

Introduzione di Silvia Dell'Orso

Il recente ritrovamento dei rami originali dei *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*, presentati qui per la prima volta al pubblico, offre lo spunto - seppure a brevissima distanza dall'esauriente mostra veneziana, *Canaletto & Visentini - Venezia & Londra*⁽¹⁾ - per qualche, ulteriore precisazione intorno ad un'opera che ha indubbiamente giocato un ruolo cardinale nella definizione e nella divulgazione dell'«immagine» di Venezia.

A maggior ragione vale la pena soffermarvisi se si tiene conto del fatto che le quaranta lastre incise all'acquaforte da Antonio Visentini (Venezia 1688-1782) da dipinti del Canaletto (Venezia 1697-1768) - escluse le prime due con il titolo e le effigi degli artisti - si presentano oggi nel loro aspetto primitivo. Sono state infatti ripristinate le iscrizioni latine e la sequenza numerica che prevede il raggruppamento in tre serie⁽²⁾, sostituite da Giuseppe Battaglia, nelle riedizioni ottocentesche, con diciture bilingui in italiano e in francese e con una numerazione differente, nonché i ritratti hanno riconquistato la loro ricca cornice ornamentale⁽³⁾.

Il traguardo finale dunque per questa fortunatissima «recueil» ideata dall'inglese Joseph Smith⁽⁴⁾, che seppe con lungimiranza coniugare la qualità pittorica delle vedute di Antonio Canal con l'abilità incisoria del Visentini e il cui lungo «iter» commerciale appare scandito da tre date significative, a loro volta inframmezzate da una serie di «tappe» intermedie - il 1735, il 1742 ed anche, perché no, il 1833 - ciascuna delle quali è rappresentativa di rinnovate esigenze di committenza e di pubblico⁽⁵⁾.

Un'iniziativa, quella dello Smith, originariamente nata allo scopo di illustrare ed in qualche modo pubblicizzare la sua ricca quadreria canaletiana⁽⁶⁾, ma che piuttosto si configurò, grazie alle traduzioni grafiche del Visentini ed alle straordinarie potenzialità divulgative dell'incisione, come efficace «ripetitore» della fisionomia monumentale ed intima ad un tempo della Dominante.

L'indiscusso artefice della mitica immagine di Venezia, il Canaletto, accanto alla poliedrica figura di Antonio Visentini, un artista pienamente immerso nello spirito illuminato del Settecento che, dei dipinti del suo ben più illustre collega, privilegiò indubbiamente i valori topografici, non lesinando talvolta, da buon architetto-rilevatore quale egli era⁽⁷⁾, qualche «puntualizzazione» ai dettagli costruttivi o alle impostazioni prospettiche, laddove Canal si era abbandonato a licenze e semplificazioni⁽⁸⁾.

Ma lasciando da parte per un attimo il ruolo ben noto ed anche parzialmente riduttivo di Visentini «diligente» trascrittore delle opere di Canaletto, emerge ad una considerazione più attenta - ed è quanto si è potuto soprattutto evincere dalla recente rassegna veneziana - una personalità singolarmente articolata, capace di produrre rilevanti saggi pittorici, tra i quali spiccano le otto «prospettive» del portico del palazzo veneziano Contarini-Fasan⁽⁹⁾, ma anche autentici capolavori del disegno architettonico⁽¹⁰⁾ e gradevolissimi esempi di illustrazione libraria che, nell'esuberanza ornamentale di gusto rococò, creano un divertente contrasto con il rigoroso neopalladianesimo del Visentini architetto e teorico dell'architettura⁽¹¹⁾.

E l'estrosa versatilità di questo artista, «amato per la sua modestia» (Guarienti, 1735), si manifesta appieno anche nelle vedute di Venezia che, tenuto conto delle peculiarità del «medium» espressivo impiegato da Visentini, come tale inadatto a riflettere qualità meramente pittoriche, interpretano con indubbi risultati la vibrante ed ariosa luminosità canaletiana.

La fortuna editoriale che ha sin dall'inizio accompagnato la pubblicazione dei *Prospectus Magni Canalis Venetiarum*⁽¹²⁾ è di gran lunga superiore a quella di altre celebri raccolte di analoga concezione, come le *Fabbriche e Vedute di Venezia disegnate... et intagliate da Luca Carlevarij* all'apertura del secolo (1703) - quasi un incunabolo del vedutismo veneziano del Settecento - o il *Gran Teatro di Venezia* di Domenico Lovisa (1720); due raccolte che pur privilegiando la rappresentazione del singolo edificio e non ancora il tessuto urbano nella sua suggestiva articolazione, hanno comunque contribuito a definire una serie di «topoi» veneziani.

Manca peraltro in queste opere una correlazione logica tra le diverse tavole, così che si ha di Venezia un'immagine a dir poco frammentaria. Né si può riconoscere a Michele Marieschi l'individuazione di una precisa regola consequenziale nell'organizzazione delle ventidue acqueforti dei suoi *Magnificentiores selectioresque Urbis Venetiarum Prospectus* del 1741⁽¹³⁾, che percorrono confusamente la città lagunare. È infatti solo all'album di Visentini che va ascritto il merito di aver programmaticamente impostato una lettura urbana dinamica e

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

continua, rielaborata poi nell'Ottocento con criteri ancora più funzionali e rispondenti alle esigenze del turista. Questo rapporto estremamente dialettico e vitale con la città prelude del resto a lucide intenzioni creative e progettuali ad un tempo, che troveranno la loro massima espressione nella serie di tredici sovrapposte canaletiane commissionate da Smith, oggi a Windsor, che mescolando fantasia e realtà, fabbriche palladiane e monumenti veneziani, caricano il terna della veduta di valenze nuove ed affascinanti.

Nel 1735 l'editore Giambattista Pasquali, uomo di cultura strettamente legato a Joseph Smith - che finanziò gran parte delle sue pubblicazioni - ed alla sua selezionata cerchia di amici⁽¹⁴⁾, poneva dunque sotto i torchi la prima «tranche» di vedute del Canal Grande⁽¹⁵⁾, quattordici in tutto, più il titolo inciso ed il frontespizio con i ritratti del Canaletto e del Visentini⁽¹⁶⁾.

L'«editio princeps», che già nel 1730 era in fase di elaborazione, come risulta dal brano di una lettera indirizzata da Smith al collezionista inglese Samuel Hill il 17 luglio di quell'anno⁽¹⁷⁾, ebbe una tiratura ed una circolazione limitata⁽¹⁸⁾, ma dovette quantomeno suscitare una certa attenzione se solo sette anni dopo se ne proponeva un'edizione ampliata.

Ventiquattro tavole - dieci delle quali costituiscono un'ulteriore rivisitazione del Canal Grande (II/1-10), quattro sono dedicate all'area marciaia (II/11-12; III/XI-XII), mentre le altre colgono scorcii più intimi della città lagunare - andavano ad aggiungersi alle quattordici precedentemente incise⁽¹⁹⁾. Il livello qualitativo era nettamente superiore e si presentavano migliorate anche quelle della prima serie, ritoccate dal Visentini stesso i cui esiti grafici erano decisamente maturati, forse in seguito - come osservò già Montecuccoli degli Erri⁽²⁰⁾ - allo strabiliante esordio acquafortistico del Canaletto. Ed anche nel titolo, che questa volta porta la data 1742, le parole «Elegantius recusi» si riferiscono proprio agli interventi effettuati su quelle quattordici acquaforti⁽²¹⁾.

Questa seconda edizione che comprende il titolo inciso, i ritratti anch'essi adeguati al più elevato tenore della «recueil» e finalmente le trentotto «prospettive» veneziane⁽²²⁾, venne ristampata ancora dal Pasquali nel 1751 e nel 1754, modificando i millenni sui titoli tipografici, ma lasciando inalterato quello sul titolo inciso.

Il successo dei «Prospectus» non accennava quindi a diminuire, premiando del resto l'impegno dei promotori ed in particolare di Antonio Visentini che approntò ben due serie di disegni preparatori alle acquaforti, rappresentanti ognuna un diverso stadio di lavorazione.

Gli album sono conservati l'uno presso la Biblioteca del Museo Correr a Venezia⁽²³⁾, l'altro a Londra nel British Museum⁽²⁴⁾ e se il primo è costituito da schizzi a matita e inchiostro bruno (ripassati con una punta metallica), prevalentemente a contorno e solo in qualche caso rifiniti con parziali ombreggiature, il secondo è stato efficacemente definito da Watson⁽²⁵⁾, «a tour de force of draughtmanship» e a lungo ritenuto, proprio per l'eccezionale finitezza dei disegni, un album di incisioni. I quarantacinque fogli del Correr - raccolti in un unico volume e considerati, fino all'intervento chiarificatore di Watson⁽²⁶⁾ che li riferì senza esitazione a Visentini,, opera autografa del Canaletto - includono quaranta disegni relativi alle «prospettive» veneziane⁽²⁷⁾, quattro diverse inquadrature, di formato maggiore, dell'area di S. Marco⁽²⁸⁾ ed un'immagine senza titolo né numero, nonché incompleta nella zona inferiore, delle «Fabbriche Nuove di Rialto»⁽²⁹⁾.

Le didascalie - in italiano e spesso ortograficamente scorrette - non coincidono perfettamente con quelle latine delle corrispondenti tavole incise, mentre la numerazione è già quella definitiva; inoltre dei quaranta fogli che presentano analoghe dimensioni, cinque non trovano riscontro fra le acquaforti⁽³⁰⁾.

I disegni Correr sono alquanto diversi da quelli ben più elaborati del British Museum e, vista la puntigliosa sollecitudine dimostrata in ogni occasione dal Visentini, è senz'altro valida la proposta avanzata da Watson⁽³¹⁾ di considerarli due momenti successivi dell'elaborazione del «corpus» di incisioni.

La quadrettatura dei fogli veneziani - caratterizzati da un accentuato senso di profondità, purtroppo attenuato nelle acquaforti - implica quindi che questi costituiscano la prima riduzione in scala dei dipinti del Canaletto, mentre la completezza di quelli londinesi e la loro strettissima vicinanza con le incisioni di cui sono una fedele prefigurazione, fa pensare ad una tappa immediatamente anteriore all'intervento sui rami⁽³²⁾.

Anche l'album del British comprende quarantacinque disegni, tutti dello stesso formato dei più piccoli Correr⁽³³⁾; manca tuttavia tra quelli raffiguranti soggetti non incisi, di cui esiste l'equivalente nella versione

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

finita⁽³⁴⁾, la «Veduta del Palazzo di Ca' Tiepolo sul Canal Grande», che è infatti conservata - come è stato recentemente reso noto⁽³⁵⁾ - nello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno.

La morte del console Smith, avvenuta a Venezia il 6 novembre 1770⁽³⁶⁾ non comportò davvero la fine dell'avventura editoriale delle vedute visentiniane che, solo tre anni dopo la scomparsa del grande mecenate, vennero ripubblicate, questa volta abusivamente, da Ludovico Furlanetto⁽³⁷⁾.

Si è già ricordato come il Furlanetto, secondo la testimonianza di Gaspare Gozzi, soprintendente veneziano alle stampe, avesse acquistato «rami e carte» dalla vedova di Joseph Smith⁽³⁸⁾; fra questi si trovavano evidentemente anche degli esemplari sciolti e rimasti invenduti che lo stampatore non mancò di riutilizzare, mettendo quindi insieme, in un'edizione che si suppone assai rara, fogli già impressi da Pasquali.

L'iniziativa di Furlanetto è stata segnalata nel 1981 da Montecuccoli degli Erri⁽³⁹⁾ che sottolineava come di fatto lo spregiudicato tipografo si fosse «limitato ad imprimere su tre foglietti il suo excudit» e ad incollarlo sui titoli tipografici delle precedenti ristampe del Pasquali, occultando il nome di quest'ultimo. E, come se non bastasse, si fregiò illecitamente di un falso privilegio privato⁽⁴⁰⁾ per il quale fece effettivamente richiesta solo nel 1779, quando ebbe il sentore che Teodoro Viero, mercante-calcografo bassanese, gli stesse copiando alcuni rami⁽⁴¹⁾.

Spetta proprio al Viero la prima edizione ottocentesca delle «prospettive» di Venezia, non datata, ma presumibilmente collocabile tra il 1800 ed il 1820 circa⁽⁴²⁾.

Un nuovo titolo tipografico⁽⁴³⁾, impreziosito da una figura femminile allegorica su di un cocchio trainato da un cavallo alato ed alle spalle una minuscola panoramica di Venezia, sostituisce quello previsto da Pasquali, ma per il resto corrisponde fedelmente, anche nel titolo inciso che resta invariato, all'edizione del 1742, sebbene i rami appaiano alquanto stanchi.

È questa l'unica ristampa curata da Viero giacché le lastre furono in seguito acquistate da Giuseppe Battaglia che, pubblicatane nel 1833 una prima edizione pressappoco analoga a quelle del Pasquali, eccettuati il titolo tipografico⁽⁴⁴⁾ ed i ritratti degli artisti, privati della cornice ornamentale, ne licenziava poi altre completamente rinnovate, all'insegna di una più attuale chiave interpretativa⁽⁴⁵⁾.

Rieditando la «recueil» canaletiana-visentiniana Battaglia si proponeva inoltre di ottenere una qualità di stampa superiore alle precedenti edizioni settecentesche⁽⁴⁶⁾, facendo ricorso da un lato ad una carta «soda e netta», secondo le sue stesse parole e dall'altro, come ha osservato Succi⁽⁴⁷⁾, restaurando probabilmente i rami, al fine di eliminare «le tracce di usura visibili nelle ristampe della seconda metà del Settecento e degli inizi dell'Ottocento».

Le trentotto acqueforti veneziane si collocano, nelle riedizioni ottocentesche di Battaglia⁽⁴⁸⁾, entro un panorama ormai quasi esclusivamente dominato dalla riproduzione litografica che, per le sue particolari caratteristiche, si è resa assolutamente concorrenziale rispetto alle più complesse e laboriose tecniche di incisione⁽⁴⁹⁾. A maggior ragione l'inesauribile suggestione di Venezia quale soggetto vedutistico⁽⁵⁰⁾ trovava proprio nella litografia il più funzionale strumento di diffusione.

Evidentemente il nome prestigioso del Canaletto fu una prima sollecitazione per Battaglia ad intraprendere l'iniziativa di ristampa di un materiale iconografico risalente ad un secolo prima, nonché il gusto e lo stile inconfondibilmente settecenteschi di queste vedute, che proponevano una Venezia i cui connotati non sempre erano riscontrabili nella mutata realtà urbana e sociale ottocentesca - perpetuandone un'immagine falsamente imperitura - costituivano senza dubbio motivo di distinzione per la raccolta, in un momento in cui la Repubblica del Leone appariva stremata dalla conquista napoleonica e dalla dominazione austriaca.

Ma anche la notorietà di Visentini poteva essere ulteriore garanzia di successo, accreditato com'era ufficialmente dai generosi elogi del canonico Moschini il quale, pur sottolineandone i limiti tecnici, ne apprezzava le virtù espressive osservando che «nella sua maniera di trattare il bulino vi è franchezza, spirito, intelligenza, e que' tagli fuggitivi, co' quali e' trattava l'acqua in ispezialità sono meraviglia agl'intelligenti»⁽⁵¹⁾.

Ed il recupero di Visentini da parte di Battaglia non si limitò solo alla ristampa dei «Prospectus», ma si estese a quella delle vedutine dell'*Isolario Veneto*⁽⁵²⁾ le cui piastre erano anch'esse dapprima in possesso del Viero che, acquistatele a sua volta dalla vedova Smith, ne aveva pubblicato un album nel 1777⁽⁵³⁾.

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

La seconda edizione dei «Prospectus» curata da Battaglia ancora nel 1833 comprende i due ritratti privi dei motivi ornamentali che li accompagnavano originariamente, il titolo tipografico⁽⁵⁴⁾, una nota introduttiva dell'editore e le trentotto acqueforti alternate alle spiegazioni delle vedute⁽⁵⁵⁾. Le didascalie latine sono state sostituite con iscrizioni in italiano e in francese e la nuova numerazione implica fra l'altro una diversa sequenza delle immagini.

A questa tiratura ne seguì un'altra nel 1836⁽⁵⁶⁾ analoga alla precedente, ma con i testi tradotti in francese e raccolti in quattro fogli a parte, più un'«Index Général pour la guide de l'étranger» dal tono piacevolmente discorsivo, che invita turista a «se mettre dans une gondole au Traghetto del Ridotto» per poter godere del percorso lungo il Canal Grande⁽⁵⁷⁾.

Entrambe queste edizioni si differenziano, profondamente da quelle settecentesche delle quali propongono una lettura rinnovata ed al passo con i tempi.

Qualsiasi attributo classico è scomparso, dal titolo e dalle didascalie in latino, ai ricchi fregi che incorniciavano il frontespizio con i ritratti di Canaletto e Visentini (il titolo inciso del 1742 non è neppure stato impresso) a favore di un aspetto complessivo più agile e conforme ai gusti coevi.

Nell'Ottocento si diffonde inoltre l'uso della didascalia in più lingue, non solo per soddisfare le esigenze dei clienti stranieri di passaggio, ma anche perché gli editori di stampe e di album a Venezia rifornivano spesso i mercati esteri, cosicché le stampe presentavano due e perfino tre diciture affiancate in idiomi differenti.

Ulteriore motivo di diversità è la mutata sequenza con cui si succedono le immagini, non più divise in tre parti, ma numerate progressivamente da 1 a 38 e ordinate a partire dall'inizio del Canal Grande, fornendo quindi un itinerario più facilmente percorribile, grazie anche all'ausilio delle spiegazioni delle vedute che avrebbero fatto «notare sì le cose che presentemente più non istanno, sì quelle che sorsero nuove all'epoca del Canal e del Visentini», come ricorda l'editore nell'introduzione.

Un recupero decisamente critico quindi⁽⁵⁸⁾ che si inserisce in un quadro di rinnovato interesse - dopo i «fasti» settecenteschi - per la veduta topografica, continuamente richiesta dal turista alla ricerca di ricordi vivi, appartenenti ai luoghi appena visitati.

Nel clima di generale entusiasmo nei confronti della città lagunare, gli editori fanno dunque della veduta uno dei campi d'azione prediletti, dal che deriva anche il fiorente commercio di libri illustrati e di stampe sciolte o raccolte in volume le cui propaggini hanno raggiunto addirittura i banchi degli odierni ambulanti, favorendo la diaspora dell'immagine di Venezia.

Sino all'attuale ristampa che documenta l'ultimo stato dei rami visentiniani, tornati ad esibire - come si è ricordato all'inizio - le iscrizioni latine e la numerazione con cui furono concepiti dai loro promotori, non sono note ulteriori tirature dopo quelle di Battaglia. Sebbene sia lecito domandarsi a questo punto perché un così delicato intervento di ripristino, del quale non è noto l'artefice, debba essere rimasto senza seguito.

⁽¹⁾ Catalogo della mostra, a cura di D. Succi, II ed., Venezia 1986.

⁽²⁾ Non è purtroppo possibile sapere quando e da chi siano stati ritoccati i rami le cui condizioni appaiono ancora sostanzialmente buone. Porrebbe essersi trattato di un «ravvedimento» dello stesso Battaglia, ma anche di chi ereditò i rami. Non ci risulta tuttavia che altri editori dopo Battaglia abbiano mai utilizzato le lastre rimaneggiate.

⁽³⁾ Vista la complessità della decorazione di questa tavola ci sembra più logico pensare che Battaglia, per ottenere stampe prive di ornamentazione, si sia servito di una mascherina che lasciasse scoperti i soli ovali con i ritratti, non intervenendo quindi in modo distruttivo sulla lastra. Ipotesi del resto confermata dalla visione diretta del rame che si presenta intatto.

⁽⁴⁾ F. Vivian, *Il console Smith, mercante e collezionista*, Vicenza 1971. In occasione della sopra ricordata mostra veneziana sono stati resi noti due interessantissimi dipinti, eseguiti a tre mani da Visentini, G. B. Tiepolo e Zuccarelli, raffiguranti l'uno *S. Francesco della Vigna*, l'altro *l'Interno della chiesa del Redentore* (Collezione privata), grazie ai quali si è potuta svelare la misteriosa immagine di Joseph Smith, immortalato in entrambi, del quale non era conosciuto nessun ritratto. Cfr. D. Succi, op. cit., 1986, pp. 79-86.

⁽⁵⁾ D. Succi, *ibidem*, p. 150 ricorda che l'ultima edizione curata da Battaglia nel 1850-70 ca, era ancora in vendita nel mese di maggio del 1870 presso la Tipografia Emiliana al prezzo di L. 24.

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

⁽⁶⁾ Costume peraltro assai diffuso nel XVIII secolo, si pensi alla più ambiziosa e decisamente meno fortunata impresa avviata nel 1721 da Pierre Crozat e Parigi che, in collaborazione con il conte de Caylus e con Pierre-Jean Mariette si impegnò a far riprodurre, per poi raccogliere le incisioni in volumi, i dipinti e i disegni conservati nelle collezioni reali. E pure Antonio Maria Zanetti, che già contribuì alla realizzazione del progetto di Crozat, fece a Venezia qualcosa di analogo, sebbene entrambe queste iniziative si fossero avvalse dei finanziamenti di numerosi mecenati, contrariamente a quella di Smith da lui solo patrocinata. Tale argomento è stato oggetto di una conferenza tenuta a Milano da F. Haskell il 15 dicembre 1986. Cfr. anche dello stesso autore, *Mecenati e pittori*, Firenze 1985 (3° ed.).

⁽⁷⁾ Ricorda G. Moschini (1773-1840), *Dell'incisione in Venezia*, Venezia 1924, p. 151 che «Egli era specialmente abile pittore di architettura [...] anzi egli era peritissimo della stessa arte dell'architettura, sicché ne fu professore nella Veneta Accademia e ne scrisse e pubblicò Trattati e innalzò qualche edificio...».

⁽⁸⁾ Per fare solo qualche esempio si vedano le schede nn. 4, 11, 26, 31.

⁽⁹⁾ Cfr. a questo proposito V. Sgarbi., *Le impossibili ville*, in «F.M.R.», dicembre 1983. pp. 93-118, ma soprattutto l'ottimo saggio di A. Delneri, in op. cit., 1986, pp. 51-69.

⁽¹⁰⁾ L'album di disegni preparatori per le incisioni dedicate alla Basilica di S. Marco, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr a Venezia, ne è un consistente esempio, non solo per lo spiccato gusto descrittivo e per la scrupolosa attenzione al dettaglio architettonico, ma anche per l'intelligenza interpretativa di quella che era l'atmosfera di S. Marco.

⁽¹¹⁾ Appartengono soprattutto agli anni Sessanta e Settanta i suoi polemici scritti, editi e inediti, sull'architettura, in cui «depreca il gusto corrotto dei contemporanei». Tra questi *Il contra Rusconi* (ms., Venezia, Biblioteca del Museo Correr. Cod. Cicogna 3656), compilato probabilmente intorno al 1763 e corredato da pregevoli disegni e le *Osservazioni di Antonio Visentini... al Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli Architetti*, pubblicato da Pasquali nel 1771, in chiave antibarocca. Cfr. E. Bassi, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli 1962 e F. Vivian, *Joseph Smith, Antonio Visentini e il Movimento Neoclassico*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», V, 1963, pp. 340-358.

⁽¹²⁾ Basti dire che l'eco di questa raccolta è giunto anche in Giappone dove l'incisore Utagawa Toyoharu (1735-1814), nella veduta prospettica del «Porto di Furankai in Olanda», una silografia policroma del 1790, segue alla lettera la tavola incisa da Visentini raffigurante il «Canal Grande da S. Croce agli Scalzi» (II/2). Cfr. K. Okano, *Eine venezianische Vedute im japanischen Holzschmitt*, in «Pantheon», nov.-dic. 1969, pp. 498-499.

⁽¹³⁾ La grande risonanza che ebbero i «Prospectus» va considerata anche alla luce dei numerosi «plagi» cui furono sottoposti. Valga per tutti quello più clamoroso di Giovan Battista Brustolon che nel 1763 incise per l'editore Ludovico Furlanetto la raccolta intitolata *Prospectum-Aedium, Viarumque insigniorum urbis Venetiarum...*, una sorta di florilegio vedutistico in cui sono replicate, in formato maggiore, alcune acqueforti di Visentini ed altre di Canaletto, Moretti e Marieschi. R. Gallo, *L'incisione nel '700 a Venezia e Bassano*, in «Ateneo Veneto», nn. 5-7, 1941, pp. 41-42 ricorda che nel 1779 il Brustolon fu costretto ad ammettere pubblicamente di aver «inciso per il sig. Ludovico Furlanetto vedute n. 21 opure sia n. 22 delle Vidutte di Venezia, dipinte da Antonio Visentini e pubblicate per la prima volta alle stampe Gio. Batista Pasquali» e di aver «ricopiano dalle stampe già incisi li Rami del sudeto Visentini...».

⁽¹⁴⁾ Cf. G. Morazzoni, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano 1943 e F. Pedrocco, *Editoria illustrata veneziana del Settecento: G. B. Pasquali*, in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, t. CXXXIII, 1974-75, pp. 321-330.

⁽¹⁵⁾ «Prospectus/ Magni Canali, Venetiarum/ addito Certamine Nautico et Nundinis Venetis:/ Omnia sunt Expressa ex Tabulis XIV/ Pictis ab Antonio Canale,/ in aedibus Josephi Smith Angli,/ MDCCXXXV».

⁽¹⁶⁾ Le prime sei tavole illustrano il Canal Grande in direzione nord, le altre sei in direzione sud, mentre le ultime due di questa prima serie raffigurano «La Regata sul Canal Grande» (I/XII) e «Il Bucintoro» (I/XIV) e sono le uniche tratte da dipinti di dimensioni maggiori rispetto ai precedenti. Le quattordici tele di Antonio Canal sono tutte conservate a Windsor, essendo state vendute dallo stesso Smith a Giorgio III nel 1763.

⁽¹⁷⁾ Vi si dice che «The prints of the views and pictures of Venice will now soon be finished». La lettera è stata pubblicata da W. R. Chaloner, *The Egertons in Italy and the Netherlands: 1729-34*, in «Bulletin of the John Rylands Library», vol. 32, n. 2, March 1950 e ripetutamente commentata in relazione alla cronologia dei dipinti e quindi delle incisioni della prima serie, da F. J. Watson, *Notes on Canaletto and his engravers. Canaletto and Visentini*, in «The Burlington Magazine», n. 573, December 1950, pp. 351-352; M. Levey, *Canaletto's fourteen Paintings and Visentini's Prospectus Magni Canalis*, in «The Burlington Magazine», n. 713, August 1962, pp. 333-341; W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford 1962; sino a D. Succi, op. cit., 1986, pp. 33-44, al quale senz'altro rimando, onde evitare inutili ripetizioni.

⁽¹⁸⁾ Ancora nella suddetta lettera si legge: «I've told you there is only a limited number to be drawn off, so if you want any for friends, speak in time». Cfr. anche F. Montecuccoli degli Erri, *Antonio Visentini: la prima edizione delle incisioni di vedute di Venezia*, in «Il conoscitore di stampe», n. 48, 1980, pp. 2-45.

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

(19) Da una lettera datata 7 giugno 1739 e indirizzata da Tommaso Temanza a Giovanni Poleni – cfr. D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 44 e 376, doc. n. 16 - si evince che già in quell'anno Visentini stava lavorando alle nuove acqueforti. Il Temanza scrive infatti: «sino martedì non potrò avere l'altro disegno del sig.r Vicentini che ora è tutto occupato de l'intaglio di una delle vedute del Canal Grande de il Sig.r Smith...». Capita di incontrare edizioni complete di tutte le trentotto vedute, stampate da Pasquali nel 1742, nel 1751 o nel 1754, che includano la prima serie in primo stato. Esempi di questo genere sono conservati presso la Biblioteca del Museo Correr (1742: Stampe E 36 – 1751: Stampe D 10): le tavole della prima parte si differenziano visibilmente dalle altre per il colore paglierino della carta. Cfr. F. Montecuccoli degli Erri, *op. cit.*, 1980 che ha per la prima volta approfonditamente esaminato le differenze tra il primo ed il secondo stato.

(20) *Ibidem*, p. 8.

(21) A tale proposito, D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 33-45 propone un valido criterio di sistemazione cronologica della prima serie di incisioni e dei corrispondenti dipinti canalettiani, secondo cui «i primi rami incisi da Visentini furono proprio quelli che l'artista ritoccò più vistosamente verso il 1741, per elevarli al livello della nuova produzione. Le altre vedute, ossia quelle solo leggermente modificate nel secondo stato, furono certamente incise per ultime nella serie di quattordici: infatti la mancanza di importanti modifiche testimonia l'avvenuta maturazione di uno stile e di una tecnica destinati a non subire più sensibili variazioni.

(22) Queste sono ripartite in tre gruppi e rispettivamente numerate I-XIV, 1-12, I-XII; ciascuna parte è preceduta da un titolo tipografico che reca la seguente iscrizione: «Urbis/ Venetiarum,/ prospectus celebriores,/ ex Antonii Canal Tabulis XXXVIII./ aere expressi ab/ Antonio Visentini/ in partes tres distribuiti./ Pars prima (secunda-tertia)/ Venetiis/ Apud Joannem Baptistam Pasquali./ MDCCXLII». Vi compare anche il marchio della stamperia Pasquali, «Literarum Felicitas», ideato ed inciso dal Visentini.

(23) Non è ancora stato chiarito come il volume pervenne nelle mani di Teodoro Correr. È comunque certo e già più volte ricordato – cfr. J. B. Watson, *op. cit.*, 1950, p. 352; Constable-Links, *Canaletto*, 1976 (2° rd.), p. 671; A. Dorigato, in *op. cit.*, 1986, p. 350 – che Ludovico Furlanetto «comperò Rami e Carte» della serie visentiana «dalla vedova Smith» (cfr. R. Gallo, *op. cit.*, 1941, p. 40), intendendo con il termine «carte» anche i disegni di Visentini oltre probabilmente a rimanenze di fogli già impressi e che Giuseppe Battaglia – come sottolineano G. Moschini, *op. cit.*, 1924, p. 151 e Battaglia stesso nell'introduzione alle edizioni ottocentesche delle «prospettive» di Venezia (cfr. nn. 46 e 48) - acquistò i rami prima del 1833. Quindi Teodoro Correr potrebbe aver comperato i disegni da uno di questi due stampatori.

(24) Questo apparteneva originariamente al console Smith e fu poi acquistato da Giorgio III insieme al resto della collezione. Cfr. Constable-Links, *op. cit.*, 1976, p. 672.

(25) *Op. cit.*, 1950, p. 351.

(26) *Ibidem*.

(27) Le dimensioni corrispondono sostanzialmente a quelle delle incisioni, con lievissime variazioni l'uno dall'altro.

(28) I disegni raffigurano «La Piazzetta vista dal molo»; «Il Palazzo Ducale dal bacino di S. Marco»; «Piazza S. Marco dalla Torre dell'orologio»; «La Biblioteca e il campanile dal Palazzo Ducale». Anch'essi tratti da dipinti del Canaletto un tempo di proprietà di Smith e oggi a Windsor, servirono per incisioni di formato maggiore. Cfr. D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 270-273.

(29) A proposito di quest'ultimo disegno (417 x 702 mm) mai tradotto in incisione, l'unico tracciato su carta più pesante e del quale non è conosciuto - seppure esiste - il dipinto corrispondente di Antonio Canal, cfr. J. G. Links, *Some notes on Visentini's Drawings for Prospectus Magni Canal Venetiarum, in the Correr Library*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», n. 4, 1969, pp. 4-8 e soprattutto D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 160-162. Vedi anche più avanti, scheda n. 10.

(30) Si tratta di vedute raffiguranti «Il Canal Grande, verso S. Marcuola»; «La Scuola di S. Marco in Campo S. Giovanni e Paolo»; «Il Campo di S. Margherita»; «Il Campo S. Angelo»; «Il Palazzo di Ca' Tiepolo sul Canal Grande».

(31) *Op. cit.*, 1950, p. 351.

(32) I disegni di entrambe le serie sono i tracciati nello stesso verso delle incisioni e dei dipinti, il che fa presupporre l'uso di uno specchio nella preparazione delle lastre. Cfr. Constable-Links, *op. cit.*, 1972, p. 672.

(33) Tra questi il frontespizio e i due ritratti di Canaletto e Visentini che non trovano riscontro nel volume veneziano.

(34) Cfr. n. 30.

(35) Cfr. M. Bleyel, *A Venitian View by Canaletto, Drawn by Antonio Visentini*, in «Master Drawings», vol. XXI, n. 3, Autumn 1983, pp. 285-287. L'autore sottolinea come di questo disegno non sia noto il corrispettivo canalettiano.

(36) Nel suo soggiorno veneziano W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Firenze 1924, vol. I, p. 101 ricorda che «Sul lido non lungi dal mare, sono sepolti gli Inglesi e più in là gli Ebrei, non potendo né gli uni né gli altri riposare in terra benedetta. Ho visto la tomba dell'ottimo console inglese Smith e della sua prima moglie [la cantante Caterina Tofts]; è a lui che sono debitore del mio esemplare del Palladio, e per questo sulla sua tomba sconsacrata gli ho soluto rendere grazie».

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

(37) Vi si legge: «Apud Ludovicum Furlanetto - supra Pontem vulgo dictum dei Barattieri ad insigne – S. M. Gratiarum. C.P.E.S. - MDCCLXXIII».

(38) Cfr. n. 23.

(39) *Un'edizione pirata delle Vedute di Venezia di Visentini*, in «Il conoscitore di stampe», 53, 1981, pp. 31-35.

(40) La sigla C.P.E.S. che compare sull'excudit sta per «Cum Privilegio Excellentissimi Senati».

(41) Cfr. R. Gallo, *op. cit.*, 1941, pp. 39-40. I motivi della controversia che divampò nel 1778 tra Viero e Furlanetto sono stati acutamente sviscerati da D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 164-167.

(42) *Ibidem*, p. 149.

(43) «Urbis Venetiarum prospectus celebriores ex Antonii Canal tabulis XL aere expressi ab Antonio Visentini/Venetiiis apud Theodorum Viero in via Mercatoria vul. dell'Orologio».

(44) «Trentotto vedute di Canaletto. Venezia MDCCCXXXIII. Si vende presso la Tipografia Emiliana a S. Giacomo dell'Orto al prezzo di franchi 40». Nella sesta tavola della seconda parte il n. 6 è stato cancellato.

(45) Colgo l'occasione per ringraziare la dott. Falchetti Pezzoli, conservatrice del fondo stampe della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, il cui esperto contributo è stato utilissimo nell'esame di queste edizioni.

(46) Nell'introduzione all'edizione del 1833 osservava: «Cesseranno, io spero, i lagni de' rimproverati difetti, giacché la carta sarà la più eletta, la quale oltracciò mostrerà ricevuta la impronta dell'intaglio per mani peritissime». Così si espresse anche Moschini, *op. cit.*, 1924, p. 151, sostenendo che «al tempo che Visentini operava, né si prendeva cura di avere polita e soda carta, né i torchi si trattavano da ben addestrate mani, sicché que' pochi, i quali ne possiedono un qualche esemplare, mentono lamento di questi difetti. I quali difetti interamente si vedranno cessare, se il diligente nostro tipografo ed editore di opere sig. Giuseppe Battaglia, ch'è divenuto di tutti que' Rami il possessore ne li riproduca, come promettea volerne praticare, accompagnandoli eziandio ciascuno con sua particolare dichiarazione».

(47) *Op. cit.*, 1986, p. 150.

(48) Nella nota introduttiva alla seconda edizione pubblicata nel 1833, Battaglia scrive: «Volle la sorte che io potessi divenire possessore delle intagliate tavole; e perciò ora mi fo a soddisfare i desideri de' vogliosi riproducendoli».

(49) Cfr. G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978, pp. 167-184.

(50) È ancora Battaglia a scrivere «Quanto Venezia per merito de' suoi cittadini ha offerto materia vastissima ad ogni sorta di letterarii argomenti, altrettanto per la sua ammirabile situazione à presentato varietà di scene a pittori e intagliatori [...] che può dirsi senza tema di abbaglio, non trascorrere alcun mese, senza che qualche nuova scena di sue vedute non esca in luce».

(51) G. Moschini, *op. cit.*, 1924, p. 151.

(52) Le venti illustrazioni lagunari erano state pubblicate per la prima volta nell'edizione Dell'Istoria d'Italia del Guicciardini, curata da Pasquali nel 1738. Cfr. D. Succi, *op. cit.*, 1986, pp. 174-175 e 260-265.

(53) *Ibidem*, pp. 163-164.

(54) «Trentotto vedute/ della città di Venezia/ disegnate/ da Antonio Canaletto/ ed incise/ da Antonio Visentini/ Venezia/ presso Giuseppe Battaglia Editore/ MDCCCXXXIII».

(55) D. Succi, *op. cit.*, 1986, p. 150 ricorda che in una nota manoscritta apposta in calce al Contra Rusconi (Venezia, Mus. Correr), Cicogna dichiarava che questa edizione aveva «acquistato pregio per le descrizioni e illustrazioni soggiuntevi dall'abate Giannantonio Moschini», cui spetterebbero quindi i commenti inframmezzati alle vedute; senonché va ricordato che Moschini stesso, *op. cit.*, 1924, p. 151 sostiene che Battaglia avrebbe riprodotto i rami «accompagnandoli eziandio ciascuno con sua particolare dichiarazione».

(56) «Trente huit vues choisies/ de la Ville de Venise/ dessinée/ par Antoine Canaletto/ et gravées/ par Antoine Visentini/ A' Venise/ chez l'editeur Joseph Battaglia/ MDCCCXXXVI». Le due edizioni - del 1833 e del 1836 - sono registrate nell'*Elenco delle opere stampate e pubblicate in Venezia e nelle province venete*, a cura dell'Imperial Regio Ufficio Centrale di revisione dei libri e stampe, rispettivamente nel mese di giugno 1835, p. 80, n. 607 (Trentotto vedute della Città di Venezia dis. Canaletto inc, Visentini con fogli illustrazioni - 250 esemplari - prezzo: 40») e nel mese di ottobre 1836, p. 129, n. 1054 («Vues trente-huit de la Ville de Venise in foglio di pag. 14 – Venezia Battaglia – 1000 Esemplari»). Cfr. anche la *Bibliografia italiana ossia elenco generale delle opere di ogni specie e d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero*, Milano, presso Ant. Fortunato Stella, 1835, n. 2014, p. 179 («Trentotto vedute della città di Venezia disegnate da Antonio Canaletto ed incise da Antonio Visentini – Venezia, presso Giuseppe Battaglia editore, 1833. In piccolo foglio, da pag. 42. Con 38 intagli oltre il ritratto del Visentini e del Canaletto. È una nuova tiratura delle tavole con aggiunta delle spiegazioni, pubblicata in giugno 1835») e 1836, n. 3372, p. 349 («Trente huit vues choisies de la Ville de Venise dessinée par Antoine Canaletto et gravées par Antoine Visentini. A' Venise chez l'editeur Joseph Battaglia, 1836» - In Foglio oblungo, di pag. 14).

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com

⁽⁵⁷⁾ L'indice si conclude con queste significative parole: «Ces explications donneront sans doute tous les details nécessaires, afin de pouvoir parcourir avec utilité ces beaux coups d'oeil...».

⁽⁵⁸⁾ A questo proposito non è chiaro perché Battaglia abbia poi, intorno al 1840, licenziato una quarta edizione che conserva il frontespizio del 1833, ma con le tavole numerate ed ordinate diversamente, questa volta senza nessun criterio logico (Un esemplare di questa edizione è reperibile presso la Biblioteca Nazionale Braidense - NN 15 91 - rilegata, assieme all'appendice in francese, in un volume miscelaneo; la carta impiegata da Battaglia è riconoscibile, in base alla filigrana - con le lettere GFA sovrastate da un'aquila ad una testa - come proveniente dalla Cartiera dei Fratelli Andreoli a Toscolano). Tant'è vero che Battaglia, come ricorda D. Succi, *op. cit.*, 1968, p. 150, ne pubblicò un'altra tra il 1850 ed il 1870 che riunisce elementi delle due edizioni italiana e francese e che, pur conservando la numerazione coincidente con l'ultimo stato delle lastre, ripropone la stessa sequenza presentata appunto nel 1833 e nel 1836: l'album inizia quindi con la veduta n. 18 (già n. 1 nelle ed. del 1833 e del 1836) e termina con la n. 16 (già n. 38). Un esemplare di questo genere si trova a Venezia presso la Biblioteca Marciana (148.D.9).

Via San Damiano, 2
20122 Milano

T. +39 02 7601 3142
M. +39 335 589 4218

www.salamonfineart.it
lorenza.salamon@gmail.com