



ITINERARIO **28**

## II Kunsthistorisches Museum di Vienna. Dal Seicento al Settecento



Maria-Theresien-Platz  
Vienna



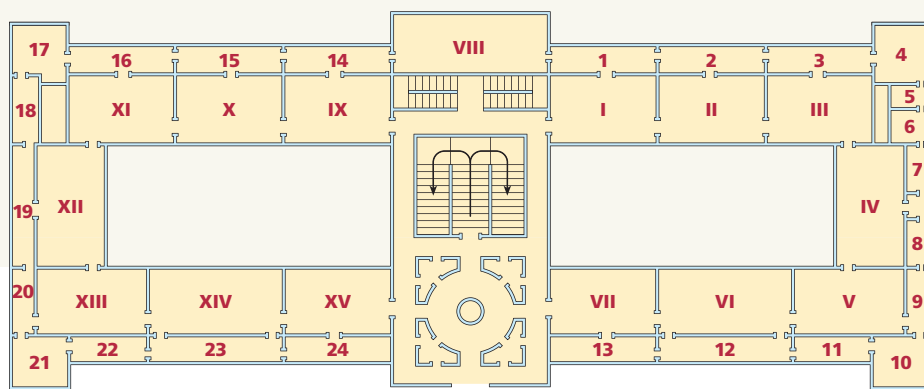
Il Kunsthistorisches Museum (Museo di Storia dell'Arte) è la più grande raccolta d'arte austriaca e una delle più ricche e importanti del mondo. Diversamente da tanti altri famosi musei europei, ospitati in palazzi che in origine erano sorti anche per altri scopi, il Kunsthistorisches Museum viene costruito espressamente con la finalità di riunire in un unico, prestigioso edificio tutte le collezioni d'arte precedentemente raccolte nelle varie gallerie imperiali.

Progettato dall'architetto e teorico tedesco *Gottfried Semper* (Amburgo, 1803-Roma, 1879) e realizzato dall'architetto austriaco *Carl Freiherr von Hasenauer* (Vienna, 1833-1894) tra il 1871 e il 1880, l'edificio è collocato sul lato Sud-orientale della Maria-Theresien-Platz, a pochi passi dalla Neue Hofburg, la nuova residenza imperiale. Di fronte alla costruzione, sul lato opposto della piazza, gli stessi architetti

hanno eretto un secondo palazzo, gemello, per adibirlo a Museo di Storia Naturale.

Il monumentale edificio ha pianta rettangolare ed è tagliato, in corrispondenza della mezzeria della facciata prospiciente sulla piazza, da un corpo perpendicolare alla facciata stessa. Tale elemento, anteriormente sormontato da una cupola attornata da quattro torrioncini, arriva a intersecare anche la facciata tergale, dando così origine a due cortili interni di forma rettangolare. Lo stile architettonico, liberamente ispirato a quello del Rinascimento italiano, è frutto del gusto eclettico – assai diffuso alla fine del XIX secolo – che si rifaceva ai grandi modelli del passato.

La costruzione del Kunsthistorisches Museum, del resto, non è un episodio isolato, ma rientra nel più ampio e ambizioso piano di risistemazione urbanistica di Vienna iniziato dall'imperatore Ferdinando



▲ Pianta del primo piano.

Ala Est

VIII-IX. Pittura olandese

X. P. Brueghel il Vecchio

XI-XII. Pittura fiamminga

XIII-XIV. Rubens

XV. Pittura olandese

14. Bosch

15. Dürer

16. Altordfer

17. Cranach

18. Holbein il Giovane, Clouet

19. Manieristi

20. Rubens

21. Teniers il Giovane

22. Hals, Van Goyen

23. Rembrandt

24. Ruysdael, Vermeer

Ala Ovest

I. Raffaello, Correggio

II. Tiziano

III. Veronese, Bordone

IV. Tintoretto

V. Caravaggio, Ribera

VI. Reni, Fetti, Giordano

VII. Crespi, Tiepolo

1. Mantega, Vivarini

2. Bellini, Tiziano

3. Dossi, Savoldo

4. Bassano

5. Schiavone

6. Moretto, Marino

7. De predis, Luiini

8. Barocci, Dell'Abate

9. Bronzino, Coello

10. Velázquez, Murillo

11. Poussin, Cortona

12. Fetti, Strozzi,

Cavallino

13. Guardi, Canaletto



I d'Asburgo (1835-1848). Per adeguare la città alle mutate esigenze di una moderna capitale europea, infatti, vengono abbattute le antiche mura e al loro posto si costruisce il cosiddetto «Ring» (anello) (1860-1865), un'ampia arteria alberata che si snoda per oltre sei chilometri cingendo l'intero nucleo della Vienna medioevale.

La presenza di questo nuovo asse di scorrimento veloce, da percorrere in carrozza o in tram e non certo più a piedi, come era necessario nei vicoli medioevali, suggerisce un uso scenografico della città, finalizzato ad allineare in bella evidenza tutte le emergenze artistiche e i principali luoghi del potere e della cultura.

Il Kunsthistorisches Museum, aperto definitivamente al pubblico nel 1891, raccoglie oggi varie collezioni archeologiche di antichità egizie e greco-romane (piani terreno e rialzato), collezioni di arte plastica medioevale e rinascimentale (piano rialzato), collezioni di oreficeria, arazzi, armi e arti decorative (piano rialzato), collezioni di dipinti su tavola e su tela di epoca rinascimentale e barocca (pinacoteca al piano primo e in parte del piano secondo) e collezioni numismatiche di tutte le epoche (piano secondo).

Il nostro itinerario verterà sulla pinacoteca, che occupa i quindici grandi saloni e le ventiquattro sale minori (gabinetti) del primo piano e una dozzina di altre sale al piano secondo.

La provenienza delle opere prescelte, che coprono un arco di tempo che si estende dal Seicento al Settecento, è principalmente quella delle ricchissime collezioni asburgiche. Queste furono iniziate dall'imperatore Massimiliano I (1493-1519) e incrementate, fra gli altri, dall'arciduca Ferdinando del Tirolo (1529-1595) e, soprattutto, dal colto arciduca Leopoldo Guglielmo (1614-1662), fratello dell'imperatore Ferdinando III (1637-1657).



28.1

**PIETER PAUL RUBENS  
(1577-1640)**

## I quattro continenti

Circa 1615. Olio su tela, 208x283 cm

*Pieter Paul Rubens*, nato a Siegen, in Westfalia, e morto ad Anversa, è senza dubbio il più grande dei pittori fiamminghi del Seicento. La sua formazione, avvenuta principalmente in Italia tra il 1600 e il 1608, fu estremamente varia e complessa. Durante un primo soggiorno a Venezia si appassionò alla pittura tonale e si esercitò copiando le opere di Tiziano, Tintoretto e Veronese. In seguito si trasferì a Mantova, a Genova e, infine, a Roma. Qui, oltre a conoscere la grande pittura rinascimentale, restò particolarmente colpito dal classicismo dei Carracci e, soprattutto, dal realismo caravaggesco. Ritornato nelle Fiandre, Rubens mise subito a frutto le esperienze artistiche maturate in Italia riuscendo a conciliare la minuta analisi dei particolari, tipica della tradizione fiamminga, con il colore e il disegno italiani. In breve si collocò ai vertici dell'arte europea, diventandone uno degli esponenti più celebri e autorevoli.

L'opera rientra nei temi mitologico-allegorici cari alla maggior parte della ricca produzione rubensiana, all'interno della quale primeggiano le composizioni di grande formato, sempre animate da un convulso agitarsi di personaggi e caratterizzate da colori intensi e pastosi, che plasmano le figure con drammatica teatralità.

I quattro continenti sono rappresentati da altrettante figure femminili, ciascuna delle quali è accoppiata con un personaggio maschile raffigurante il maggior fiume di quella determinata regione geografica.

Ecco dunque l'Europa che abbraccia il Danubio, in alto a sinistra; la nera Africa con il Nilo, di spalle al centro; l'Asia che si appoggia al Gange, all'estrema destra e, infine, la più giovane America con il Rio delle Amazzoni, in alto al centro.

La straordinaria corpulenza dei personaggi e



le loro monumentali nudità sono messe in evidenza dall'uso di un colore evidentemente ispirato dal tonalismo veneto.

Le figure allegoriche della tigre che allatta i cuccioli e dello spaventoso coccodrillo che emerge dalle acque del Nilo costituiscono due esempi importanti del coinvolgente realismo con il quale Rubens riesce a trattare anche le raffigurazioni mitologiche più fantasiose.

Tutte le figure rubensiane si agitano con eroica grandezza in scenari sempre straordinariamente movimentati, nei quali trionfa il gusto barocco per le prospettive più audaci, per i colori più decisi e per le composizioni più complesse.

Rubens si dimostra una vera e propria forza della natura, capace di animare le proprie tele di un moto perenne e convulso, nel quale i temi eterni del mito sembrano prendere miracolosamente vita e credibilità. «Il mio talento», scrive l'artista, «è così fatto che nessuna opera, per quanto vasta possa essere per la quantità e la varietà delle cose da rappresentare, ha ancora superato il mio coraggio».

E in questa affermazione di orgogliosa consapevolezza delle proprie capacità riconosciamo tutta la grandiosità di uno spirito che trova un degno paragone soltanto in quello, tormentatissimo, di Michelangelo. ■



▲▼ 28.2



#### Infante-Infanta

Titolo nobiliare che, a partire dal XIV secolo, spettava di diritto ai figli e alle figlie legittimi non primogeniti (e dunque non eredi al trono) del re di Spagna. Il titolo veniva esteso anche alle eventuali mogli degli Infanti.

28.2

**DIEGO VELÁZQUEZ**  
(1599-1660)

### Ritratto dell'infanta Margherita Teresa in abito rosa

Circa 1653-1654. Olio su tela, 128,5x100 cm.

*Diego Rodriguez de Silva y Velázquez*, nato a Siviglia e scomparso a Madrid, è senza alcun dubbio il maggior pittore spagnolo di età barocca. Egli si formò tra la città natale e Madrid, dove già dal 1623 ricoprì, appena ventiquattrenne, la carica di pittore ufficiale di corte. Fin dall'inizio Velázquez dimostrò una spiccata predilezione per una pittura legata alla riproduzione estremamente realistica dei paesaggi e, soprattutto, della figura umana. Tale atteggiamento si accentuò ulteriormente dopo il primo viaggio in Italia, intrapreso fra il 1629 e il 1631 su consiglio del grande Rubens. La conoscenza diretta del tonalismo veneto e del realismo caravaggesco fornirono all'artista nuovi e potenti spunti, che egli applicò soprattutto nella ritrattistica, riscuotendo fama e prestigio internazionali.

Nel 1649 Velázquez compì un secondo viaggio in Italia, concluso nel 1651, ripercorrendo le tappe di quello di vent'anni prima (Venezia, Bologna, Modena, Parma, Firenze, Roma) e riscuotendo ovunque ammirazione e attestati di stima.

Dai dipinti dell'artista spagnolo, del resto, emerge



▲ 28.3

con prepotenza un nuovo senso del "vero". Esso, messe da parte tutte le scenografiche fantasiosità della cultura barocca, è piuttosto un vero quotidiano e disincantato, che in ogni ritratto è sempre volto a cogliere il risvolto umano e i particolari rivelatori di uno stato d'animo.

Nel dipinto l'artista rappresenta l'infanta Margherita Teresa (1651-1673), figlia di Filippo IV di Spagna e di Maria Anna d'Austria, sullo sfondo di un ricco drappaggio di velluto azzurro.

Il volto dell'infanta dovrebbe essere quello di una bimba di otto anni, ma dietro ai grandi occhi castani si cela la mestizia di chi, in ossequio alle regole di corte e agli interessi dinastici, è già costretto ad atteggiarsi e a vivere da adulto. L'abito stesso ce ne dà conferma nel suo sfarzo esagerato, con i fianchi rialzati dalla gabbia metallica che la moda di allora imponeva a tutte le dame di rango.

Velázquez non distende il colore in modo omogeneo, ma a piccole pennellate giustapposte, di modo che, visto da vicino, ogni suo dipinto altro non è che un insieme di macchie indistinte che, osservate dalla giusta distanza, danno però all'insieme un impareggiabile e palpitante senso di realtà.

Ciò è evidente sia nei capelli dell'infanta, la bionda massa dei quali assume la consistenza vaporosa d'una nube dorata, sia nei complicati sbuffi delle maniche, dove le macchie apparentemente incoerenti di bianco e azzurro vengono da noi realisticamente percepite come inserti di leggera mussola in un prezioso tessuto di raso. ■

28.3

**REMBRANDT (1606-1669)**  
**Piccolo autoritratto**

1657. Olio su tavola, 48,8x40,6 cm

*Rembrandt Harmenszoon van Rijn* nacque a Leida e morì ad Amsterdam. Figlio di un agiato mugna-

io, si formò negli ambienti umanistici della città natale che, nel XVII secolo, è fra quelle culturalmente più vivaci e ricche di contatti artistici internazionali. Intorno al 1632 l'artista si stabilì ad Amsterdam, dove trascorse forse il decennio più intenso e felice della propria vita e dove anche morì. In questo periodo Rembrandt si dedicò soprattutto al ritratto, ponendo in secondo piano sia la pittura di paesaggio sia quella di genere, evocatrici di atmosfere e suggestioni, che costituivano i soggetti preferiti della pittura olandese di epoca barocca.

Questo autoritratto è uno degli ultimi a cui l'artista si è dedicato nel corso della propria sfortunata esistenza. Risale infatti al 1657, quando la sua fama già vacillava e la sventura sembrava essergli accanita contro facendogli perdere, nel giro di poco tempo, due figlie e l'amata moglie. In questo dipinto riconoscono subito le grandi qualità pittoriche dell'artista. Nonostante la sua tavolozza si limiti volontariamente al giallo, al rosso e all'ocra, l'effetto di colore che ne deriva è comunque di straordinaria e penetrante naturalezza. Da uno sfondo scuro emerge il volto intenso dell'artista, i cui lineamenti sembrano plasmati direttamente dalla luce: una luce densa e calda, di tonalità rossastra, che non proviene da alcuna fonte reale e che pare sprigionarsi dal personaggio stesso.

L'espressione è severa e gli occhi, ai quali due tocchi quasi impercettibili di giallo conferiscono un guizzo di acuto realismo, rimandano al travaglio interiore di un uomo il cui valore, dopo gli iniziali successi, non era più stato adeguatamente apprezzato.

La fondamentale caratteristica di Rembrandt sta dunque nell'attenzione con la quale l'artista riesce a osservare i suoi contemporanei sapendone penetrare con dolcezza i misteri dell'animo.

Le sue luci tremolanti e le sue misteriose penombre isolano i vari personaggi in uno spazio senza dimensione e senza tempo, al fine di sottrarli alla realtà apparente per poterne meglio approfondire la realtà vera: quella interiore. ■

## 28.4

**LUCA GIORDANO  
(1632-1705)**

### La cacciata degli angeli ribelli

1666. Olio su tela, 419x283 cm

Luca Giordano, nato e morto a Napoli, si forma inizialmente alla scuola di Jusepe de Ribera [▶ paragrafo 21.6], attraverso il quale assimila la cultura figurativa dei caravaggeschi. Successivi soggiorni a Roma, Firenze, Parma e Venezia lo mettono comunque in contatto anche con la grande pittura del Cinquecento, della quale apprezza più la magniloquenza formale che la profondità della ricerca. Fortemente attratto da un naturalismo di tipo veronesiano, si cimenta in numerosi cicli di affreschi – soprattutto di carattere biblico e allegorico-mitologico – nella realizzazione dei quali dimostra tanta facilità di mano e velocità di esecuzione da meritarsi il nomignolo di «Luca Fa-presto». Significativi, in questo senso, sono i grandiosi dipinti che egli realizza in Palazzo Medici, a Firenze (1682-1683) e quelli commissionatigli da re Carlo II di Spagna, presso la cui corte



▲▼28.4

si trattiene per un decennio (1692-1702), guadagnandosi favori e notorietà internazionali.

Il tema della cacciata dal paradiso degli angeli ribelli è stato uno dei più graditi alla cultura controriformista. In tal modo, infatti, era possibile rappresentare in modo chiaro e inequivocabile come lo scostamento dall'ortodossia cattolica, personificata dall'Arcangelo Michele, provocasse direttamente la punizione divina, con il conseguente precipizio negli abissi infernali.

Nella grande tela Giordano divide la scena in due parti distinte. In quella superiore, sfolgorante di dorata luce soprannaturale, grandeggia la figura alata dell'Arcangelo, in atto di brandire con la destra la spada della giustizia celeste. In basso Luciferò, al quale sono spuntate immonde ali di pipistrello, si contorce insieme alle sue schiere dannate, in un concitato viluppo di corpi risucchiati dalle tenebre.

L'artista può quindi giocare con le violente contrapposizioni di luci e di ombre, creando preziosi effetti di chiaroscuro.

La gestualità solenne e serena di San Michele si contrappone allo scomposto dimenarsi degli angeli ribelli, nella cui realizzazione si sentono gli echi del *Giudizio Universale* della Sistina. Ma si tratta giusto di echi, in quanto, nonostante la drammaticità della narrazione, il tutto è risolto più sul piano della teatralità barocca che su quello dell'intimo coinvolgimento. Le passioni appaiono più evocate che realmente vissute e sofferte. ■





▲ 28.5



▲ Carlo Mariotti, *Storia*. Incisione. Illustrazione dalla *Iconologia* di Cesare Ripa, Perugia 1764-1767.

#### Emblema

Componimento letterario/poetico di contenuto morale o allegorico che si accompagna a un'illustrazione.

#### In-folio

Termine tecnico utilizzato per indicare un libro a stampa di grandi dimensioni (in altezza può superare i 30 centimetri) e di particolare pregio, i cui fogli sono stati piegati una sola volta per ottenere quattro facciate.

| 28.5

**JAN VERMEER**  
(1632-1675)

### L'arte della pittura

Circa 1670. Olio su tela, 120x100 cm

*Jan Vermeer* nacque e operò a Delft per tutto l'arco della vita. Scarse sono le notizie documentarie pervenuteci sulla sua attività; nel 1653 egli risulta iscritto alla corporazione dei pittori e nello stesso anno sposa Caterina Bolnes, dalla quale avrà undici figli. Incerto rimane anche il catalogo dei suoi dipinti, la cui ricostruzione è stata oltretutto ostacolata dalla circolazione di alcuni celebri falsi che gli erano stati attribuiti. Nella prima fase della sua produzione, egli si accostò allo stile dei cosiddetti «caravaggisti di Utrecht», pittori olandesi che avevano riproposto alcuni tratti peculiari del naturalismo caravaggesco in Olanda. Successivamente, la conoscenza della prima maniera di Rembrandt e dei suoi seguaci agevolò una sua evoluzione verso uno stile di riproduzione esatta della realtà, volta a un'attenzione meticolosa del vero, con una predilezione per le ambientazioni domestiche e per atmosfere intime e sospese, che pongono lo spettatore nella condizione di osservare, non visto, momenti di vita privata.

Questa poetica del quotidiano diventerà oggetto di elaborazioni particolarmente lunghe e sofferte da parte dell'artista, che si specializzerà in composizioni spesso enigmatiche, con una ricorrenza di simboli, di oggetti e di azioni (la lettura, la musica, i gesti quotidiani) e una assoluta prevalenza dei soggetti umani su qualsiasi intento narrativo.

Si tratta di uno dei più celebri dipinti della pittura olandese del Secolo d'Oro. La tela è firmata ed è stata oggetto di numerose e controverse interpretazioni. Lo studio del pittore, raffigurato di spalle di fronte al suo cavalletto in abiti palesemente antiquati, diventa lo scenario di una complessa rappresentazione allegorica interamente dedicata all'arte della pittura. La modella in posa, avvolta in un prezioso mantello di seta color turchese, è stata identificata come personificazione di Clio, musa della Storia, sulla base della *Iconologia* di Cesare Ripa (1603), una raccolta di emblemi molto utilizzata dai pittori dell'epoca come fonte iconografica: «Rappresenteremo Clio donzella con una ghirlanda di lauro, che con la destra mano tenghi una tromba et con la sinistra un libro che di fuora sia scritto Tuciddides». Infatti, la fanciulla, incoronata di alloro, reca in mano una tromba, simbolo della fama, e un libro. Una rappresentazione della Storia identica a quella del Ripa compare anche nell'*Introduzione all'arte della pittura* di Samuel van Hoogstraten (1678), ancor più probabile fonte per Vermeer. Intorno a lei sono disposti oggetti apparentemente casuali, ma tutti connessi alla professione dell'artista come attività di rango intellettuale: il corposo libro chiuso all'estrema sinistra, il volume in-folio adagiato sul tavolo (un trattato di architettura o semplicemente una raccolta di disegni), il calco di una scultura antica, forse una testa di Apollo, come riferimento all'arte classica o forse un'allusione al «paragone delle arti». Un ruolo preminente nella composizione è attribuito alla grande carta geografica posta sulla parete di fondo: gli Olandesi furono i primi a utilizzare immagini cartografiche come decorazioni di interni e, infatti, esse compaiono molto spesso nelle ambientazioni domestiche della pittura del Seicento. In questo caso, però, la carta – che riproduce oltretutto i Paesi Bassi unificati, cioè in una situazione politica antecedente alla rivolta che portò alla proclamazione della Repubblica delle Province Unite – assume il ruolo di vera protagonista e la parola «Descrittio», ben leggibile sul bordo superiore suggerisce un collegamento diretto con la pratica artistica cui il dipinto è dedicato. Si ritiene quindi che Vermeer abbia voluto suggerire un collegamento tra l'esattezza "scientifica" della cartografia e l'arte della pittura. Come i cartografi tentavano di registrare ogni particolare del mondo, così gli artisti olandesi cercavano di rappresentare la realtà visibile in ogni possibile aspetto.

Il prezioso candeliere appeso al soffitto rappresenta a tal proposito una sfida alle capacità illusionistiche del pittore. La fattura complessa dei suoi bracci arrotondati rappresenta un brano di virtuosismo nella composizione. Incerto è il significato dell'aquila che vi è rappresentata: un richiamo storico alla dominazione asburgica, cui fa riferimento anche la carta geografica, o forse un'allusione al senso della "vista" come capacità sensoriale connessa alla pittura.

È probabile che nell'esecuzione del dipinto il pittore si sia avvalso della camera ottica, vero gioiello tecnico dell'epoca e antesignano della macchina fotografica. Ad avvalorare tale ipotesi contribuisce l'effetto "sfumato" del drap-

po adagiato sulla sinistra del tavolo. Il sistema della camera ottica, infatti, impone una messa a fuoco statica, che obbliga l'occhio a concentrarsi su un solo punto, percependo gli oggetti con un grado di nitidezza decrescente man mano che ci si allontana dal punto di fuoco. Diversamente, quando l'artista dipinge a occhio nudo, egli può adattare la propria visione spostando lo sguardo su ogni dettaglio da riprodurre.

L'effetto prospettico della composizione è accentuato dalla tenda che, come un sipario, ci introduce all'interno della stanza e dalle due sedie disposte rispettivamente in primo piano e sullo sfondo costituendo un richiamo utile ad accentuare la profondità dello spazio. ■



28.6

**BERNARDO BELLOTTO  
(1721-1780)**

## Veduta di Vienna dal Belvedere

Circa 1758-1761. Olio su tela,  
136x214 cm

*Bernardo Bellotto*, nato a Venezia e morto a Varsavia, fu nipote e allievo del Canaletto. Dallo zio apprese la tecnica e i segreti della camera ottica, diventandone uno dei massimi utilizzatori del suo tempo. Grazie a essa egli si dedicò con successo al vedutismo descrittivo, distinguendosi per la tendenza a correggere e ad addolcire le proprie prospettive al fine di renderle più pittoresche agli occhi dei committenti. Forse più stimato in Europa che in Italia, egli lavorò soprattutto alle corti di Dresda, Vienna, Monaco di Baviera, Pietroburgo e Varsavia. Di ciascuna di queste capitali Bellotto ci ha lasciato numerose e dettagliatissime vedute, spesso impregiate da una luce calda e avvolgente che nulla, però, ha più a che fare con le terse atmosfere canalettoiane.

Il dipinto fa parte di una serie di ben tredici vedute di Vienna e dei castelli imperiali che l'artista realizzò su espressa commissione dell'imperatrice Maria Teresa, sua grande estimatrice. Rappresenta una veduta panoramica di Vienna presa dal Belvedere Superiore, lo sfarzoso padiglione per le feste che il principe Eugenio di Savoia aveva fatto erigere nel giardino della sua residenza estiva tra il 1721 e il 1723. A destra si può notare parte del giardino stesso, suddiviso in tre terrazze ornate da aiuole, vasche e fontane e, sullo sfondo, la bassa e lunga facciata posteriore del Belvedere Inferiore, ove erano gli appartamenti residenziali. La metà inferiore sinistra del dipinto è riempita dal laghetto artificiale del

giardino di Palazzo Swarzenberg, la cui costruzione compatta biancheggia più in lontananza.

Ai limiti estremi della tela si fronteggiano le cupole barocche della Chiesa di San Carlo (1717-1737), a sinistra, e del Convento delle Salesiane (1717-1728), a destra. Al centro, infine, si staglia contro il morbido cielo rosaceo del tramonto la gran mole della cattedrale gotica di Santo Stefano.

La veduta appare molto dettagliata, evidentemente preparata con il supporto tecnico della camera ottica. Si notano però alcune distorsioni prospettiche che l'artista ha inserito per "correggere" la visione reale, al fine di conferire alla scena una sensazione di maggior compattezza e armonia. Le due cupole, infatti, sono fra loro più vicine di come appaiono dal vero e anche la cattedrale è posta maggiormente in primo piano rispetto a quanto realmente si vedrebbe dal Belvedere.

L'intento del Bellotto è dunque duplice. Accanto alla volontà documentaria, legata al gusto illuminista dei suoi committenti, vi è anche quella di approfondire la conoscenza delle città che raffigura interpretandone lo spirito in modo sempre più personale e approfondito. Come un ritrattista non si limita all'aspetto fisico del personaggio che dipinge ma, al contrario, cerca di indagarne e metterne in evidenza anche le qualità interiori, così il Bellotto interpreta e modifica le sue vedute al fine di renderle più vive e coinvolgenti. L'artista matura dunque la convinzione che l'atmosfera di una città non può più essere compresa limitandosi a utilizzare i freddi strumenti della camera ottica e della prospettiva geometrica. Ecco allora che la pittura cerca di recuperare un proprio spazio interpretativo coinvolgendo gli spettatori sul piano delle emozioni e dei sentimenti. Bellotto, ultimo dei grandi pittori rococò, è forse anche il primo, insieme al Guardi, a presentire di quei fermenti romantici che, a partire dalla fine del XVIII secolo, introdurranno nel panorama artistico europeo i grandi temi del sentimento, del nazionalismo e della passione sociale [► capitolo 25]. ■

▲▼28.6

