Venezia Arti

Vol. 33 Dicembre 2024

e-ISSN 2385-2720



Edizioni Ca'Foscari

e-ISSN 2385-2720

Venezia Arti
Nuova Serie 6 — Vol. 33 — Dicembre 2024

La linea d'acqua: sulla stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini

Camilla Pietrabissa
Università IUAV di Venezia Italia

Abstract In the 1730s, an case of 'cross-pollination' took place in the print shop and bookstore run by Giambattista Pasquali for Joseph Smith: two series created in the same period functioned as training in printmaking for their respective authors, Antonio Visentini and Canaletto. This article reconsiders Federico Montecuccoli degli Erri's use of biological metaphors to describe the collaboration between Visentini and Canaletto in light of more general questions about the authorship of prints. To do so, it addresses the difficult identification of the place where these authors worked and the modern development of a critical language for printmaking.

Keywords Giambattista Pasquali. Canaletto. Antonio Visentini. Print as translation. Art criticism.

Sommario 1 «Due valve di una sola conchiglia». 2 Stamperia, libreria, laboratorio. – 3 La forma dell'acqua. – 4 Per una genetica della stampa.

1 «Due valve di una sola conchiglia»

L'opera di traduzione delle vedute di Canaletto da parte di Antonio Visentini (1688-1782) è emblematica delle questioni teoriche poste dalla storia della stampa, anzitutto quella del ruolo dell'autore. Se le stampe indicano generalmente gli autori delle diverse fasi del lavoro tramite alcune espressioni convenzionali – *delineavit*, *sculpsit*, ecc. – il processo di lavorazione delle lastre e della loro impressione spesso richiede l'intervento di diverse figure all'interno dello spazio della bottega o stamperia. In questi passaggi il linguaggio della stampa può ridimensionare l'autorialità dell'opera originaria a favore dell'incisore. Come ha scritto Evelina Borea, nel processo di traduzione l'opera a stampa assume una piena autonomia formale rispetto all'originale, in virtù del linguaggio espressivo diverso.[1] L'incisore diventa quindi un nuovo autore che tende ad accentuare alcuni aspetti dell'opera a discapito di altri, cioè quelli che più si avvicinano al suo interesse o al suo sentire. Senza tralasciare necessariamente informazioni importanti dell'originale, nella nuova immagine saranno intensificati aspetti differenti, che sono il risultato combinato di procedimenti tecnici e decisioni estetiche specifiche.

Nei quindici anni circa passati dall'incisione delle prime lastre alla fine degli anni Venti all'edizione definitiva del 1742, le vedute canalettiane a stampa subirono delle importanti rilavorazioni da parte di Visentini. Il successo commerciale immediato della serie di vedute del Canal Grande pubblicata nel 1735 con il titolo *Prospectus Magnis Canalis Venetiarum*, spinse il committente Joseph Smith a prepararne subito una riedizione. Quando nel 1742

1 «Dunque 'traduzione' nel senso di trasferimento di un'immagine – con tutti i valori visivi che la costituiscono, salvo il colore – da un mezzo espressivo a un altro; con la conseguenza che la nuova opera, nata dagli artifici del mezzo incisorio, ha, rispetto all'originale da cui deriva, una piena autonomia formale» (Borea 2009, 1: xix).

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2024-09-01
Accepted 2024-10-16
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 | Pietrabissa CC BY 4.0

Citation Pietrabissa, C. (2024). "La linea d'acqua: sulla stamperia Pasquali come laboratorio d'incisione di Canaletto e Visentini". *Venezia Arti*, 33, 61-72.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2024/01/005



Figura 1 Antonio Visentini, Angela Baroni, Frontespizio per il *Prospectus Magni Canalis Venetiarum* con la nuova data e l'iscrizione 'Elegantius recusi', 1742. Acquaforte e bulino, 270 × 426 mm, RISD transfer 47.747.3. Providence, RI. Public domain

venne finalmente pubblicata la nuova serie, erano state aggiunte due parti con 12 nuove vedute ciascuna, che completavano le 14 vedute della prima serie, rilavorate dal Visentini. Questa versione definitiva, che allargava l'estensione topografica dal Canal Grande al tessuto urbano interno, portava il nuovo titolo *Urbis Venetiarum prospectus celebriores*. Al nuovo frontespizio del *Prospectus* era stata aggiunta l'espressione «Elegantius recusi» proprio per sottolineare che anche le tavole della prima serie erano state rilavorate al fine di ottenere una maggior finezza **[fig. 1]**. Nello stesso periodo, Canaletto aveva avviato la serie di trentuno acqueforti che costituiscono la sua intera attività di incisore, tenute insieme da un frontespizio che porta il titolo *Vedute altre prese da i Luoghi altre ideate* e sottolinea la paternità («e da esso intagliate e poste in prospettiva») **[fig. 2]**. Sulla datazione di questa *suite* non vi è accordo tra gli studiosi, ma le date del 1741 indicata su una veduta e quella del 1744 suggerita dal titolo di Console di Smith sul frontespizio, suggeriscono che Canaletto vi stesse lavorando almeno dalla prima metà degli anni Quaranta, e prima della sua partenza per l'Inghilterra l 1746.[2]

Entrambi i progetti, quindi, erano stati oggetto di una lunga fase di lavorazione che era terminata nei primi anni Quaranta. L'apporto dato in questo processo da diverse figure – tra cui il committente Joseph Smith e lo stampatore Giambattista Pasquali – è stato discusso da Federico Montecuccoli degli Erri nel suo studio su *Canaletto incisore*.[3] Sostenitore dell'ipotesi secondo cui Visentini e Canaletto lavorassero in parallelo negli spazi della stamperia di Pasquali, Montecuccoli ha suggerito che tale vicinanza abbia avuto un impatto visibile sul loro lavoro reciproco. Quest'ipotesi si basa da un lato sulla convinzione che Canaletto avesse cominciato a praticare l'incisione già dalla fine degli anni Trenta, cosa che gli avrebbe permesso non solo di seguire il lavoro di traduzione intrapreso da Visentini, ma di sviluppare il suo progetto di vedute a stampa proprio su richiesta di Smith, una volta confermato il successo della prima pubblicazione.[4] In forza delle constatazioni sui rapporti di natura economica tra Canaletto e Smith, che vendeva

2 Smith era diventato Console nel giugno 1744. Per una discussione sulla datazione che distingue la lunga fase di lavorazione e quella di pubblicazione definitiva della *suite*, si veda Montecuccoli degli Erri 2002, 84-5.

3 Montecuccoli degli Erri 2002. Tale studio si pone come una sintesi dei precedenti, Montecuccoli Degli Erri 1980; 1990.

4 Sulla questione della formazione di Canaletto all'incisione, si veda Pallucchini, Guarnati 1945, 18; Haskell [1963] 2000; Montecuccoli degli Erri 2002, 81-2. Sull'importanza di questa decade per la storia dell'incisione veneziana, si veda Giorgio Marini 2019.



Figura 2 Antonio Canal, Frontespizio, *Vedute Altre prese da i Luoghi altre ideate*, c. 1744. Acquaforte (secondo o terzo stato), 305 × 428 mm. Royal Collection Trust. Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

i suoi dipinti in esclusiva presso gli inglesi, Montecuccoli ha sostenuto che l'artista avesse intrapreso il lavoro di incisore «perché lo aveva voluto Smith».[5] Se il *Prospectus* era nato principalmente come un catalogo che avrebbe permesso a Smith di distribuire le composizioni canalettiane in Europa e di assecondare più facilmente le richieste dei collezionisti, le *Vedute altre* avrebbero invece illustrato le abilità tecniche di un *peintre-graveur* orientato più all'invenzione capricciosa che alla compilazione di vedute urbane.[6] Dall'altro lato, l'ipotesi di Montecuccoli poggia su alcuni presupposti di natura sociale sui rapporti tra Smith e Pasquali di cui ci occuperemo in queste pagine.

Come si vedrà, non essendo possibile ricostruire un rapporto di collaborazione in senso stretto sulla base di evidenze documentarie, Montecuccoli, raffinato conoscitore di stampe, ha proposto la sua interpretazione a partire dall'analisi visiva delle opere. Questo processo fa emergere una tensione latente tra il linguaggio dello storico e del critico, che Montecuccoli vuole far convergere a supporto delle proprie ipotesi. In particolare, per spiegare il rapporto intercorso tra le opere realizzate da Canaletto e Visentini e colmare le aporie del linguaggio, lo studioso fa ricorso a metafore biologiche:

> La conclusione cui da tempo sono giunto è che l'impresa incisoria del Canaletto debba considerarsi sorella di quella del Visentini, essendo entrambe frutti del fertile ingegno e della febbrile intraprendenza mercantile di Smith, committente e finanziatore dei due lavori, ma anche il loro ideatore. Non mi è pertanto possibile trattare delle incisioni di Canaletto senza prima soffermarmi su quelle del Visentini, dalle quali le prime mi paiono discendere **quasi geneticamente**. Non riesco ad immaginare che Smith, e tantomeno Canaletto, avrebbero neppure concepito di realizzare una nuova *suite* di vedute all'acquaforte ad opera del pitto-

5 Montecuccoli degli Erri 2002, 25.

6 Sul rapporto tra veduta reale e ideata nella produzione di Canaletto, si rimanda a Corboz 1985.

re stesso qualora non vi fosse stato il precedente visentiniano.[7]

Se qui l'autore fa riferimento al campo semantico largo della biologia per definire le opere come «sorelle», egli non arriva però a definire la qualità del rapporto tra gli artisti.[8] Nella sessa pagina, egli scrive anche che le due serie costituiscono «due valve di una sola conchiglia», dato che entrambe erano state concepite come parti complementari di un progetto unitario. Manca un ragionamento sulla possibilità di un intervento diretto dell'uno sull'opera dell'altro, così come sulla questione dell'intenzione. La metafora biologica ha la sola funzione euristica di suggerire una familiarità originaria.

Seguendo questo approccio critico che si appoggia sul linguaggio metaforico per descrivere un fenomeno elusivo, si può descrivere il rapporto tra i due artisti come un caso di 'impollinazione incrociata' nel campo dell'incisione, cioè un processo simile a quello con il quale avviene trasferimento del polline tra piante con un materiale genetico non identico. Caratterizzato da parzialità e occasionalità, tale fenomeno del mondo non umano, in cui piante e insetti concorrono a ibridare specie diverse, esclude l'intenzionalità e l'azione diretta. Solo gli effetti visibili a posteriori permettono di verificare l'avvenuta impollinazione. Utilizzare la metafora dell''impollinazione incrociata' per il rapporto tra le opere di Visentini e Canaletto permette di comprendere più a fondo i motivi per cui già Montecuccoli ha utilizzato a più riprese il termine 'genetico' per sottolineare un'eredità 'biologica' originaria tra le due. Come le nuove piante nate da un'impollinazione incrociata hanno un nuovo patrimonio genetico, così anche le opere nate nello stesso ambiente mostrano caratteri nuovi, difficilmente spiegabili tramite le categorie tradizionali della storia sociale o del linguaggio critico. Nelle pagine che seguono verranno analizzati i dati empirici del caso studio e ne verranno esposti i nodi critici principali per illustrare alcuni problemi di metodo e di linguaggio nello studio delle stampe, che hanno determinato un ricorso frequente alle metafore biologiche.

2 Stamperia, libreria, laboratorio

La dimensione ambientale rappresenta l'unica evidenza residuale di una realtà storica. Essa consente di ipotizzare che vi fosse la possibilità per Canaletto e Visentini di lavorare a stretto contatto, o perlomeno di seguire il lavoro reciproco sulle lastre e di vagliare le prove di stampa. Nel testamento di Smith il luogo di edizione di Pasquali è descritto come «Negozio di Libraio e Stampatore», una doppia funzione comune nell'ambiente veneziano che corrispondeva anche agli obiettivi dei fondatori.[9] Anche se Smith e Pasquali avevano già collaborato almeno dal 1734, la loro società viene aperta formalmente nella primavera del 1736, quando il giovane veneziano divenne l'intestatario della bottega di libraio e stampatore per conto dell'inglese.[10] «Agente di libri», «sopra intendente», «prestanome», sono gli epiteti attribuiti a Pasquali dai contemporanei e dai critici moderni, per indicare che egli agiva sì con una certa autonomia organizzativa, ma che tra i due vigeva una rigida gerarchia e Smith era a capo della società per molte iniziative editoriali.[11] All'insegna de *La felicità delle lettere*, la bottega in Campo San Bortolomio era la più grande importatrice di opere inglesi della Serenissima, con autori quali Locke, Pope, Richardson, e quindi un luogo dove si incontrava una clientela cosmopolita e illuminata.[12] Le pubblicazioni della ditta riflettevano gli interessi di Smith, con libri su Newton e Palladio e riedizioni di testi classici. Prima ancora che collezionista di dipinti o mercante d'arte, infatti, l'inglese era diventato un bibliofilo appena arrivato in Italia e aveva raccolto un nucleo importante di incunaboli veneziani.[13] La sua biblioteca personale veniva quindi a svolgere molteplici funzioni legate alle diverse attività in cui egli era di volta in volta impegnato, divenendo presto «il centro dei suoi interessi».[14] L'apertura di una libreria e stamperia

7 Montecuccoli degli Erri 2002, 36; enfasi aggiunta. La metafora viene ribadita più avanti, 50.

8 Altrove Montecuccoli scrive del «gemellaggio fra le due intraprese», Montecuccoli degli Erri 2002, 83.

9 Così è descritto nel testamento di Smith del 5 aprile 1761 (ASV, Inquisitori alle acque, b. 230, n. 5795), trascritto in Montecuccoli degli Erri 1995, 172.

10 Montecuccoli degli Erri 1995, 123, 125.

11 Questi epiteti si trovano nei documenti archivistici citati da Montecuccoli degli Erri 1995, 124-5. Sul rapporto tra Smith e Pasquali si veda anche Vivian 1971, 95-115.

12 Donaggio 1994; Infelise 1989, 162-5.

13 Sulla biblioteca di Smith, Vivian 1971; Hellinga 1993; 2001.

14 «[…] the evidence shows that it was the books that for long periods were the centre of his interests», Griffiths 1991, 127. Sul collezionismo di Smith, Haskell 1965; 2000, 273-97, 388-9; Whistler 2009.

e-ISSN 2385-2720


DELLA
ISTORIA
D'ITALIA
DI M. FRANCESCO
GUICCIARDINI
GENTILUOMO FIORENTINO
LIBRI XX.
TOMO PRIMO.
IN VENEZIA
Presso Giambatista Pasquali
MDCCXXXVIII. e
CON LICENZA DE SUPERIORI.

Figura 3 Frontespizio con marca incisa su rame da Antonio Visentini, *Felicità delle lettere*, 1738. In 2°. Collezione privata. Fotografia dell'Autrice

era a sua volta un modo di facilitare lo scambio di informazioni e opere, e anche un luogo d'incontro tra gli appassionati del libro inteso come strumento oltre che come oggetto da collezione.

Antonio Visentini era stato coinvolto da Smith già nei due progetti iniziati prima del 1736, ovvero il *Prospectus* e la riedizione della *Istoria d'Italia* di Francesco Guicciardini, il cui primo volume uscì nel 1738. La marca tipografica de *La felicità delle lettere* firmata da Visentini appare nel frontespizio di quest'opera: rappresenta una Minerva che mentre tiene con la sinistra uno scudo appoggiato a terra, si rivolge con leggera torsione verso il libro aperto che regge con la destra **[fig. 3]**. La dea appare in diverse varianti esistenti della marca a significare l'unione di armi e lettere, o di virtù e sapienza, nella *respublica* governata da un principe saggio, secondo un'iconologia di matrice classica.[15] Che Visentini fosse quindi un assiduo frequentatore della stamperia Pasquali è corroborato dal fatto che nel periodo che ci interessa egli lavorò principalmente come incisore e illustratore di libri. Nel tempo, Smith lo avrebbe impiegato anche in qualità di pittore di prospettive, architetto, e disegnatore.[16] La localizzazione del laboratorio di stampa nel periodo che ci interessa non è però certa. Infatti l'incisore usava diversi spazi di lavoro a Venezia, e alcuni studiosi hanno sostenuto che uno di questi fosse proprio il palazzo di Smith.[17]

Nelle lettere di Tommaso Temanza a proposito di una serie di disegni commissionati all'artista, si evince che Visentini lavorasse su vari progetti in parallelo mentre preparava le nuove vedute per Smith.[18] Nel 1739 egli per esempio scriveva a Poleni che

> S'intende nel contrato che il rame vada a spese di Vicentini [...] Mi aviserà poi quello che dovrò fare delli due rami delle pruove, che ancora sono presso il Vicentini.[19]

Qualche mese dopo, lamentando lo smarrimento di alcune lastre, egli confessava di non sapere se cercarli «presso il Sig:r Vicentini o presso l'intagliatore delle lettere».[20] Bisogna inoltre considerare che Pasquali, che si era trasferito con la numerosa famiglia vicino a Smith intorno al 1745, aveva una stamperia in Calle del Dragan nel 1748, ma per il periodo precedente non vi sono certezze.[21] Si può assumere, secondo gli usi veneziani, che Visentini lavorasse presso Pasquali perché Smith era secondo Temanza il committente e finanziatore unico delle serie incise.[22] Secondo la stessa logica, la presenza di Canaletto si spiega con il fatto che, non avendo altri impegni nel campo dell'incisione, egli si appoggiasse interamente a Smith presso Pasquali per i materiali e le macchine di lavo-

15 Alfonzetti 2012.

16 Sul rapporto tra Smith e Visentini, Lenzo 2019.

17 Infelise 1989, 163; Molteni 2020. Sul perché questo punto non sia credibile per il periodo 1730-42 si veda Montecuccoli degli Erri 1995, 167-9.

18 Si vedano i documenti pubblicati in Succi 1986, 375-7.

19 Lettera del 5 marzo 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 15, in Succi 1986, 375.

20 Lettera del 12 giugno 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 18, in Succi 1986, 375.

21 Montecuccoli degli Erri 1995, 168.

22 «Sino martedì non potrò avere l'altro disegno dal Sig.r Vicentini che ora è tutto occupato de l'intaglio di una delle vedute del Canal Grande de il Sig.r Smit», Lettera del 7 giugno 1739, ASV, Cod. it. IV 335 (5341), documento 16, in Succi 1986, 376.

e-ISSN 2385-2720



Figura 4 Antonio Visentini, Disegno preparatorio per la Tavola X del *Prospectus*, identico all'incisione contenuta nella prima edizione della serie, c.1735. Penna in inchiostro bruno, 255 × 427 mm. The British Museum. London. © The Trustees of the British Museum



Figure 5 Antonio Visentini, Tavola X del *Prospectus* contenuta in un album acquisito da Joseph Smith, 1735. Acquaforte e bulino, 266 × 425 mm. Royal Collection Trust, Windsor. Fotografia dell'Autrice

ro.[23] Paradossalmente, proprio la presenza presso Pasquali dell'inesperto Canaletto, che doveva apprendere a incidere negli stessi anni in cui Visentini, già esperto, traduceva le sue vedute, avrebbe avuto un impatto significativo sulla rilavorazione delle tavole da parte di Visentini, in particolare nella resa dell'acqua.

3 La forma dell'acqua

Che Canaletto e Visentini possano essersi reciprocamente osservati e consigliati nella realizzazione delle proprie incisioni è un'ipotesi da verificare sulle opere stesse. Si tratta qui di confrontare le edizioni del 1735, del 1742 e le acqueforti canalettiane. Concentrando lo sguardo sulla maggiore differenza tra le edizioni del 1735 e del 1742 – la resa dell'acqua – e sulle soluzioni adottate da Canaletto per le sue acqueforti, Montecuccoli già concludeva che quest'ultimo aveva elaborato delle tecniche del tutto innovative nel panorama dell'incisione veneziana.[24] Laddove Visentini tendeva a trattare con cura l'architettura a discapito di altri elementi della composizione, Canaletto considerava le sue vedute in modo più unitario. L'analisi del lavoro incisorio di Visentini, inoltre, rivela un cambiamento nell'approccio alle vedute – quelle rilavorate oppure quelle realizzate intorno al 1735. Nei disegni conservati al British Museum, ad esempio, le architetture, che erano la parte più importante per committente e intagliatore, erano trattate con linee regolari e incrociate che rendevano i volumi, mentre l'acqua, che era stata del tutto tralasciata nei disegni preparatori, era appena accennata, con linee continue e parallele o tratti sottili e omogenei lungo tutto il registro inferiore.[25] La Tavola X – *Ingressus in Canalem Regium ex Aede S. Jeremiae* – presenta una scena uniformemente luminosa, in cui la mancanza di una soglia in primo piano costringe Visentini a delineare con precisione le onde lungo il bordo inferiore dell'immagine. Il confronto tra il disegno preparatorio al British Museum e un'impressione molto fresca contenuta negli album di Smith a Windsor illustra la scarsa lavorazione iniziale di questa parte della composizione **[figg. 4-5]**. L'effetto d'insieme del disegno e dell'incisione corrispondente è di chiarezza nella descrizione degli elementi, benché manchi una profondità di campo nel primo piano. Tra le due versioni del 1735 **[fig. 6]** e del 1742 **[fig. 7]** si nota come venga arricchita e messa in movimento la superficie del canale. Nella rilavorazione della lastra, il trattamento delle onde viene rielaborato secondo i due linguaggi innovativi sviluppati da

23 Non posso affrontare per questioni di spazio l'analisi della carta, che in alcune prove di stampa di Canaletto è di fattura inglese identica a quella utilizzata per le prime stampe del *Prospectus* del 1735, e quindi probabilmente fornita da Smith, Montecuccoli degli Erri 2002, 118.

24 Si tralascia qui il confronto con le vedute di Domenico Lovisa, Luca Carlevarijs, Michele Marieschi, vedi Montecuccoli degli Erri 2002, 45.

25 I quarantacinque disegni di Visentini al British Museum sono contenuti in un album (1948,0704.1), mentre i quarantacinque disegni della Fondazione Musei Civici di Venezia, precedenti a quelli, sono fogli sciolti (Cl. III nn. 390-434).

e-ISSN 2385-2720



Figure 6 Antonio Visentini, particolare della Tavola X del *Prospectus* in cui l'acqua è resa con gruppi di segni curvi, regolari, e distanziati, 1735. Royal Collection Trust. Windsor. Fotografia dell'autrice



Figure 7 Antonio Visentini, particolare della Tavola X del *Prospectus* in cui la trama dei segni curvi che descrivono la superficie dell'acqua è resa più fitta e irregolare (modo 'A'), 1742, particolare. Acquaforte e bulino, 268 × 423 mm. Royal Collection Trust. Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

Canaletto nella lettura di Montecuccoli, che corrispondono rispettivamente alla rappresentazione dell'acqua mossa dalle onde ('modo A') e alla superficie piatta e riflettente ('modo B'). Un esempio del 'modo A' si trova nella *Torre di Malghera* di Canaletto, in cui i tratti curvi si sovrappongono per creare una fitta trama irregolare **[fig. 8]**, così come nella versione del 1742 Visentini aveva reso più densa, benché ancora non irregolare, la trama delle onde. Cos'era cambiato nell'approccio di Visentini all'incisione?

Come Canaletto, anche Visentini aveva cominciato come pittore, ma si era affermato come incisore specializzato nelle architetture. La scelta di Smith era caduta su di lui per motivi legati alla sua attività di architetto e alla sua appartenenza alla schiera dei riformatori settecenteschi. Memmo avrebbe scritto che Visentini era «uno dei più castigati architetti» della Venezia del tempo.[26] L'altro motivo era la professionalità per cui era elogiato dai contemporanei.[27] Nella biografia di Pietro Guarienti troviamo lo stesso profilo di professionista «Attento, diligente, esatto, indefesso nei suoi vari lavori».[28] Sebbene come intagliatore Visentini lavorasse poco con il bulino, egli non sfruttava la libertà data dall'acquaforte. In un'altra lettera Temanza osserva che egli usasse il bulino solo «per rimettere certe linee o tratti che coll'acquaforte non fossero stati sufficientemente impressi», come si cominciava a fare più in generale a Venezia.[29] Sia Visentini che Canaletto, non avendo confidenza con il bulino, si trovavano quindi nella condizione di imparare l'uno dall'altro le tecniche più convenienti ai progetti in corso: per Canaletto si trattava di una 'scuola' di incisione che gli avrebbe permesso una migliore resa prospettica degli edifici, per Visentini l'elaborazione di una maggiore espressività delle linee.

Questa espressività coincideva in gran parte con la rappresentazione dell'acqua, per la quale a Venezia doveva esserci una sensibilità particolare. In una lettera del 1741, Francesco Algarotti commentava la resa pittorica dell'acqua nelle vedute di un anonimo imitatore di Canaletto, scrivendo che «fa forse l'acqua molto meglio di lui, ma non â la finitezza sua».[30] In una lettera di quindici anni dopo elogiava due marine di Claude-Joseph Vernet attraverso un confronto tra diversi pittori di paesaggio:

> C'è tutto il sapore della scuola fiamminga; le tinte di Bergen e di Wovermans, il vaporoso di Claudio, acqua di Vander Welt, di quel Canaletto o Raffaello delle marine.[31]

Questo libero confronto tra diverse scuole era tipico della critica artistica settecentesca di gusto cosmopolita a cui Algarotti aveva potuto avvicinarsi tramite i suoi viaggi e le sue frequentazioni.

26 Memmo 1786, 1 nota 1.

27 «[…] a very temperate man, [who] went to bed and rose with the sun», James Wyatt, Lettera del 28 luglio 1797, in Watson 1950, 351.

28 Guarienti 1753, 80.

29 2 ottobre 1739, ASV, Cod. It. IV 335 (5341), documento 20, in Succi 1986, 376.

30 Francesco Algarotti al fratello Bonomo, 1 agosto 1741, *Lettere prussiane* 2011, 86.

31 Francesco Algarotti ad Anton Maria Zanetti, Bologna, 20 febbraio 1759, *Lettere artistiche* 2021, 665.



Figura 8 Antonio Canal, *La Torre di Malghera*, in cui l'acqua è resa da una fitta trama di linee irregolari, sovrapposte e appena curve. Acquaforte, 299 × 472 mm. Royal Collection Trust, Windsor. © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

Con i suoi destinatari veneziani, però, egli poteva sfoggiare una particolare sensibilità per questo elemento naturale che era proprio dell'ambiente culturale lagunare. Per le sue proprietà riflettenti, e per l'effetto di movimento che poteva impartire alla composizione, l'acqua contribuiva in modo determinante al giudizio sulla qualità estetica delle vedute da parte di critici e conoscitori. Nell'ambiente formatosi intorno a Joseph Smith già negli anni Venti, le vedute di Canaletto, Marieschi, e altri pittori erano considerate come opere ibride: da una parte compendio dell'architettura moderna veneziana, dall'altra composizioni decorative in serie, per le quali le qualità pittoriche erano ritenute importanti.[32] In particolare nelle vedute che includevano la rappresentazione dell'acqua, tema pittorico per eccellenza, le caratteristiche fisiche della materia applicata sulla tela – fluidità, trasparenza, colore – coincidono con il soggetto rappresentato.[33] Le vedute di Canaletto, specialmente quelle del Canal Grande, furono da subito riconosciute come un esempio paradigmatico della corrispondenza tra elemento naturale e medium artistico.[34] La stessa capacità critica che si stava sviluppando per la pittura si estendeva anche alle stampe, di cui i conoscitori veneziani del Settecento erano attenti osservatori, data anche l'abitudine amatoriale di esercitarsi con l'acquaforte.[35]

Con la ricerca coeva sull'espressività della linea, Visentini e Canaletto entravano così in un dialogo durevole con la critica. Nell'Ottocento, troviamo quindi le pagine del giovane Henri Focillon, che nel suo studio su Piranesi descrive le linee di Canaletto come delle onde in movimento che generano volumi immersi in un ambiente

32 Sullo statuto della veduta nelle collezioni veneziane, si veda Zanzotto 1988; 1996.

33 Sulla resa dell'acqua nella pittura veneziana, si veda Hills 1999.

34 Su questa linea critica delle incisioni di Canaletto, si vedano Pallucchini, Guarnati 1945; Bromberg 1974; Bettagno 1982; Pilo 1983, 16-20; Marini 2019, 280.

35 Gauna 2012. Sul linguaggio «critico», nel senso che a questa parola ha dato Roberto Longhi, si veda Longhi 1950, e vari contributi inclusi in Previtali 1982.

e-ISSN 2385-2720

fluttuante.[36] La memoria *Dell'incisione veneziana* di Giannantonio Moschini, un testo scritto entro la terza decade dell'Ottocento, ha spinto Montecuccoli a interessarsi al linguaggio inciso del Visentini e a riconoscervi le fasi di elaborazione di una pratica in divenire. Nel quadro di un elogio del lavoro tecnico di Visentini, Moschini aveva osservato per primo che la resa dell'acqua nelle vedute incise era caratterizzata da «tagli fuggitivi» che «sono meraviglia agl'intelligenti».[37] Questi tagli usati per descrivere l'acqua, come si è visto, sono notevoli per il modo in cui si differenziano dalle linee usate per le architetture, laddove invece una «trama più compatta» produce una «libertà del tratteggio» volta a rendere «i primi effetti di rifrazione della luce».[38] È quindi nella formulazione di un linguaggio critico che si verificano i risultati del lavoro collettivo sulle tecniche incisorie che avveniva *in loco*. A partire evidenze storiche assai scarse, Montecuccoli identifica nella stamperia Pasquali un laboratorio di sperimentazione in cui si sviluppa una discendenza genetica tra opere. In un secondo momento, egli procede a un'analisi formale delle incisioni per avvalorare l'interpretazione del fenomeno in esame, che sarebbe stata rafforzata ulteriormente dallo studio dell'elaborazione settecentesca di un linguaggio critico vicino alle ragioni tecniche.

4 Per una genetica della stampa

Lo sviluppo di un linguaggio per la stampa si misura necessariamente con questioni di metodo. L'uso di una metafora biologica che non fornisca una nozione di genealogia diretta – come quella dell'impollinazione – fa parte dei tentativi critici di superare la nozione di 'influenza' per descrivere rapporti tra immagini. Come ha osservato Michael Baxandall nei saggi sulle *Forme dell'intenzione*, il rapporto tra opere o artisti non sempre indica un'azione attiva di influenza.[39] I termini in cui la questione è normalmente posta sono ribaltati: Baxandall intende porre l'attenzione sul gioco di posizionamento relativo degli autori per mostrare la potenzialità ermeneutica di leggere un'opera a partire dalle interpretazioni che ne sono state fatte, cioè da quelle opere che ne rivelano alcuni aspetti particolari a posteriori. Si tratta quindi di riconoscere i modi in cui l'autore ha «reso produttivo» un precedente all'interno di un contesto specifico.[40] Anzi, talvolta si rende necessario ricorrere a una storia culturale o materiale che includa aspetti generalissimi del contesto, come si è fatto qui in riferimento allo sviluppo di una critica formale nel Settecento. Il problema-chiave con cui ci si confronta è l'irriducibilità del medium visivo al linguaggio verbale, e quindi le aporie della critica inferenziale.[41]

Nell'ambito della stampa, la nozione di influenza è strettamente legata a quelle di copia, in virtù della straordinaria estensione geografica (e cronologica) che questa invenzione diede alle immagini.[42] Se le stampe di Albrecht Dürer ebbero una grande influenza sugli artisti di tutta Europa, ad esempio, è proprio grazie alle qualità specifiche del medium, che diffondevano velocemente la novità delle sue invenzioni e le sue soluzioni tecniche innovative.[43] Questo modello, che presuppone un incontro diretto tra autori o tra immagini, si rivela però insufficiente a descrivere la complessità dei processi, dei valori, e dei materiali che sono implicati nelle storie delle stampe. Gli studi più recenti sulla stampa offrono modelli interdisciplinari di analisi, che uniscono storia sociale e antropologia per illustrare la molteplicità specifica del medium. Come ha scritto Edward Wouk,

> prints give rise to new images and objects through collaborative, intersubjective processes that are not only generative but reflect back on the nature of prints. (Wouk 2017, 15)[44]

36 «Incurvées comes de petites vagues, les tailles semblent clapoter; elles sont mouvantes, elles recoivent et elles répercutent le soleil, elles donnent la sensation de l'atmosphère qui ondoie autour des formes et qui nous permet de les concevoir, non comme les figures seches des épures délimitées par des aretes, mais comme des volumes plongés dans un milieu changeant. La plupart du temps très sommaires, elles ont la rapidité du croquis, et elles en ont l'accent sans avoir l'aigreur. Une remorsure dans les terrains fait fuir le second plan et les lointains», Focillon 1918, 251-2; le osservazioni di Focillon sono riprese da Moureau 1894.

37 Moschini 1924, 151, in Montecuccoli degli Erri 2002, 46-8.

38 Montecuccoli degli Erri 2002, 47.

39 Baxandall 2000, 88-92.

40 Qui l'autore usa l'esempio dello sguardo di Picasso su Cézanne, Baxandall 2000, 92.

41 Baxandall si fa promotore di un approccio che intende colmare il fossato che divide critica e storia, attraverso gli strumenti propri di entrambe le discipline. Si veda l'introduzione di Enrico Castelnuovo a Baxandall 2000, xvi.

42 Ivins 1969; Zerner 1983.

43 Koerner 2002.

44 Si veda anche Stijnman 2012.

Una tale teoria della stampa implica che non sia possibile stabilire rigide categorie di classificazione, ad esempio tra stampa di traduzione e stampa di invenzione. Secondo la teoria dei media, ogni passaggio di 'traduzione' funziona da commento o rielaborazione del medium precedente, e allo stesso tempo apre nuove possibilità espressive grazie alle caratteristiche specifiche del nuovo.[45] Così, l'oscillazione tra termini e metafore provenienti da ambiti lessicali diversi nella critica contemporanea impedisce di ricondurre la stampa entro definizioni stabilite una volta per tutte.

Come nel testo di Wouk sopraccitato – in cui le stampe sono il risultato di «processi generativi» – le metafore biologiche sono frequenti nella moderna teoria della stampa. Lisa Pon ha mostrato che il termine stesso di «riproduzione», entrato stabilmente nel lessico artistico con il saggio sulla «riproducibilità tecnica» di Walter Benjamin, era stato adottato già nell'Ottocento.[46] Mentre nel Cinquecento la stampa non era concepita come una trascrizione esatta del disegno, né la tecnologia lo permetteva, la metafora biologica esprimeva l'idea che ogni copia a stampa riproducesse esattamente l'originale, proprio come la fotografia sembrava permettere di fare.[47] Un altro termine biologico dal portato anacronistico è quello che definisce «virale» l'immagine che ha un'ampia diffusione geografica.[48] Forse proprio per evitare ogni anacronismo, in italiano si è preferito usare «traduzione» e «riproduzione» per definire le stampe tratte rispettivamente da pitture e da disegni o sculture.[49] Questa scelta, che accetta l'uso corrente e lo corregge solo in parte a favore della chiarezza comunicativa, sembra del tutto logica. Appare dunque chiaro perché Montecuccoli abbia adottato la metafora biologica della riproduzione e della familiarità genetica, o la similitudine tra le due valve delle conchiglie per descrivere i due progetti voluti da Smith. E si può anche immaginare che, scrivendo nei primi anni Duemila, le metafore biologiche come quelle offerte oggi dagli studi di neurobiologia vegetale non fossero altrettanto disponibili a Montecuccoli come lo sono oggi.

Il caso studio delle serie di Visentini e Canaletto, avviato da Montecuccoli tramite un'esemplare analisi formale che proponeva un'integrazione con la storia sociale, può essere ulteriormente investigato solo a partire da elementi culturali più ampi. La relazione tra *peintres-graveurs* e incisori specializzati in traduzioni resta un ambito dibattuto e ancora da esplorare. Superate le posizioni di Pallucchini, che distingueva tra i 'modi' degli incisori specializzati e degli artisti incisori,[50] Giorgio Marini e altri studiosi auspicano una necessaria «estetica dell'incisione» che prenda avvio da una nuova critica formale.[51] La stampa di traduzione si configura quindi come campo di riflessione e di discussione teorica sull'autorialità da un lato, e gli strumenti della critica dall'altro. Un caso esemplare tra tutti è la stamperia di Joseph Wagner, l'epicentro europeo della stampa veneziana di traduzione, dove il lavoro era improntato all'innovazione tecnica, facilitata dalla formazione francese dello stampatore.[52] Anche in quel contesto, come nella stamperia Pasquali, l'intervento di figure diverse nel processo di produzione e la risposta della critica hanno determinato un ambiente favorevole a scambi anche indiretti tra artisti e opere. In mancanza di un linguaggio condiviso per descrivere questi rapporti, la storiografia moderna ha fatto ricorso a metafore che hanno fertilizzato e fatto nascere, o quantomeno mantenuto viva, l'energia vitale di un'interpretazione critica alle immagini.

45 Benjamin 1973; Borea 2009, 1: i.

46 Il titolo originale del testo di Benjamin di cui esistono cinque versioni redatte tra il 1935 e il 1939 è *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Benjamin riprende il termine *Reproduzierbarkeit* da Marx, che lo aveva adattato dalla teoria economica per descrivere i processi demografici. Sul termine 'riproduzione' nella teoria artistica dell'Ottocento, si veda Pon 2004, 27-38.

47 «This was in the period that Walter Benjamin indelibly named 'the age of mechanical reproduction' that engraving came to be seen as reproductive. Although the original biological metaphor of reproduction inherently expresses the differences between source and copy as parent and offspring, under the force of photography's power to produce exact images of the material appearance of things, the term 'reproductive engraving' came to imply an exactitude that was ultimately beyond early-sixteenth-century engraving's intentions and capabilities» (Pon 2004, 33). Si veda anche Fawcett 1986.

48 Porras 2023.

49 Sulla stampa di traduzione, Argan 1967. Per le tradizioni francese e inglese, si veda anche Griffiths 2016, 464-5.

50 Pallucchini 1941, 11.

51 Marini 2017, 319.

52 Gramaccini, Meier 2002; Marini 2017; Lo Giudice 2018.

Bibliografia

Alfonzetti, B. (2012). «La felicità delle lettere». Rao, A.M. (a cura di), *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*. Roma, 3-30.

Argan, C. (1967). «Il valore critico della 'stampa di traduzione'». Fraser, D. et al. (a cura di), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. London, 179-81.

Baxandall, M. (2000). *Forme dell'intenzione* [London, 1985]. Torino.

Benjamin, W. (1973). «The Task of the Translator». *Illuminations* [Frankfurt, 1955]. London.

Bettagno, A. (a cura di) (1982). *Canaletto: disegni, dipinti, incisioni = Catalogo della mostra* (Venezia, 25 luglio-17 ottobre 1982). Vicenza.

Blunt, A. (1958). «A Neo-Palladian Programme Executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith». *The Burlington Magazine*, 100(665), 282-286.

Borea, E. (2009). *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*. 4 voll. Pisa.

Bromberg, R. (1974). *Canaletto's Etchings: A Catalogue and Study Illustrating and Describing the Known States, Including Those Hitherto Unrecorded*. London.

Corboz, A. (1985). *Canaletto. Una Venezia immaginaria*. 2 voll. Milano.

Donaggio, M. (1994). «Per il catalogo dei testi stampati da Giovan Battista Pasquali (1735-1784)». *Problemi di critica goldoniana*, 2, 9-95.

Fawcett, T. (1986). «Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-century Reproduction». *Art History*, 9, 185-212.

Focillon, H. (1918). *Piranesi 1720-1778*. Paris.

Gauna, C. (2012). «I Rembrandt di Anton Maria Zanetti e le 'edizioni' di stampe a Venezia: tra tecnica e stile». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 36, 189-234.

Gramaccini, N.; Meier, H.J. (2002). *Die Kunst der Interpretation. Französiche Reproduktionsgraphik 1648-1792*. München; Berlin.

Griffiths, A. (1991). «The Prints and Drawings in the Library of Consul Joseph Smith». *Print Quarterly*, 8, 127-39.

Griffiths, A. (2016). *The Print Before Photography*: *An Introduction to European Printmaking, 1550-1820*. London.

Guarienti, P. (1753). *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese… in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*. Venezia.

Haskell, F. (1965). «Consul Smith and His Patronage». *Apollo*, 82, 98-103.

Haskell, F. (2000). *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca* [London, 1963]. Torino.

Hellinga, L. (1993). «Notes on the Incunabula of Consul Joseph Smith: An Exploration». Reidy, D.V. (ed.), *The Italian Book 1465-1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes*. London, 335-48.

Hellinga, L. (2001). «Il console Joseph Smith collezionista a Venezia per il mercato inglese». Balsamo, L.; Bellettini, P. (a cura di), *Cento anni di bibliofilia*. Firenze, 361-73.

Hills, P. (1999). *Venetian Colour: Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550*. New Haven.

Infelise, M. (1989). *L'Editoria veneziana nel '700*. Milano.

Ivins, W. (1969). *Prints and Visual Communication* [Cambridge, MA 1953]. Cambridge, MA.

Koerner, J. (2002). «Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza». Bartrum, G. (ed.), *Albrecht Dürer and His Legacy: The Graphic Work of a Renaissance Artist*. London, 18-38.

Lenzo, F. (2019). «La villa del console Smith a Mogliano nell'inventario inedito del 1770». *Annali di architettura*, 30, 91-106.

Lettere artistiche del Settecento veneziano. Vol. 6: *Anton Maria Zanetti (1680-1767), il carteggio* (2021). A cura di M. Magrini. Verona.

Lettere prussiane di Francesco Algarotti: (1712-1764), mediatore di culture (2011). A cura di R. Unfer Lukoschik; I. Miatto. Sottomarina, VE.

Lo Giudice, C. (2018). *Joseph Wagner: maestro dell'incisione nella Venezia del Settecento*. Sommacampagna, VR.

Longhi, R. (1950). «Proposte per una critica d'arte». *Paragone Arti*, 1, 5-19.

Marini, G. (2017). «Laurent Cars, Joseph Wagner, Charles-Joseph Flipart: le radici francesi dell'incisione di traduzione a Venezia nel Settecento». *Horti Hesperidum*, 2, 315-46.

Marini, G. (2019). «L'incisione: gli anni Quaranta». Craievich, A. (a cura di), *Canaletto & Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 23 febbraio-9 giugno 2019). Venezia.

Memmo, A. (1786). *Elementi dell'architettura lodoliana, o sia l'arte del fabricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. Venezia.

Molteni, E. (2020). s.v. «Visentini, Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana*, vol. 99. Roma.

Montecuccoli Degli Erri, F. (1980). «Antonio Visentini: la prima edizione delle incisioni di vedute di Venezia». *Print Collector – Il conoscitore di stampe*, 48, 2-45.

Montecuccoli Degli Erri, F. (1990). «Una storia di 250 anni». Lari, G. (a cura di), *I rami di Visentini per le vedute di Venezia del Canaletto = Catalogo della mostra* (Venezia, settembre-giugno 1990). Bergamo.

Montecuccoli degli Erri, F. (1995). «Il console Smith: notizie e documenti». *Ateneo Veneto*, n.s., 33, 1995(1996), 111-82.

Montecuccoli degli Erri, F. (2002). *Canaletto incisore*. 2 voll. Venezia.

Moschini, G. (1924). *Dell'incisione in Venezia: memoria*. Venezia.

Moureau, A. (1894). *Antonio Canal: dit Le Canaletto*. Paris.

Pallucchini, R. (a cura di) (1941). *Mostra degli incisori veneti del Settecento = Catalogo della mostra* (Venezia, 28 giugno-30 settembre 1941). Venezia.

Pallucchini, R.; Guarnati, G.F. (1945). *Le acqueforti del Canaletto*. Venezia.

Pilo, G.M. (1983). «L'incisione veneta e friulana del Settecento». Succi, D. (a cura di), *Da Carlevarijs ai Tiepolo: incisori veneti e friulani del Settecento = Catalogo della mostra* (Gorizia, 22 luglio 1982-8 aprile 1983). Venezia, 13-28.

Pon, L. (2004). *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven; London.

Porras, S. (2023). *The First Viral Images: Maerten de Vos, Antwerp Print, and the Early Modern Globe*. University Park, PA.

Previtali, G. (a cura di) (1982). *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*. Roma.

Stijnman, A. (2012). *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London.

Succi, D. (a cura di) (1986). *Canaletto & Visentini. Venezia e Londra = Catalogo della mostra* (Venezia, 18 ottobre 1986-6 gennaio 1987). Cittadella, PD.

Vivian, F. (1971). *Il console Smith mercante e collezionista*. Vicenza.

Watson, F.J.B. (1950), «Notes on Canaletto and His Engravers». *The Burlington Magazine*, 92, 351-2.

Whistler, C. (2009). «Joseph Smith». Borean, L.; Mason, S. (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Settecento*. Venezia, 305.

Wouk, E.H. (2017). «Toward an Anthropology of Print». Karr Schmidt, S.; Wouk, E.H. (eds), *Prints in Translation 1450-1750: Image, Materiality, Space*. London, 1-18.

Zanzotto, F. (1988). «L'immagine di rovine nella pittura a Venezia dal Sei al settecento attraverso i documenti». *Venezia Arti*, 2, 181-4.

Zanzotto, F. (1996). «Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 20, 277-313.

Zerner, M. (a cura di) (1983). *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*. Bologna.