

L
A



VENEZIA AND SUZHOU
Water Cities along the Silk Roads

ZH
O



Edizioni
Ca' Foscari

Venezia and Suzhou

Water Cities along the Silk Roads



Edizioni
Ca' Foscari

VENEZIA AND SUZHOU

Water Cities along the Silk Roads

Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads

Catalogo della mostra a cura di / 展览目录编辑 / Exhibition Catalogue edited by Angelo Maggi, Andrea Nanetti

© 2022 Angelo Maggi, Andrea Nanetti per i testi / 对于文本 / for the texts

© 2022 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione / 本版的版权 / for the present edition



I testi qui raccolti sono distribuiti con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

这里收集的文本是在署名4.0国际创作共用许可证下分发的

The texts here collected are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Crediti fotografici / 照片来源 / Photo credits

Si rimanda alle didascalie delle schede per consultare i crediti delle immagini qui pubblicate.

为了知道在此出版的照片来源请参考目录条目的说明。

Please refer to the captions of the catalogue entries for the credits of the images published here.



Le immagini qui pubblicate sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale.

本目录中公布的图片是在署名-非商业性使用-禁止演绎4.0国际许可证下分发的。

The images published in this work are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari

Dorsoduro 3246, 30123 Venezia | <http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione settembre 2022 / 初版 – 2022年9月 / 1st edition September 2022

ISBN 978-88-6969-648-0 [ebook]

Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads / a cura di Angelo Maggi, Andrea Nanetti — 1. ed. — Venezia:

Edizioni Ca' Foscari, 2022. — xviii + 262 p.; 22 cm.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/i-libri-di-ca-foscari/>

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-648-0>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-648-0>

Venezia and Suzhou / 威尼斯与苏州

Water Cities along the Silk Roads / 丝绸之路上的水城

Sommario / 摘要 / Contents

Prefazione / 引言 / Preface

Tiziana Lippiello, Angelo Maggi, Andrea Nanetti 2

Venezia nella laguna / 潟湖中的威尼斯 / Venice in the Lagoon

Alessandro Buosi, Francesco Calore, Caterina Dabalà, Alberto Madricardo,
Fantina Madricardo, Antonio Marcomini, Andrea Rosina, Mauro Sclavo, Adriano Sfriso 5

Le origini di Venezia / 威尼斯溯源 / The Origins of Venice

Stefano Gasparri e Sauro Gelichi 21

Scambi in età contemporanea / 当代交流 / Exchanges in Contemporary Era

Daniele Beltrame 35

La Nave / 《船》 / The Ship

Andrea Nanetti 59

Marco Polo / 马可波罗

Eugenio Burgio 71

Iconografia di Suzhou / 苏州肖像 / The Iconography of Suzhou

Daniele Beltrame e Angelo Maggi 105

Iconografia di Venezia / 威尼斯肖像 / The Iconography of Venice

Angelo Maggi 143

I giardini di Suzhou / 苏州园林 / Suzhou Gardens

Cao Lindi 173

La gondola / 贡多拉 / The Gondola

Giovanni Caniato 199

English Texts / 英文文本

215

Bibliografia / 参考书目 / Bibliography

260

Prefazione

Il 2020 è stato l'anno del quarantesimo anniversario del gemellaggio fra Venezia e Suzhou, nonché il cinquantésimo anniversario delle relazioni diplomatiche fra Italia e Cina. Per l'occasione, nonostante l'impatto globale della pandemia di COVID-19, l'Università Ca' Foscari di Venezia e la Soochow University di Suzhou hanno progettato una serie di iniziative istituzionali e di ricerca. Le mostre, in particolare sono state rivalutate come progetti di collaborazione in continuo sviluppo che serviranno ad approfondire una collaborazione fondata sulla ricerca e sul rapporto con la società fra studiosi e cittadini di Venezia e di Suzhou per affrontare le sfide e le opportunità delle città d'acqua lungo la 'Via della Seta' in linea con i 17 Obiettivi di Sviluppo Sostenibile delle Nazioni Unite e per risolvere le sfide dell'innovazione di entrambe le città. La mostra "Venezia and Suzhou. Water Cities along the Silk Roads" esplora il passato, il presente e il futuro di due città d'acqua quali Venezia e Suzhou, il cui territorio è il risultato di un equilibrio artificiale fra natura e ambizione umana. Nell'ambito delle 'Vie della Seta', le due città dimostrano l'importanza delle vie d'acqua nel connettere popoli e culture. La mostra si svolge in modalità Tour Virtuale, come nuova proposta di valorizzazione delle mostre temporanee, piattaforma interdisciplinare per incoraggiare un dialogo globale sugli scambi storici, culturali ed economici fra le città d'acqua lungo le vie marittime della seta nel continente afro-asiatico. Il gruppo di ricerca della mostra, con il coordinamento dei curatori, ha sperimentato nuove soluzioni per collegare gli Spazi Espositivi di Ca' Foscari con una progettazione virtuale che offra all'utente un'esperienza completa dei materiali selezionati per la mostra. L'esposizione virtuale è accompagnata da un catalogo riccamente illustrato e contenente saggi e schede compilati dai numerosi autori coinvolti nel progetto. Il volume diventa un'ulteriore piattaforma interdisciplinare che potrà incoraggiare il dialogo globale sugli scambi storici, artistici, culturali ed economici fra le città d'acqua, lungo le vie marittime della seta dalla Serenissima al continente afro-asiatico. Venezia e Suzhou sono legate da una secolare esperienza di controllo, utilizzo e rappresentazione dell'acqua: entrambi i paesaggi acquatici delle due città sono infatti il risultato di una lunga evoluzione di controllo delle acque. Oggi entrambe le città affrontano, fra le altre, le sfide della conservazione del patrimonio culturale, tangibile e intangibile, della promozione di un turismo ecosostenibile e del riciclo degli inquinanti, con un impegno comune rivolto ad incrementare il potenziale delle vie d'acqua urbane. L'Università Ca' Foscari e la Soochow University sono impegnate ad avvicinare la ricerca alla società e a formare la prossima generazione di cittadini e di studiosi globali. Le due università intrattengono una partnership strategica, rafforzata dall'apertura dell'ufficio di Ca' Foscari a Suzhou nel febbraio del 2017. I settori di ricerca comuni sono il patrimonio culturale, la gestione aziendale e le scienze ambientali, con una particolare attenzione alla gestione delle acque.

Tiziana Lippiello, Angelo Maggi, Andrea Nanetti

前言

2020年是威尼斯与苏州缔结友好城市40周年，也是中意建交50周年。尽管新冠肺炎疫情席卷全球，威尼斯大学与苏州大学仍为周年庆开展了一系列的校际合作和研究项目。其中，双方一致认为举办展览为是一项可持续发展的合作项目，通过展览，威尼斯与苏州两地学者和市民之间以研究为基础、以社会关系为导向的合作将进一步深化，这两座丝绸之路沿线上的水城将共同面对在实现联合国17项可持续发展目标时所面临的挑战和机遇，携手解决城市创新道路上所遇到的问题。

“威尼斯和苏州——丝绸之路上的水城展”将带领观众探索威尼斯和苏州两座水城的过去、现在和未来。这两座城市现处的地理环境，都是自然与人类之间寻求平衡的结果；作为丝绸之路沿线的城市，它们同时也体现了水路在连接人文方面的重要作用。该展览将适应当下形势，以线上虚拟导览的全新形式举行。展览研究小组在策展人的协助下，尝试使用了新的解决方案，将威尼斯大学的展厅与虚拟设计连接起来，为观众提供欣赏展览展品的完美体验。这种用虚拟模式实现的观展体验，被认为是一个可构建持续性对话和未来的研究空间。


此次线上展览还附有一册电子图录，包含大量精美的插图、由众多参与该项目的作者提供的文章和介绍性文字。这些内容将进一步成为一个跨学科平台，以推动连接威尼斯与欧亚非大陆之间的海上丝绸之路沿线水城进行全球范围内的历史、文化和经济交流上的对话。

威尼斯和苏州由于在治水、水资源的开发利用上有百年经验而相互关联。两座城市的水城风貌都是在水资源治理下长期演变的结果。如今，无论是威尼斯还是苏州，都面临着保护物质和非物质文化遗产、促进可持续生态旅游和污染物循环利用等挑战，共同致力于提高城市水道的潜能。威尼斯大学和苏州大学都努力使让它们的研究更贴近社会，培养新时代的全球公民和学者。双方建立了战略合作伙伴关系，威尼斯大学于2017年2月在苏州设立了办公室以加强合作，两所大学的研究领域为：文化遗产、企业管理和环境科学，其中特别注重水资源管理领域的合作研究。

A faded, teal-tinted photograph of a Venetian canal. In the foreground, the prow of a gondola is visible, pointing towards the right. The water is calm, reflecting the sky and the buildings. In the background, there are several gondolas and a long, ornate building with classical architectural features like arches and columns. The sky is overcast.

Iconografia di Venezia

威尼斯肖像



A Venezia Carlo Naya, Giuseppe Canella e molti altri utilizzarono l'apparecchio fotografico sotto un profilo squisitamente artistico, dando rilievo soprattutto al carattere spettacolare della propria ricerca visiva. Fotografo e pittore concorrevano dunque insieme a delineare una poetica che non li vedeva antagonisti ma piuttosto alleati nell'interpretazione di una sola forte tensione culturale

Angelo Maggi

在威尼斯，卡洛·纳亚、朱瑟佩·卡内拉等艺术家们从纯粹的艺术角度出发，通过照相机来展示他们在视觉研究上的独到之处。摄影师和画家们在展示同一个景象时，看不出敌对的状态，从文化张力的阐释上，他们反而更像是艺术概念上的盟友

安杰洛·马吉

Venezia. Una città d'acqua tra vedutismo pittorico e fotografico

Angelo Maggi

Sopra i templi, gli edifici marmorei, le modeste case che in contorni rotti e capricciosi si disegnano sul fondo luminoso dell'aria, si slanciano le aeree cupole e i campanili, tra i quali s'ergeva sublime quello di San Marco, simile all'antenna maestra di una nave, nave immensa, lanciata fra cielo e mare verso il lontano Oriente alla conquista della ricchezza, della potenza e della gloria. (Molmenti 1928, 55)

Queste le parole con cui il panorama mirabile di Venezia viene descritto dallo storico e critico d'arte Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928). Egli con tanti scritti, come con discorsi mirabili, seppe suscitare in tutto il mondo nuovo culto per Venezia. Quella di Molmenti era una Venezia che viveva il crepuscolo del vedutismo pittorico per dare spazio alla fotografia. Dopo che venne inventata nel 1839, lunghi anni furono necessari perché le creazioni fotografiche fossero iscritte in liste d'opere che potevano beneficiare del diritto d'autore. Ben lungi dall'essere semplici registrazioni meccaniche d'immagini, le opere dei grandi fotografi dell'Ottocento divennero dei capolavori di fantasia e di originalità spesso in concorrenza con le creazioni di pittori coevi.

Durante tutta la seconda metà dell'Ottocento, e almeno fino ai primi decenni del Novecento, il vivace dibattito critico sulla fotografia, in rapporto alle altre forme di espressione artistica, fu caratterizzato dalle posizioni più diverse: oltre al folto numero di artisti e critici che vedevano con sospetto e diffidenza la diffusione e la massificazione della fotografia e ne respingevano ogni desiderio e

velleità di essere considerata al pari delle altre discipline artistiche, una parte minore della critica non la considerava ancora una forma d'arte a tutti gli effetti, ma se non altro riconosceva nella fotografia un valido aiuto all'attività degli artisti, e dei pittori in modo particolare; infatti, dal punto di vista tecnico, le fotografie potevano offrire al pittore immagini già trascritte su una superficie bidimensionale trasferite quindi in un codice affine a quello della pittura, con cui la fotografia aveva in comune anche la costruzione prospettica.

Pietro Selvatico (1800-1880), professore di estetica e «segretario perpetuo» dell'Accademia di Belle Arti, nel volume antologico *Scritti d'arte*, pubblicò, con il titolo indicativo «Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte», l'ultima parte del discorso inaugurale «L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche», pronunciato davanti all'Accademia veneziana l'8 agosto 1852, e allora pubblicato nei relativi *Atti*. Egli era stato tra i primi in Italia a raccogliere prontamente il soccorso offerto dalla fotografia come ausilio alle discipline d'arte, sottolineando pionieristicamente il significato dell'immagine fotografica in relazione allo studio della composizione e del chiaroscuro, senza ambizioni se non quella di ottenere un disegno 'corretto', secondo i canoni realistici della fotografia. In questo scritto, Selvatico enfaticamente spiegava quanto la fotografia, «costa temuta rivale dell'arte, le diventerà sorella nella educazione dell'artista [...] e tutte le arti meglio s'accosteranno a sciogliere il grande enigma del vero» (Selvatico Estense 1859, 341).

In Italia numerosi pittori *fin-de-siècle* utilizzarono spesso e volentieri la fotografia. Come era accaduto nell'era della rappresentazione veneziana condotta attraverso la camera ottica da Canaletto (1697-1768) e da Bernardo Bellotto (1721-1780), il pittore veneziano Giuseppe Canella (1837-1913), da non confondersi con l'omonimo pittore vedutista scomparso nel 1847, utilizzò perfettamente le tecniche della prospettiva in funzione dello strumento ottico quando decise di dipingere la straordinaria veduta sul Canal Grande che inquadrava lateralmente la facciata di Ca' Foscari e l'attiguo Palazzo Giustinian. In questo dipinto, la perizia con cui l'architettura viene restituita, il punto di vista in posizione rialzata rispetto all'occhio, la leggera dilatazione dello sguardo e della quinta urbana sulla superficie delle acque, sottolineano il ruolo della fotografia che indaga il dato oggettivo senza annullare l'apporto creativo dell'artista al momento dell'elaborazione del soggetto sulla tela.

Il fotografo di talento a Venezia a cui Canella certamente si ispira è Carlo Naya (1816-1882). I lavori fotografici di Naya erano destinati al grande mercato che la fotografia si era nel frattempo conquistato. Il mercato a Venezia ereditava quello ricco delle incisioni e delle litografie e vi si sostituiva con il suo fascino e l'inarrivabile fedeltà del soggetto. Naya sapeva individuare con cura particolare le vedute veneziane e ne trasmise la dolcezza 'notturna' con i suoi chiari di luna manipolati. Con quella strana luminosità mistificata che solo i pittori più abili sapevano rendere, i fotomontaggi di Naya entrano a far parte della storia. Le due rare stampe all'albumina in formato imperiale del Ponte di Rialto, perfettamente conservate e custodite presso il Museo Fortuny, rappresentano i due stadi della 'rilettura' visiva che rendeva Venezia voluttuosamente ambita nell'immaginario turistico del *voyage en Italie*.

Anche l'eccentrico Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) si misura con Venezia e con una curiosa declinazione dello sguardo attraverso la sua attività di fotografo amateur. Nelle sue riprese *au fil de l'eau* l'occhio di Fortuny persegue una visione della città lagunare decisamente inedita per l'epoca. Il mezzo fotografico, evidentemente, si prestava bene a quella strategia dove l'immaginario veneziano dalla gondola si delinea in una nuova prospettiva estetica. Le sue immagini sperimentali eseguite con una fotocamera Kodak Panoram nr. 4 non sono mai documentarie e coincidono perfettamente con la poetica dello specchio mostrandoci dai canali una Venezia nella sua rarefatta oggettività. Fortuny è affascinato e incantato dalla ripresa panoramica e in una disinibita frenesia utilizza la prua della gondola come un metronomo o meglio come un cuneo visivo che penetra la rappresentazione della città dall'acqua.

Fortuny, Naya, Canella e molti altri utilizzarono l'apparecchio fotografico sotto un profilo squisitamente artistico, dando rilievo soprattutto al carattere spettacolare dei risultati ottenuti attraverso la propria ricerca visiva. Fotografo e pittore concorrevano dunque insieme a delineare una poetica che non li vedeva antagonisti ma piuttosto alleati nell'interpretazione di una sola forte tensione culturale. «E se da un lato - come scrive Claudio Marra in un suo importante contributo storico-artistico - il pittore paga il proprio debito riconoscendo che certi caratteri di epifanicità del reale ormai non si poteva che mutuarli dagli schemi diffusi e imposti dalla rampante tecnologia fotografica, ugualmente il fotografo, dovendo richiamare taluni caratteri di auratica solennità, ancora si rivolge alla pittura, che sola poteva assicurare quella distanza dalla realtà che altrimenti la troppo diretta fotografia, contando solo sulle proprie forze, non poteva certo esibire» (2000, 89).

威尼斯：一座介于维都塔风景画派和摄影艺术间的水城

Angelo Maggi

“这里有神殿、大理石建筑、以及在蓝天白云映衬下略显残败的民居。在它们之上，教堂圆顶和钟楼高耸入云，其中最突出的就是圣马可教堂，它好似一艘巨轮的主桅杆。在海天之间，巨轮驶向远东，去获取财富、权利和荣耀！”。(Molmenti 1928, 55)

这是历史学家兼艺术评论家庞培·格拉尔多·莫尔曼蒂(Pompeo Gherardo Molmenti, 1850-1928)用来描绘威尼斯独特景致的原话。凭借众多的著作以及精彩的演讲，他得以在全世界掀起一股研究威尼斯的新热潮。在莫尔曼蒂生活的年代，威尼斯的维都塔风景画派正走向衰落，与此同时，摄影艺术悄然兴起。自1839年摄影技术诞生以来，经过多年的争取，摄影作品才最终被列入版权保护清单。19世纪杰出摄影师的作品远不止机械地记录图像这么简单，它们往往充满想象力及独创性，完全可以与同时期画家的画作一争高下。

关于摄影艺术及其与别的艺术表现形式间关系的激烈争论，贯穿了整个十九世纪下半叶，甚至一直持续到了二十世纪初。不同的人有不同的立场及观点：大部分艺术家及评论家对摄影艺术的大众化和普及推广持有怀疑的态度，他们坚决反对将摄影艺术与其他艺术学科相提并论；少数评论家甚至不认为摄影可以被算作是一种艺术形式；但还是有人承认了摄影对艺术家开展工作起到的帮助作用，特别是对画家的帮助。事实上，从技术角度看，摄影可以在二维平面上给画家提供临摹好了的图像，这与绘画的法则是相同的。此外，摄影图片在呈现空间构造上也具有同等的透视效果。

皮耶特罗·塞尔瓦迪科(Pietro Selvatico 1800-1880)是美术学院的美学教授和“常任秘书”。在《艺术散文集》一书中，他发表了一篇题为《论摄影带给艺术之优势》的文章。1852年8月8日他在威尼斯美院开学典礼上发表了一篇题为《根据科学准则在美院教授艺术》的讲话，而《论摄影带给艺术之优势》这篇文章正是来源于该讲话的最后一部分。这次讲话也被发表在美院的相关会议纪要中。他是意大利第一批利用摄影艺术的长处来帮助其它艺术学科的学者，同时

开创性地强调摄影图片在构图研究及明暗对比法中的意义。鉴于摄影艺术现实主义的特点，塞尔瓦迪科教授希望能将其纳入“正派艺术”的范畴。在文章中，他着重解释道：“摄影，那个可怕的艺术的竞争对手，在培养艺术家方面，将成为艺术的姐妹与它并肩作战……所有的艺术形式都要互相配合、彼此协作，来揭开真相的神秘面纱……”(Selvatico Estense 1859, 341)。

在意大利，有许多世纪末画家乐于借鉴摄影技术来作画。正如在威尼斯风景画盛行的年代，很多绘画大师为了高精度地描绘城市风景，很可能使用了暗箱成像技术，比如卡纳莱托(Canaletto, 1697-1768)、贝尔纳多·贝洛托(Bernardo Bellotto, 1721-1780)、以及威尼斯画家朱塞佩·卡内拉(Giuseppe Canella, 1837-1913)等等。需要注意的是，意大利还有一个画家也叫朱塞佩·卡内拉——于1847年去世的维都塔派代表画家，不要将两者混淆。言归正传，我们这里所提及的画家朱塞佩·卡内拉(1837-1913)，当他绘制威尼斯大运河的景象时，就很巧妙地借助了光学仪器来提高画作的透视感。他从侧面取景，用画笔描绘卡福斯卡里宫及与它相邻的朱斯蒂宫。在这幅画中，建筑物被很真实地还原。同时他采用了高视平线构图的方法，使得在水面上的景物及城市风貌略显膨胀，由此突出了摄影技术在研究客观数据时所能发挥的作用，同时也不能否认艺术家在画布上发挥创造力的重要性。

毫无疑问，画家卡内拉(Canella)是从威尼斯才华横溢的摄影师卡洛·纳亚(Carlo Naya 1816-1882)身上汲取了创作灵感。纳亚的摄影作品迎合了当时被摄影技术征服的广阔市场。在此之前，威尼斯艺术市场一度被版画和石版画占据，但纳亚凭借其摄影作品的独特魅力及对主题的逼真描绘取代了它们。纳亚总是用心观察威尼斯的风景，认真思考，确定拍摄画面所要表现的主题。同时通过暗室的后制作，将拍摄于白天的作品转化为夜间拍摄，用手绘的月光来描绘威尼斯“夜间”的柔美。只有技法最为高超的画家才能呈现出那种奇怪而神秘的光度，由此纳亚的合成照片也得以在摄影历史中占据一席之地。在威尼斯福图尼博物馆中，收藏着保存完好的两张

里亚托桥的老照片，它们采用摄影中的蛋白工艺精心制作而成，代表了视觉“重读”的两个阶段。这些艺术成就使得威尼斯成为“大旅行”时代中一个令人心驰神往的旅游圣地。

马利亚诺·福图尼·马达佐(Mariano Fortuny y Madrazo, 1871-1949)是一个才华出众的艺术家，在多个艺术领域都表现突出。作为一名业余摄影师，他试图用一种新奇的眼光来看待威尼斯，并通过手中的相机将这种感情表达出来。在拍摄“近水取景”系列作品时，福图尼试图用一种全新的视角来记录威尼斯及泻湖的景象，他的艺术思维遥遥领先于他所处的时代。摄影作为媒介，给了他一种艺术表现方式，使他得以用一种全新的透视美学来描绘坐在贡多拉小船上、贴近水面所欣赏到的威尼斯城的美景。他用柯达4号全景相机(Kodak Panoram no. 4)拍摄出的那些带有试验性质的图像，与其说是写实作品，不如说是一种现实镜像的诗意表达。他糊了摄影的客观性，通过这种方式向我们展现了运河上的威尼斯。福图尼十分着迷于全景摄影，同时对拍摄贡多拉船的船首也怀有一种近乎狂热的执着。福图尼将船首视为

一个节拍器，或者更恰当地说，是一个楔形的视觉工具，通过它自己才得以从水中穿透这座城市。

福图尼、纳亚、卡内拉以及其他一些艺术家，他们使用摄影仪器都是为了获得纯粹的艺术效果。他们强调的是，通过视觉研究，使他们的艺术作品呈现出更为细腻精美的画面效果。摄影师和画家通力合作，共同构建艺术的诗意。在诠释某种独特的文化魅力及其强烈的张力时，与其说他们是对手，不如说他们是盟友。“从一方面看，”——正如克劳迪奥·马拉(Claudio Marra)在他的一篇重要的艺术史论文中所写：“画家得承认在反映现实方面，摄影比绘画更能捕捉真实性以及绘画所没有的即时感，现如今随着摄影技术的普及，人们已无法否认摄影图像具有的这些优势，画家为此付出了代价；另一方面，摄影师也必须认识到，为了使摄影作品呈现出庄重的艺术感，必须借助绘画来确保作品与现实有一定的距离，摄影往往太过直接，单凭它自身的力量，难以展现作品的艺术价值。”(Marra 2000, 89)。



**Giuseppe Canella (1837-1913). Veduta di Canal Grande
con Ca' Foscari e Palazzo Giustinian. Olio su tela, 66 × 84 cm.
Fine XIX secolo**

Collezione privata

朱塞佩·卡内拉 (1837-1913) , 《大运河与卡·福斯卡里宫和朱斯蒂宫
景观》。油画, 66 × 84厘米。19世纪末

私人藏品

Giuseppe Canella nasce a Venezia il 9 giugno 1837 e muore a Padova il 9 febbraio 1913. Si iscrive presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia nel 1857 dove diviene allievo dell'artista Napoleone Nani (1839-1899). Durante gli anni della formazione veneziana Canella si distingue conseguendo più volte dei premi e nel 1860 riceve un pensionato nelle tre discipline, pittura, scultura e architettura per perfezionarsi negli studi. Secondo il critico d'arte Agostino Mario Comanducci (1891-1940) nel suo *Dizionario illustrato pittori e incisori italiani moderni e contemporanei* la produzione artistica di Canella «risulta assai varia per i numerosi acquerelli, rappresentanti marine, paesaggi, nature morte, ritratti e interni. Come tutti gli artisti di quel tempo, mostra una eccessiva cura nel riprodurre le minuzie e i particolari più lievi; tuttavia riesce sempre più ammirevole per la tecnica, per l'armonia e la trasparenza dei colori, e per la vividezza delle rappresentazioni» (Comanducci 1962, 1: 299). Assieme al pittore Eugenio Prati (1842-1907) diventa pittore-scenografo presso il teatro La Fenice di Venezia.

朱塞佩·卡内拉(Giuseppe Canella)于1837年6月9日出生于威尼斯,并于1913年2月9日在帕多瓦与世长辞。卡内拉于1857年考入威尼斯美术学院,在那里他成为了艺术家纳波莱奥内·纳尼(Napoleone Nani, 1839-1899)的学生。在美院求学的几年里,卡内拉屡获殊荣。1860年,他获得了绘画、雕塑和建筑三个专业的奖学金,让他能够进一步完善自己的学业。根据艺术评论家阿戈斯蒂诺·马里奥·科曼杜奇(Agostino Mario Comanducci, 1891-1940)在其作品《意大利现代画家与雕刻家图解词典》中的描述,卡内拉的艺术作品“数量种类繁多,涉及水彩画、海洋主题画、风景画、静物画、肖像画及室内画。卡内拉与他同时代所有的艺术家一样,在作画过程中十分注重、甚至可以说过度注重重现细节与局部。而卡内拉的作画技术、其作品色彩的和谐与透明度以及画面的生动度越来越令人钦佩”(Comanducci 1962, 1: 299)。他与画家欧金尼奥·普拉蒂(Eugenio Prati, 1842-1907)担任威尼斯凤凰大剧院的舞美画师兼设计师。1870年,帕多瓦装饰艺术学校建校,卡内拉被邀请出任校长一职,并“荣幸地”担任该校校长40年。上述这幅画为帕多瓦的私人藏品,画作带有热封,木质外框上有“GC”首字母字样。。除了画中建筑的精细程度,这幅威尼斯风景画最令人惊叹的一点是其视角的独创性。这种构图显然能让人联想到卡洛·纳亚(Carlo Naya)的摄影作品。而从卡内拉最著名的作品之一《月光下的大运河风景》可以看出,这位画家十分熟悉纳亚的《月光下》。



38



39

38-39 Carlo Naya. Veduta di Canal Grande con Ca' Foscari e Palazzo Giustinian. Riproduzione da negativo originale. 1875 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《大运河与卡·福斯卡里宫和朱斯蒂宫景观》。由原始底片冲印。1875年前后

威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

Nel 1870 con la nascita della Scuola d'Arte Decorativa di Padova, viene chiamato ad occupare il posto del direttore e rimane in carica «onorevolmente» per quarant'anni. Il dipinto è conservato in una collezione privata padovana e presenta un sigillo a caldo con le iniziali «GC» posto sul telaio in legno. Ciò che più colpisce in questa veduta veneziana, al di là della precisione dettagliata con cui

le architetture sono rappresentate, è l'originalità del punto di vista. Questa composizione richiama in maniera evidente il punto di ripresa dell'immagine fotografica di Carlo Naya. Tra le sue opere più note si ricorda anche una «Veduta di Canal Grande al chiaro di luna» che attesta la familiarità con le celebri vedute veneziane di Naya 'al chiaro di luna'.



**Ditta Carlo Naya, *Il ponte di Rialto [al chiaro di luna]*.
Stampa all'albumina (formato imperiale), con ritocco
e aggiunta di nuvole dipinte sulla lastra, 58 × 88 cm. 1900 ca.**

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny: FP 06901

卡洛·纳亚公司, 《(月光下的)里亚托桥》。蛋白印相(英制), 感光板上叠加云彩作为修饰, 58 × 88厘米。1900年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆: 编号FP 06901

Originario di Tronzano Vercellese, dove nasce il 2 agosto 1816, e laureatosi in giurisprudenza presso l'Università di Pisa nel 1840, Carlo Naya è ricordato come uno dei maggiori e rinomati fotografi dell'Ottocento in Italia. Trasferitosi a Venezia, nel 1857, lavora in un atelier fotografico e negozio di strumenti ottici con Carlo Ponti (1823-1893). La collaborazione finisce nel 1868 per una controversia, ma Naya è già noto ai molti per la qualità delle sue riprese fotografiche di vedute urbane, e apre lo stabilimento Ditta Carlo Naya in Campo San Maurizio al numero civico 2758. Successivamente estende la distribuzione delle sue immagini in diversi negozi in Piazza San Marco e sulla Riva degli Schiavoni. Ciò che caratterizza i lavori di Naya sono l'alta qualità della rappresentazione fotografica dell'architettura e la magistrale lucidità visiva nella selezione degli scorci urbani. Egli riproduce con attenzione i punti di vista che rievocano la grande tradizione veneziana del vedutismo pittorico. L'annessione di Venezia e del Veneto al Regno d'Italia nel 1866 incrementa in maniera rapida il turismo e il commercio della città lagunare. Naya, consapevole di questa importante opportunità, organizza un'estesa rete di rappresentanti per primeggiare nella vendita d'immagini veneziane raggiungendo una straordinaria notorietà anche all'estero con le sue celebri fotografie imperiali: stampe

卡洛·纳亚(Carlo Naya)1816年8月2日出生于特龙扎诺-韦尔切莱塞(Tronzano Vercellese),并于1840年从比萨大学法学院毕业。纳亚被公认为是意大利19世纪最伟大也是最著名的摄影师之一。纳亚于1857年移居威尼斯,与卡洛·庞蒂(Carlo Ponti, 1823-1893)一起在一家摄影工作室和光学仪器商店工作。两人的合作于1868年在一场争吵中结束,彼时的纳亚因其拍摄的城市风景照而闻名,并在圣穆理思广场(Campo San Maurizio)2758号开办了一家名为“卡洛·纳亚商号(Ditta Carlo Naya)”的公司。他随后把自己的摄影作品发给圣马可广场以及斯拉夫人河岸(Riva degli Schiavoni)附近的多家商店。纳亚摄影作品的独特之处就在于其高质量的建筑摄影表现形式以及在选择城市景观时那精妙无比的视觉清晰度。他对摄影角度的用心与专注让人不经想起威尼斯画派风景画的伟大传统。1866年,威尼斯及整个威尼托地区并入意大利王国版图,这让这座潟湖城市的旅游业及贸易业迅速发展。纳亚意识到了这是个千载难逢的机遇,便着手组建了一个威尼斯相片的销售网,他所拍摄的英制照片享誉国内外,其特征就是“月光”,即双重曝光加黑白两色的大幅冲印。正如赞尼尔(Zannier)所解释的那样,纳亚的工作室内有许多人“直接参与了工作室的发展,是他们拍摄了许多那些现在被误认为是卡洛所拍的照片”(Zannier 1999, 146)。纳亚当时也负责公司的管理工作,所以将大部分摄影工作留给了他的助手们,纳亚要求其助手必须遵循公司向来所坚持的技术与美学要求。纳亚的公司也因其出品的格式、价位选择多样的威尼斯相册纪念集而广受游客以及收藏爱好者们的推崇。在这些受无数顾客喜爱并竞相购买的相片中有着威尼斯潟湖的浪漫记忆,笼罩在那淡雅且近乎永恒的氛围内。在纳亚公司所有的相片类型中,一个重要的特征便是“月光”,上面的两张相片便是两个例子,它们拍摄了从威尼斯大运河的德



41 Ditta Carlo Naya. *Il ponte di Rialto*. Stampa all'albumina (formato imperiale), senza manipolazione da lastra, 58 × 88 cm. 1900 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny:
FP 06903

卡洛·纳亚公司, 《里亚托桥》。由原始底片冲印, 蛋白印相(英制), 没有修饰感光板, 58 × 88厘米。1900年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆: 编号FP06903

di grande formato che con doppie esposizioni e colorazioni monocrome diventano i 'chiari di luna'. Come spiega Zannier, il laboratorio Naya ha al suo interno molte persone che partecipano «direttamente allo sviluppo dell'atelier anche con la ripresa diretta di molte fotografie che sono erroneamente attribuite a Carlo» (Zannier 1999, 146). Naya certamente si occupa della gestione della Ditta e lascia gran parte della pratica fotografica ai suoi assistenti che seguono i dettami tecnici ed estetici come per un marchio di fabbrica. La Ditta è ricordata per i numerosi album souvenir di Venezia confezionati nei più vari formati e prezzi per turisti e appassionati collezionisti. Tra le tipologie di immagini apprezzate dai numerosi acquirenti vi sono le rievocazioni romantiche della città la-

gunare rappresentata in un'atmosfera eterea, quasi senza tempo. Nella tipologia di immagini della Ditta Naya un posto importante senza dubbio spetta ai 'chiari di luna' di cui qui due esemplari che raffigurano il Ponte di Rialto ripreso da un attracco imbarcazioni in Riva del Ferro su Canal Grande. La rarità di questa coppia di stampe all'albumina non è soltanto il grande formato e il perfetto stato di conservazione, ma la sequenza di manipolazione dell'immagine evidente nel raffronto tra le due opere. L'immagine è chiaramente la stessa: la prima fotografia è la matrice della seconda lastra che viene manipolata con un intervento di 'fotomontaggio diretto' che aumenta la parte figurativa del cielo con delle nuvole. I contrasti luministici creati generano i cosiddetti 'chiari di luna'.

尔费罗河岸(Riva del Ferro)船只停泊处看向里亚托桥的画面。这一组蛋白印相十分稀有, 不仅在于其较大的相片规格以及完美的保存状态, 还在于将这两张照片一同比对下所能发现的明显的相片后期加工程序。这两张照片的底片图片显然是同一张, 第一张照片是第二张照片的

母版, 同时摄影家在照片的感光版上采用了“直接合成照片”的手法, 这种手法用后期加上的云朵增加了天空中具有象征意义的部分, 同时后期加上的光线反差也形成了所谓的“月光”效果。



**Carlo Naya. Veduta di Piazza San Marco con acqua alta.
Riproduzione da negativo originale, 58 × 88 cm. 1875 ca.**

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《涨水后的圣马可广场景观》。由原始底片冲印，
58 × 88厘米。1875年前后

威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

In un articolo dedicato alla fotografia a Venezia, apparso nella rivista *The British Journal of Photography* nell'aprile del 1874, emerge il racconto di una città ricca di monumenti con forti segni di degrado dove soltanto i fotografi hanno il potere di perpetuarne l'esistenza. Ad essere ammirata è la fotografia di Carlo Naya, l'unico «artista veneziano» capace di catturare Venezia in tutta la sua bellezza. Naya, attraverso diversi processi di trasformazione della fotografia, diventa uno dei maggiori produttori di immagini iconiche veneziane. La sua visione della città è legata ai canoni della pittura vedutistica e trasforma il panorama di Venezia con le sue acque in elemento di grande romanticismo. Come scrive l'autore di questo saggio: «le fotografie di Venezia hanno il potere di sprigionare l'immaginazione e la meravigliosa arte che esse raffigurano conducendo il pensiero a sfumare il presente tra i ricordi del passato; perché Venezia non è la città dell'oggi. I trafori in stile gotico e la profusione di decorazioni ad intaglio, le cupole, i pinnacoli, le torri che catturano lo sguardo in ogni dove e scintillano nelle acque dei canali increspate dalle gondole, non sono

1874年4月，《英国摄影杂志》刊登了一篇与威尼斯摄影有关的文章，该文章认为威尼斯这座水城遍地都是纪念性建筑与古迹，但都有严重的腐烂迹象，只有摄影师才能使它们的存在变成永恒。文章盛赞卡洛·纳亚的摄影作品，认为他是唯一一个能够捕捉威尼斯所有美丽景色的“威尼斯艺术家”。在各种摄影转型过程中，纳亚成为了威尼斯经典风景照片的主要生产商之一。他镜头下的水城与威尼斯风景画派的风格联系紧密，同时他也给威尼斯及其水域加上了极富浪漫主义的一笔色彩。正如这篇文章作者所写的那样，“威尼斯的相片能够解放人们的想象力，充分展示其画面中描绘的绝妙艺术，引导人们将当下的景融合进过去的记忆中。因为威尼斯并不是一座当下之城”。威尼斯遍地开花的哥特式透雕细工、大量雕刻装饰、穹顶、尖塔及钟楼在运河水面上闪耀着，其倒影时不时被穿过的贡多拉激起涟漪，这里没有我们这个时代的“新财富”所带来的令人作呕的虚伪。宏伟壮观且高贵的纪念性建筑在威尼斯随处可见，它们见证了那个美好的过去、一个充满艺术家与艺术爱好者的过去，这些艺术家们为自己的职业而自豪，并且能够感知到何为真正的艺术，这点在我们这个时代没有人能做到”（A.J.W. 1874, 161-2, 引自 Maggi 2004, 40-3）。上面两幅纳亚所拍摄的、十分具有纪实性的照片来自福图尼宫（Palazzo Fortuny）的摄影档案馆，完美地描述了这座城市与水的关系。在第一张照片中，纳亚以一种完美且平衡的构图重现了威尼斯“高水”景象，照片中圣马可大教堂的立面并未干扰到三名男子在涨水后的广场中央的船上的所展现出的轮廓。这张图里的无数细节



43 Carlo Naya. Veduta delle Squero a San Trovaso.
Riproduzione da negativo originale, 58 × 88 cm. 1870 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

卡洛·纳亚，《圣特罗瓦索造船厂景观》。由原始底片冲印，
58 × 88厘米。1870年前后
威尼斯市立博物馆基金会，福尔图尼宫档案馆

ipocrisie stucchevoli nate dalla nuova ricchezza del nostro tempo. I monumenti grandiosi, magnifici e nobili che dovunque accarezzano lo sguardo a Venezia sono testimoni di un passato di bellezza, un passato di artisti e amanti dell'arte, fieri del loro essere artisti, capaci di intuire la vera arte come nessuno ai nostri giorni» (A.J.W. 1874, 161-2; citato in Maggi 2004, 40-3).

Le due immagini di Carlo Naya selezionate dall'Archivio fotografico di Palazzo Fortuny hanno carattere documentario e descrivono perfettamente il rapporto della città con l'acqua. Con la prima fotografia egli restituisce il fenomeno dell'acqua alta in una composizione perfettamente bilanciata dove la facciata della Basilica di San Marco non interferisce con la silhouette dei tre uomini in posa sull'imbarcazione al

centro della piazza allagata. Con una certa dovizia di particolari questa immagine ci permette di impostare alcune ipotesi di raffronto con la rappresentazione dello stesso evento in questo secolo. La seconda fotografia invece è uno scorcio tipico di Venezia: lo squero nei pressi della chiesa di San Trovaso. Questo cantiere che risale al 1600 è il luogo dove si costruiscono e si riparano le gondole e Naya lo inquadra con magistrale lucidità visiva cristallizzando sulla lastra della propria fotocamera non solo le architetture e le maestranze all'opera, ma riempiendo la veduta generale con il passaggio di una gondola. Ancora una volta il privilegio del fotografo è quello di ottenere una ricostruzione verosimile e allo stesso tempo una visione poetica unicamente veneziana.

都让我们能够对此进行一些假设，把这张照片与当时发生的同一事件进行比较。相反地，第二张照片则是一张典型威尼斯的风景，画面主体是圣特罗瓦索教堂附近的造船厂。这座专门用于建造与修理贡多拉的造船厂的历史可以追溯到1600年，纳亚用精湛的视觉清晰度将画面在其相机

感光版上构架了起来，画面中不仅有造船厂建筑和正在工作中的造船师，他同时也用一条滑行穿过的贡多拉让整体画面更加饱满。在照片里，我们能再次感受到纳亚对相片画面真实合理的重构，同时也传达出了威尼斯那独具一格的诗情画意。



44 Mariano Fortuny. Veduta dal Canal Grande del Bacino di San Marco con la Basilica di Santa Maria della Salute. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《从大运河上的圣马可水域和安康圣母教堂》。
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

45 Mariano Fortuny. Veduta dal Canal Grande del Bacino di San Marco con la Punta della Dogana. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《从大运河上的圣马可水域和海关三角区》。
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Mariano Fortuny y Madrazo nasce a Granada l'11 maggio 1871. Si trasferisce con la famiglia a Parigi in giovane età e nella capitale francese ha la possibilità formarsi come pittore frequentando diversi ambienti artistici. Per le lezioni di pittura egli segue Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902) e per i primi insegnamenti di scultura è apprendista nell'atelier di Auguste Rodin (1840-1917). Nel 1889 giunge a Venezia, dove rimane per il resto della sua carriera insieme alla madre e alla sorella Maria Luisa. Queste due donne e la moglie Henriette hanno un forte ascendente sulla vita di Fortuny, sia per aver sollecitato in lui la passione per le innumerevoli attività intraprese sia per i numerosi contatti e scambi con artisti internazionali residenti o di passaggio a Venezia. Come spiega lo storico della fotografia Italo Zannier, Mariano Fortuny inizia a fotografare a Parigi e giunge in Italia con un'attrezzatura di base che egli utilizza per ri-

马里亚诺·福尔图尼·马德拉索, 1871年出生于西班牙格拉纳达。青年时期与家人一同移居巴黎, 在法国首都, 他获得了融入不同艺术圈的机会, 接受了绘画训练。他师从让·约瑟夫·本杰明·康斯坦特(1845-1902)学习绘画, 在奥古斯特·罗丹(1840-1917)的工作室里当过学徒, 学习到了一些雕塑的基础知识。1889年他与母亲和妹妹玛丽亚·路易莎来到了威尼斯, 并在此度过了余生。福尔图尼的母亲和妹妹以及他的妻子亨利埃特对他的一生产生十分深远的影响, 一方面, 激发了他的工作热情, 创作出不计其数的艺术作品, 另一方面, 鼓励他与居住和过往威尼斯的国际艺术家们进行接触与交流。正如摄影史学家伊塔洛·赞尼尔所描述的那样, 马里亚诺·福尔图尼是从巴黎开始了他的摄影生涯的, 到意大利时他只随身带了一套基础的设备, 以用来记录一些家庭影像和身着印花面料摆好姿势的模特, 鲜有关于这座潟湖城市景象的作品。这里所展出该系列景物摄影, 是福尔图尼在1907年左右, 用一台Kodak Panoram no.4宽幅木制相机拍摄而成的, 展示出沿着水域的迷人全景。福尔图尼所使用的相机, 是1894年的专利, 相机前镜头的转动宽幅可达到142°, 底片尺寸约为90×300毫米。尽管福尔图尼相机下的威尼斯不同于大多数威尼斯影像作品, 但赞尼尔指出, 这组图像



- 46** **Mariano Fortuny. Veduta del Canal Grande.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《大运河景观》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

- 47** **Mariano Fortuny. Fondamenta e ponte Diedo a Cannaregio.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马里亚诺·福尔图尼,《卡纳雷吉欧的迭多桥和河岸边的迭多路》,
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

prendere scene famigliari, modelle in posa con i suoi tessuti stampati, e, più raramente vedute della città lagunare. La serie di paesaggi fotografici qui presentata è quella che Fortuny esegue a Venezia intorno al 1907 con una Kodak Panoram nr. 4 con la quale realizza suggestive panoramiche a filo d'acqua. La fotocamera, brevettata nel 1894, ha un obiettivo rotante con un'ampiezza di campo di 142° e il formato del negativo ha le dimensioni di circa 90 × 300 millimetri. Seppure le immagini realizzate da Fortuny siano insolite nella pur vasta iconografia veneziana, Zannier sottolinea che la datazione di que-

sto corpus di immagini è molto importante perché in esse nello *skyline* di Venezia non compare il campanile di San Marco, crollato nel 1902 e ricostruito nei dieci anni successivi. La fotografia per Fortuny è «un'arte privata, il cui uso non venne da lui mai pubblicizzato e ostentato» (Zannier 1999, 186). La sua produzione fotografica, e in particolare quella panoramica, è stata oggetto di studio nella mostra *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* tenutasi nel 2005 a Venezia presso le sale del suo splendido palazzo, dove ancora oggi si custodisce il suo prezioso archivio.

的创作年代是非常有意义的, 由于圣马可钟楼在1902年时倒塌并在随后的十年间才得以重建, 所以福尔图尼的威尼斯影像中便没有钟楼的影子。对于福尔图尼来说, 摄影是“一种私人艺术, 因此他从未将他的作品公开发表过”(Zannier 1999, 186)。他的摄影作品, 特别是全景

影像, 于2005年, 在威尼斯宏伟华丽的福尔图尼宫展厅中所举办“福尔图尼之眼: 全景、肖像及其他摄影作品”的展览中展出。直至今日, 福尔图尼宫中仍保存着许多福尔图尼珍贵的摄影作品。



- 48** **Mariano Fortuny. *Casa del Tintoretto*.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《丁托列托故居》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆
- 49** **Mariano Fortuny. *Rio dell'Abbazia a Cannaregio*.**
Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《卡纳雷吉欧的修道院运河》。由原始底片冲印。
1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆
- 50** **Mariano Fortuny. *Veduta dal bacino di San Marco*.**
Riproduzione da negativo originale. 1903 ca.
Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny
马利亚诺·福尔图尼,《从圣马可水域上看到的景观》。由原始底片冲印。
1903年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Nella presentazione del volume che accompagna la mostra *Locchio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* (2005), l'allora direttore dei Musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli scrive: «Le immagini fotografiche di Fortuny evocano e descrivono con una vivacità e una qualità difficilmente eguagliabili, sono una perfetta testimonianza di una cultura e di un mondo» (Romanelli 2005, 7). Romanelli individua in queste vedute eseguite con la fotocamera Kodak Panoram nr. 4 le suggestioni più ardite dell'attività fotografica di Mariano Fortuny. Un po' più di vent'anni prima, in occasione di un'altra mostra dedicata a Mariano Fortuny collezionista (1983), lo storico della fotografia Claudio Marra evidenzia quanto le immagini di Fortuny a stento trattengano «l'ambizione di superare la loro genesi per trasformarsi in vere e proprie forme

在“福尔图尼之眼: 全景、肖像及其他摄影作品展”而出版的文集的序言中, 时任威尼斯市民博物馆馆长的吉安多梅尼科·罗曼内利写道: “福尔图尼摄影作品中的景象, 具有令人难以忘怀的生动, 和旁人无法赶超的品质, 它们是一种文化和一个世界的完美见证” (Romanelli 2005, 7)。罗曼内利则从这些用Kodak Panoram no. 4拍摄下来的景象中, 发现了马利亚诺·福尔图尼的摄影作品中的冒险精神。20多年前, 在一场名为“马利亚诺·福尔图尼收藏家”的展览中, 摄影史学家克劳迪奥·马拉特别指出福尔图尼的景物中很难克制 “其超越起源的野心, 将自己转变为一般摄影美学定义下的真实的阐释形式” (Marra 1983, 16)。福尔图尼所使用的全景相机是一种特殊类型的相机, 相比普通的单次曝光, 它能够进行更广阔景物的连续拍摄, 镜头能够摄取从一侧到另一侧的整个视野, 又长又窄的胶片从垂直的狭缝中曝光。这些照片最引人注目的不仅仅是广阔视野下的潟湖城市景观, 而是摄影师在穿梭于威尼斯运河的贡多拉小船上的全局拍摄视角, 一种在拍摄过程中的运动视角。马利亚诺·福尔图尼用一种几近于强迫的方式, 犹如一位捕捉景







51 Mariano Fortuny. Veduta dal bacino di San Marco con l'isola di San Giorgio e Riva degli Schiavoni. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《从圣马可水域上看到的圣乔治岛和斯拉夫人堤岸》。
由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

52 Mariano Fortuny. Riva degli Schiavoni. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《斯拉夫人堤岸》。由原始底片冲印。1905年前后
威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

interpretative di una generale estetica fotografica» (Marra 1983, 16). L'apparecchio panoramico adottato da Fortuny è un tipo speciale di fotocamera che effettua una ripresa continua di una porzione di paesaggio più vasto di quello che può normalmente essere fotografato con una sola esposizione. La lente dell'obiettivo esplora tutta la visuale da un lato all'altro ed espone una lunga e stretta striscia di pellicola attraverso una fessura verticale. Quello che maggiormente colpisce di queste fotografie non è tanto la veduta il più possibile ampia del paesaggio urbano lagunare, ma il punto di ripresa globale dell'operatore sulla gondola che attraversa i canali di Venezia e che implica un certo movimento durante l'esecuzione della ripresa. Quasi in maniera compulsiva, come un vero e

proprio cacciatore d'immagini, Mariano Fortuny restituisce questa inedita visione dalla superficie dell'acqua in una personale interpretazione della città. Egli non si pone alcun problema a cogliere anche la prua della gondola: l'infatuazione per la fotografia panoramica è tale che la stessa gondola dà, a chi guarda l'immagine, la sensazione di essere sospesi al centro del canale. Questo elemento che occlude marginalmente lo sguardo si frappone tra il fotografo e la quinta urbana e viene esplorato molte volte fino a divenire una costante nella rappresentazione di molte vedute panoramiche veneziane. Questo *Leitmotiv*, indubabilmente premeditato, rappresenta una specifica forma di espressione artistica nel linguaggio fotografico di Fortuny.

物的猎手, 通过个人的诠释, 运用全新的视角从水面上展现出这座城市的景象。他很喜欢捕捉贡多船头, 使之成为影像的一部分: 从在贡多拉上观看风景, 能够给人一种悬吊于运河中央的感觉, 因此福尔图尼对于在贡多拉上进行全景摄影十分着迷。这种方式从边缘上阻碍了摄影师

透视城市景观的视角, 因此人们对其进行了多次的探索论证, 直到它成为一种固定被使用的展示威尼斯全景景观的表现方式。毫无疑问, 这一“故意为之”的主题是福尔图尼摄影语言中一种特殊的艺术表达形式。



Mariano Fortuny. Veduta della punta della Dogana e Santa Maria della Salute. Riproduzione da negativo originale. 1905 ca.

Fondazione Musei Civici di Venezia, Archivio Palazzo Fortuny

马利亚诺·福尔图尼,《海关三角区和安康圣母教堂景观》。由原始底片冲印。1905年前后

威尼斯市立博物馆基金会, 福尔图尼宫档案馆

Costruire una fotografia intorno al maggior numero possibile di schemi compositivi non ne assicura la riuscita. I fotografi solitamente fanno ricorso a più di uno schema compositivo anche se non hanno coscientemente analizzato i rapporti tra i diversi elementi visivi. Scattando queste fotografie panoramiche di Venezia, Mariano Fortuny sa esattamente ciò che vuole ottenere da ogni rapporto, e la composizione è stata accuratamente orchestrata controllando l'inquadratura della prua della gondola in primo piano. La sequenza di fotografie eseguite nella zona più aperta del bacino di San Marco è ben equilibrata sull'asse orizzontale e la punta della gondola fa da contrappeso ai bordi dell'immagine. Questo equilibrio orizzontale della veduta non è però rigido, perché la forma angolosa dell'imbarcazione a sini-

stra o a destra sembra aver maggior peso del profilo in lontananza della città. Il peso di questo elemento visivo ricorrente cattura lo sguardo ed è certamente accresciuto dall'inclinazione dell'imbarcazione che non permette di leggere il 'ferro' o il 'pettine' della gondola. Il punto d'appoggio visuale è tale da trasformare il 'ferro' in una sottile lamella impercettibile. Tutto ciò rafforza il ritmo visuale creato dall'imbarcazione e guida irresistibilmente l'attenzione dell'osservatore nella direzione in cui la gondola è inclinata. In queste immagini, l'anelito allo spazio e il diniego dello spazio stesso evocano una caratteristica fondamentale delle avanguardie fotografiche e artistiche negli anni a venire. In Fortuny fotografo, un Fortuny pittore cerca di venire alla luce.

围绕尽可能多的构图方案来进行拍摄并不能确保其成功。摄影师通常会诉诸一种以上的构图方案,即使他们并未有意识地去分析不同视觉元素之间的联系。通过拍摄这些威尼斯全景照片,马利亚诺·福尔图尼明确地知晓自己想从每种联系中得到什么,并且通过控制安装在贡多拉船头的前景镜头精心地编排了构图。这组在圣马可最开阔水域上拍摄的照片很好地保持了水平轴线上的平衡,贡多拉船头的尖角起到了平衡图像边缘的作用。但是这种视野上的水平平衡也并非如此精准,因为画面左侧

或右侧的船角所呈现出的视觉冲击远大于远处的城市风景。这个重复出现的视觉元素十分引人注目,特别是当船身由于左右摇晃而使人在画面中看不到贡多拉船头的六齿梳形饰物时,视觉支撑点便落在船头的那片尖角上,由此增强了船所产生的视觉节奏,自然而然地将观察者的注意力引导到倾斜的小船所指向的方向。在这些影像中,对空间的渴望和空间自身的否定,在一些年之后,成为摄影和艺术先锋派们的根本性特征。作为摄影师的福尔图尼,背后隐藏着的是其呼之欲出的画家身份。

English Texts

Theatrical and Musical Culture

Suzhou was a famous centre for music and theatre and during Emperor Kangxi's reign (1661-1722) there were apparently over a thousand theatre companies in Suzhou alone.

The stretch of town between Jinmen Gate and Changmen Gate portrayed in *Prosperous Suzhou* was the area where theatres were most numerous. For this reason, there are many scenes related to the theatre within the painting.

Changmen Gate

In the middle of the Suiyuan Garden in Mudu a theatre performance in a private home is taking place. On a raised platform, some high-ranking guests sit in a circle watching the performance.

Before Mount Shi there is an animated public theatre scene. Xu Yang, a court painter, not only illustrates the domestic performances of the literati, but also portrays the lively atmosphere of popular entertainment.

Culture and Customs of Wedding Rites

In *Prosperous Suzhou* two wedding scenes are shown, and the popular wedding ceremonies of the mid-18th century are vividly depicted.

This scene is occurring in the alley of Huan-glifang Bridge. The groom's family has already received the bride at home. The red lanterns are hung well above, with decorated red scrolls and lucky red silk ribbons. Relatives and friends, adults and children, dressed in festive clothes, are all cheerful and joyful.

Garden and Landscape Culture

Numerous views of gardens and their magnificent scenery are depicted in *Prosperous Suzhou*.

At the beginning of the scroll, one enters the Suiyuan Garden of the ancient village of Mudu. There are large and small pavilions, buildings, terraces, halls and boats, all illustrated in the picture. There are bizarrely shaped rocks behind the walls, wooden inlays, trees, flowers and ornamental plants. In the next scroll, under the western walls of the Wuqu district, a glimpse of the Yilaoyuan Garden, located next to the provincial governor's office, is depicted in a corner.

Tiger Hill (*Huqiu*) is undeniably a treasure in Suzhou's beautiful scenery. In the picture, the Buddhist temple stands in the very centre of the scene. From top to bottom, we see Zhengshanmen Gate, the Ershanmen Gate, the Fifty-three Visits (*wushisan can*), the Sanshanmen Gate, the main temple hall (*xiongbaodian*), the Thousand Buddhas Pavilion (*qian Fo ge*), the temple hall (*jialandian*), the Yunyan Pagoda (*Yunyan ta*), which is the highest point. Halfway up the coast are two steep cliffs commonly known as 'the two buckets' (*shuangdiaotong*), and at their feet is the famous Sword Lake (*Jianchi*), considered the pinnacle of Huqiu's beauty and the symbol of Suzhou's ancient beauty.

Prosperous Suzhou can be considered a precious cultural heritage of mankind, which perfectly conveys the *forma urbis* of a remarkable cultural and economic centre of China between the early and mid-18th century as Suzhou, undoubtedly was.

Cao Lindi and Shi Sha

The Iconography of Venice

"In Venice, Carlo Naya, Giuseppe Canella and many others used the camera from an exquisitely artistic perspective, emphasizing above all the spectacular character of their visual research. Photographer and painter thus contributed together to delineating a poetics that did not see them as antagonists but rather as allies in the interpretation of a single powerful cultural tension". (Angelo Maggi)

Venice. A City of Water, between Pictorial and Photographic Vedutismo

"Over the temples, the marmoreal buildings, the modest houses with their broken and capricious contours painted over the luminous background of air, the airy couples and bell towers fling themselves, among them the sublime one of St. Mark, similar to that of a boat master antenna, immense boat, launched between the sky and the sea towards the distant East to the conquest of wealth, power and glory". These are the words that describe the admirable panorama of Venice as described by the historian and art critic Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928). With his works, he was able to create a new cult for Venice all over the world. Molmenti's was a Venice that lived in the twilight of pictorial *vedutismo* to make way for photography. Following the invention of photography in 1839, it took many years before photos were able to be registered as workpieces with a copyright. Far from being simple mechanical registrations of reality, the oeuvres of famous photographers of the 19th century became masterpieces of imagination and originality often competing with those of contemporary painters.

During the second half of the 19th century, at least until the first decades of the 20th century, the lively critical debate on photography in relation to other forms of artistic expression was characterised by several viewpoints – a multitude of artists and critics were skeptical of the diffusion and massification of photography, refusing to acknowledge it as deserving as other artistic disciplines; a small number of critics did not consider it as a form of art in itself, but were aware of its valid support to artists, and painters in particular. Indeed, from a technical point of view, photographs were able to offer the painter images that were depicted on a bi-dimensional surface, similar to that of painting, photography and painting thus shared this perspectival construction.

Pietro Selvatico (1800-1880), professor of aesthetic and ‘perpetual secretary’ at the Belle Arti Academy, published an essay called “On the Advantages that Photography Can Give to Art” in the anthology *Scritti d’arte*. Moreover, the last part of the inaugural speech was entitled “Art Taught in Academies According to Scientific Norms”, and was held before an audience of the Venetian Academy on 8 August 1852, and subsequently published in the relative proceedings. He was among the first experts who recognised photography as a valid aid to art disciplines, highlighting the meaning of the photographic image in relation to the study of composition and chiaroscuro. The artist’s intention was simply to obtain a ‘correct’ drawing, according to the realistic canons of photography. In this document, Selvatico explained how photography, “this feared rival of art, would become its sister in the education of the artist [...] and all arts will come together to untangle the enigma of truth”.

In Italy, many *fin-de-siècle* painters would go on to use photography. As was the case, in the era of the Venetian representation via optical camera by Canaletto (1697-1768), Bernardo Bellotto (1721-1780), and Venetian painter Giuseppe Canella (1837-1913), not to be confused with the namesake landscape painter who died in 1847. Canella skilfully used perspectival techniques in function of the optical instrument when he decided to portray the view of Canal Grande that gradually was to frame the front part of Ca’ Foscari and the nearby Palazzo Giustinian. In this painting, the expertise with which the architecture is rendered, the elevated viewpoint in relation to eye level, the slight dilatation of the gaze and of the urban scenery on the surface of the water, all underline the role of photography that investigates the objective data without erasing the artistic contribution of the artist conveying a subject on canvas.

The talented photographer to whom Canella is inspired is certainly Carlo Naya (1816-1882). Naya’s photographic representations were destined to a mass demand for photography reached in the meantime. Venice inherited a zeal for incisions and lithographs, and adopted them to show the appeal and the unreachable devotion to the subject. Naya was able to painstakingly identify Venetian views, and to restore that nocturnal sweetness with its manipulated moonlights. With that quirky mystified luminosity that only the most able painters could render, Naya’s photomontage would enter history. The two prints on albumin in imperial format of the Rialto Bridge, perfectly preserved and shielded at the Fortuny Museum, represent the two stages of the visual ‘reading’ that would make Venice so voluptuously desir-

able in the tourist imaginary of the *voyage en Italie*.

Even the eclectic Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) would measure up with Venice and with a curious declination of the gaze through his amateur activity of photographer. In his *au fil de l’eau* shooting, Fortuny’s eye longs for a vision of the lagoon city that is definitely astonishing for his time. Evidently, photography was the ideal tool to demonstrate the Venetian imaginary of the gondola from a new aesthetic perspective. His experimental images shot with a Kodak-Panoram no.4 camera are never documentary, but coincide perfectly with the poetics of the mirror, showing Venice with its rarefied objectivity from the canals. Fortuny is fascinated and enchanted by the panoramic shooting and in a uninhibited frenzy uses the gondola’s bow as a metronome, or better as a visual wedge that penetrates the representation of the city from the waters.

Fortuny, Naya, Canella and many others have used photography under an artistic profile, giving meaning and intention to the spectacular outcomes obtained through their visual research. Painter and photographer so concurred to delineate a poetics that did not regard them as antagonists but rather as allies in the interpretation of a strong unique cultural tension. “If on the one hand – as Claudio Marra writes in one of his important historical artistic contributions – the painter pays his/her debt aware that some traits of an epiphany of authenticity are now deriving from the diffuse and imposed schemes of the rampant photographic technology, then likewise, the photographer, in evoking traits of auratic solemnity, also turns to the art of painting and ensures a certain detachment from reality which photography,

alone, is unable to exhibit with its direct frankness”.

37. Giuseppe Canella (1837-1913). *View of the Grand Canal with Ca' Foscari and Palazzo Giustinian*. Oil on canvas, 66 × 84 cm. Late 19th century (Private collection)

38-39. Carlo Naya. *View of the Grand Canal with Ca' Foscari and Palazzo Giustinian*. Reproduction from original negative. 1875 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Giuseppe Canella was born in Venice on 9 June 1837 and died in Padua on 9 February 1913. He enrolled at the Academy of Fine Arts in Venice in 1857 where he became a pupil of the artist Napoleone Nani (1839-1899). During his years of training in Venice, Canella distinguished himself by winning several prizes and in 1860 he received a grant in the three disciplines of painting, sculpture, and architecture in order to perfect his studies. According to the art critic Agostino Mario Comanducci (1891-1940) in his *Illustrated Dictionary of Modern and Contemporary Italian Painters and Engravers*, Canella's artistic production “is very varied, due to the numerous watercolours, representing seascapes, landscapes, still lifes, portraits and interiors. Like all the artists of the time, he showed excessive care in reproducing minutiae and the finest details; however, he is increasingly admired for his technique, the harmony and transparency of colours, and the vividness of the representations” (Comanducci 1962, 1: 299). Together with the painter Eugenio Prati (1842-1907), he became stage designer and painter at the La Fenice Theatre in Venice. In 1870, with the birth of the School of Decorative Art in Padua, he was appointed director of the school where he remained “honourably” in charge for

forty years. The painting is in a private collection in Padua and has the hot-sealed initials “GC” on the wooden frame. What is most striking about this Venetian view, apart from the detailed precision with which the architecture is depicted, is the originality of the point of view. This composition is clearly reminiscent of Carlo Naya's photographic point of view. Among his best-known works is a *Moonlit View of the Grand Canal* which attests to his familiarity with Naya's famous ‘moonlit’ Venetian views.

40. Carlo Naya Atelier. *The Rialto Bridge [by moonlight]*. Albumen print (imperial format), with touch up and clouds painted on the plate, 58 × 88 cm. 1900 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive: FP 06901)

41. Carlo Naya Atelier. *The Rialto Bridge*. Albumen print (imperial format), without plate manipulation, 58 × 88 cm. 1900 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive: FP 06903)

Native of Tronzano Vercellese, where he was born on 2 August 1816, and a law graduate from the University of Pisa in 1840, Carlo Naya is remembered as one of the greatest and most renowned photographers of the 19th century in Italy. After moving to Venice in 1857, he worked in a photographic atelier and optical instrument shop with Carlo Ponti (1823-1893). The collaboration ended in 1868 due to a dispute, but Naya was already well-known for the quality of his photographs of urban views. He opened the Carlo Naya Company at number 2758 in Campo San Maurizio. He later extended the distribution of his images to various shops in St Mark's Square and on the Riva degli Schiavoni. What characterises Naya's work is the high quality of the photographic representation of archi-

itecture and the masterly visual lucidity in the selection of urban views. He carefully reproduces viewpoints that evoke the great Venetian tradition of veduta painting. The annexation of Venice and Veneto to the Kingdom of Italy in 1866 rapidly increased tourism and trade in the lagoon city. Aware of this important opportunity, Naya organised an extensive network of agents to excel in the sale of Venetian images, achieving extraordinary recognition abroad with his famous imperial photographs: large-format prints which, with double exposures and monochrome colouring, become the ‘moonlit views’. As Zannier explains, Naya's workshop has many people who participate “directly in the development of the atelier, including taking many photographs wrongly attributed to Carlo” (Zannier 1999, 146). Naya certainly took charge of the management of the firm and left much of the photographic practice to his assistants, who followed the technical and aesthetic dictates as if they were a trademark. The firm is remembered for its numerous souvenir albums of Venice, packaged in the most varied formats and prices for tourists and keen collectors. Among the types of images appreciated by the numerous buyers are romantic evocations of the lagoon city, represented in an ethereal, almost timeless atmosphere. In the variety of image types produced by the Naya Company, an important place is undoubtedly held by the ‘moonlit views’, two examples of which here depict the Rialto Bridge taken from a boat mooring site in Riva del Ferro on the Grand Canal. The rarity of this pair of albumen prints lies not only in the large format and perfect state of preservation, but the sequence of manipulation of the image, distinctly visible in the comparison of the two works. The image is clearly the same: the first photograph is the

matrix of the second plate, which is manipulated with a 'direct photomontage' intervention enhancing the figurative part of the sky with clouds. The light contrasts created generate the so-called 'moonlight'.

42. Carlo Naya. *View of Saint Mark's Square in High Water*. Reproduction from original negative, 58 × 88 cm. 1875 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

43. Carlo Naya. *View of the Squero in San Trovaso*. Reproduction from original negative, 58 × 88 cm. 1870 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

In an article on photography in Venice, published in the *British Journal of Photography* in April 1874, an account emerges of a city rich in monuments with strong signs of decay where only photographers have the power to perpetuate its existence. Carlo Naya's photography makes of him the only 'Venetian artist' capable of capturing Venice in all its beauty. Through various processes of transformation of photographs, Naya became one of the greatest producers of iconic Venetian images. His vision of the city is linked to the canons of veduta painting and transforms the panorama of Venice with its waters into an element of great romanticism. As the author of this essay writes: "photographs of Venice have power to stir other thoughts, and the marvellous art depicted therein leads the mind to forget the present in the past; for Venice is no city of today. The Gothic tracery and profuse ornamentation – the domes and pinnacles and towers that catch the eye everywhere, and shimmer in the gondola-broken waters of her canals – are no stuccoed hypocrisies born of the nouvelles richesses of our time. The great and beautiful and noble monuments which everywhere greet the eye in

Venice are the memorials of a beautiful past – a past of artists and of art-loving people who had a joy in their work, and an estimation of true art such as it were vain to look for now" (A.J.W. 1874, 161-2; cited in Maggi 2004, 42-3).

The two images by Carlo Naya selected from the Palazzo Fortuny Photographic Archive are documentary in nature and perfectly describe the city's relationship with water. In the first photograph, he depicts the phenomenon of high water in a perfectly balanced composition in which the façade of St Mark's Basilica does not interfere with the silhouette of the three men posing on the boat in the centre of the flooded square. The richness of its details allows comparisons of nowadays pictures of the same event. The second photograph is a typical view of Venice: the *squero* near the church of San Trovaso. This boatyard, which dates back to the 17th century, is where gondolas are built and repaired, and Naya frames it with masterly visual clarity, not only crystallising the architecture and the workers at work on the plate of his camera, but also filling the general view with the passage of a gondola. Once again, it is the photographer's privilege to achieve a likely realistic reconstruction and at the same time a poetic vision which is distinctively Venetian.

44. Mariano Fortuny. *View from the Grand Canal towards Saint Mark's Basin with Santa Maria della Salute Basilica*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

45. Mariano Fortuny. *View from the Grand Canal towards Saint Mark's Basin with Punta della Dogana*. Reproduction from original negative. 1905. Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive

46. Mariano Fortuny. *View of the Grand Canal*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

47. Mariano Fortuny. *Fondamenta and Diedo's Bridge in Cannaregio*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Mariano Fortuny y Madrazo was born in Granada on 11 May 1871. He moved to Paris with his family at an early age and in the French capital he had the opportunity to train as a painter in various artistic circles. He attended painting classes held by Jean Joseph Benjamin Constant (1845-1902) and for his first sculpture lessons he was an apprentice in the atelier of Auguste Rodin (1840-1917). In 1889 he arrived in Venice where he remained for the rest of his career with his mother and sister Marie-Louise. These two women and his wife Henriette had a strong influence on Fortuny's life, both because they aroused in him a passion for the countless activities he undertook and because of his numerous contacts and exchanges with the international artists living in or passing through Venice. As the historian of photography Italo Zannier explains, Mariano Fortuny began photographing in Paris and arrived in Italy with basic equipment, which he used to shoot family scenes, models posing with his printed fabrics, and, more rarely, views of the lagoon city. The series of photographic landscapes presented here is the one Fortuny made in Venice around 1905-1907 with a Kodak Panoram no. 4, with which he produced evocative panoramic photos at the water's edge. The camera, patented in 1894, has a rotating lens with a 142 degrees field of view and the format of the negative is approximately 90 × 300 mm. Although Fortuny's images are unusual in

the vast Venetian iconography, Zannier emphasises that the dating of this corpus of images is very important, because they do not show the bell tower of St Mark's in the Venice skyline, as it collapsed in 1902 and was rebuilt over the next ten years. For Fortuny, photography was "a private art, use of which he never advertised or flaunted" (Zannier 1999, 186). Held in Venice in 2005, the exhibition *Fortuny's Eye: Panoramas, Portraits and Other Visions*, in the rooms of his splendid palace where his precious archive is still kept, offered the occasion to study his photographic production, and in particular his panoramic work.

48. Mariano Fortuny. *Tintoretto's House*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

49. Mariano Fortuny. *Rio dell'Abbazia in Cannaregio*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

In the preface to the volume accompanying the exhibition *Fortuny's Eye: Panoramas, Portraits and other Visions* (2005), the then director of the Musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli, wrote: "Fortuny's photographic images evoke and describe with a vividness and quality that are difficult to equal, they are a perfect testimony of a culture and a world" (Romanelli 2005, 7). In these views, taken with the Kodak Panoram no. 4 camera, Romanelli identifies the most daring suggestions of Mariano Fortuny's photographic activity. A little more than twenty years earlier, in another exhibition dedicated to Mariano Fortuny as a collector (1983), the historian of photography Claudio Marra highlighted how Fortuny's images hardly retain "the ambition to go beyond their genesis to become true interpretative forms of a general pho-

tographic aesthetics" (Marra 1983, 16). Fortuny's panoramic camera is a special type of camera that takes a continuous shot of a larger portion of the landscape than can normally be photographed in a single exposure. The lens explores the entire view from side to side and exposes a long, narrow strip of film through a vertical slit. What is most striking about these photographs is not so much the widest possible view of the lagoon cityscape, but the overall point of view of the operator on the gondola crossing the canals of Venice, which implies a certain amount of movement during the shooting. Almost compulsively, like a true image hunter, Mariano Fortuny gives this unprecedented vision from the surface of the water in a personal interpretation of the city. He is not in the least worried by the presence of the prow of the gondola: his infatuation with panoramic photography is such that the gondola itself gives the viewer the feeling of being suspended in the middle of the canal. This element, which marginally obstructs the gaze, stands between the photographer and the urban backdrop and is explored many times until it becomes a constant in the representation of many panoramic views of Venice. This undoubtedly planned leitmotiv represents a specific form of artistic expression in Fortuny's photographic language.

50. Mariano Fortuny. *View from Saint Mark's Basin*. Reproduction from original negative. 1903 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

51. Mariano Fortuny. *View from Saint Mark's Basin with the Island of San Giorgio and Riva degli Schiavoni*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

52. Mariano Fortuny. *Riva degli Schiavoni*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

53. Mariano Fortuny. *View of Punta della Dogana and Santa Maria della Salute Basilica*. Reproduction from original negative. 1905 ca. (Fondazione Musei Civici di Venezia, Palazzo Fortuny Archive)

Building a photograph around as many compositional schemes as possible does not ensure its success. Photographers usually resort to more than one compositional scheme even if they have not consciously analysed the connection between different visual elements. In taking these panoramic photographs of Venice, Mariano Fortuny knows exactly what he wants to achieve from each relationship, and the composition has been carefully orchestrated by controlling the framing of the prow of the gondola in the foreground. The sequence of photographs taken in the most open area of St. Mark's basin is well balanced on the horizontal axis, with the gondola's prow counterbalancing the edges of the image. This horizontal balance of the view is not rigid, however, as the angular shape of the boat to the left or right seems to carry more weight than the distant outline of the city. The weight of this recurring visual element catches the eye and is certainly increased by the inclination of the boat, which does not allow one to make out the 'iron' or 'comb' of the gondola. The visual standpoint is such as to transform the 'iron' into a thin, imperceptible slat. This reinforces the visual rhythm created by the boat and irresistibly guides the viewer's attention in the direction in which the gondola is tilted. In these images, the yearning for space and the denial of space itself evoke a fundamental characteristic of the photographic and artistic avant-gar-

de in the years to come. It is through Fortuny as a photographer that Fortuny as a painter tries to come to light.

Suzhou Gardens

“In China, architecture and the garden are one. In the West, a building is a building and a garden is a garden: they are linked in spirit. But in China they are one and the same”. (Ieoh Ming Pei)

The Gardens of Suzhou. A Classic of Chinese Culture

In every nation in the world, the garden is seen as a paradise on earth, an ‘environment created for the spirit’ and ‘a form of second nature’. The Chinese garden is a composite cultural expression that combines the best of landscape, architecture, floriculture and all forms of art.

Among the Chinese gardens, those of Suzhou are the most representative: they embody the fundamental genes of Chinese spirituality; they are the fruit of a millenary stratification of knowledge relating to the care of physical health, the cultivation of the spirit through poetry and the aesthetic fulfilment pursued by painting; they represent the expression of an oriental taste for elegance and romanticism and of a civilisation of living imbued with poetic sentiment.

An Ethics and Spirituality Based on Personal Virtue

The value of art consists entirely in the thought it expresses! In their essence, the gardens of Suzhou were places used by the literati to perfect their moral character and spirituality. Central to these is the Chinese cultural heritage – founded on Confucianism, Daoism, Songs of Chu and Chinese Buddhism – within which a model of moral-

ity centred on the cultivation of ‘inner wisdom’ took shape.

In ancient China, there were no specialists in the design of gardens. Instead, these spaces were designed by scholars and painters.

The fundamental theme of the Suzhou gardens is withdrawal from society, represented as a return to rural life, the pursuit of a wandering existence, a hermitage in the mountains and forests.

Since before the unification of the Chinese empire by the Qin dynasty in 221 BC, Chinese literati-functionaries have developed a strong sense of integrity and moral uprightness based on the conviction that they must follow a ‘Way’ (the Dao). This morality also appears in epigraphs and odes dedicated to gardens. The Ming dynasty scholar Chen Jiru (1558-1639) wrote: “When the master is free from vulgarity, his house and garden reveal his literary soul”. The “literary soul” (*wenxin*) is an ‘ideal’, an ‘intangible element’ that needs a ‘tangible element’, an ‘observable reality’ to be represented, consisting of the landscape, buildings and plants: in each garden, ‘ideals’ and ‘observable reality’ are combined differently.

For example, the Northern Song dynasty poet Su Shunqin (1009-1049) had a kiosk built on the bank of a stream called the Blue Water Pavilion (*Canglang ting*). Using the image of the water changing clarity as it flowed past the pavilion, he intended to represent his discontent with the political situation and his attitude towards life.

During the Qing dynasty, the garden was rebuilt by the provincial governor Song Luo (1634-1713), who moved the kiosk from the shore to the top of a mountain. In this way he intended to make the ideal expressed by Su Shunqin even more in keeping with his moral stature, drawing inspiration from

these verses from the *Classic of Odes* (*Shijing*): “A high mountain is looked up to with admiration | A broad road is travelled with ease”. Later, the *Temple of the Five Hundred Famous Sages* (*Wubai mingxiansi*) was added to the complex, making the Blue Water Pavilion a landmark for the moral education of government officials.

When, during the Ming dynasty, Wang Xiancheng (late 15th-early 16th century) abandoned his administrative career and retired to private life, he built the Garden of the Humble Administrator (*Zhuozheng yuan*). By giving this name to his residence, he intended to express his desire to abandon the affected manners, mellifluous words and servility of politics and follow the example of the famous poet Tao Yuanming (365-427), who retired to lead a ‘humble’ life in the countryside to preserve his inner authenticity. By positioning the garden’s entrance inspired by the pathway leading to the legendary Peach Blossom Springs (*Taohua yuan*) – which in Tao Yuanming’s famous poem of the same name is accidentally discovered by a fisherman – the Garden of the Humble Administrator transformed the aspirations of its owner into a tangible and concrete element.

Ren Lansheng (1837-1888), the owner of the Garden of the Meditative Retreat (*Tuisi yuan*), served as a commissioner in the local defence circuit, but was accused of abuse of power and bribery. Although there was no concrete evidence of such guilt, he was dismissed for inadequacy and sent home. Ren gave his garden the name “meditative retreat” to compare himself to Xun Linfu, commander of the State of Jin in the Springs and Autumns period (722-481 BC) who, after a disastrous defeat against the army of an opposing state, was rehabilitated and allowed to redeem himself. In

EN



U