



Figura 1. Guglielmo Ciardi, *Canale della Giudecca*. 1868 ca. Olio su tela, 62,3 × 110 cm. Venezia, Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia

## La fotosintesi del cambiamento

### Guglielmo Ciardi e l'opera *Il Canale della Giudecca*

Andrea Masala

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This essay aims to give a reading of Guglielmo Ciardi's painting *Canale della Giudecca* focused on light and synthesis of pictorial elements. The second half of the 19th century is a very intense period for Venice: the Serenissima experience recently ended and modernity is arriving in the form of new bridges and ferries. The Academy of Art is living a big revolution and artists are travelling, learning new techniques and painting *en plein air*. Guglielmo Ciardi is in this way a man of his times and he gives a very good proof of it in this painting. Thanks to critical readings and secondary sources Ciardi's creative process will be here analysed and explained with particular stress on light and synthesis. Therefore, *Canale della Giudecca* is interpreted here as a manifesto and a 'photo-synthesis' of the painter's art, of the landscape painting changes and as a symbol of the 1868 venetian historical and cultural context.

**Keywords** Guglielmo Ciardi. Canale della Giudecca. Light. Photography. Modernity. Venice. Florence.

Per andare più in là nell'espressione ci voleva una sintesi maggiore, che allargasse il tema puramente pittorico a motivo pittorico-poetico.

Enrico Somarè 1928

L'adozione del termine 'fotosintesi'<sup>1</sup> nel titolo di questo saggio va intesa a proposito del processo creativo adottato da Guglielmo Ciardi nell'opera *Il Canale della Giudecca* (fig. 1) del 1868. In essa il pittore raggiunge una soluzione luministica e compositiva che può essere considerata il paradigma di una serie di cambiamenti relativi alla sua pittura e all'intero contesto della veduta veneziana del secondo Ottocento. Tale risultato è raggiunto proprio grazie ad una netta sintesi di componenti pittoriche e ad una serie di profonde riflessioni sulla luce. Sorge pertanto spontanea l'associazione metaforica alla fotosintesi: così come i vegetali, aiutati dalla luce, restituiscono un'atmosfera nuova, così l'occhio e la mano del Ciardi eliminano segni e forme superflue per creare un'atmosfera luministica del tutto nuova.

Il concetto di sintesi e quello di luce costituiscono dunque il *fil rouge* di lettura proposto per quest'opera. Tramite essi si intende evidenziare come il dipinto incarni involontariamente un ruolo di manifesto poetico non solo della parabola artistica dell'autore veneziano ma anche di un intenso periodo di transizione e cambiamento

per la sua città. Anche Venezia infatti attraversa durante la seconda metà del XIX secolo un importante periodo di cambiamenti politici, sociali, culturali e soprattutto artistici durante il quale la tradizione si fonde con l'innovazione e i retaggi passati si evolvono grazie all'incontro con sguardi differenti fino a fondersi insieme in capolavori importanti come l'opera qui presa in considerazione.

Come si evince dal titolo, il soggetto è il canale antistante l'isola veneziana della Giudecca, luogo che è per l'artista una grande palestra e una grande fonte d'ispirazione. Egli infatti è solito ripeterlo in numerose varianti a seconda delle diverse ore della giornata e a seconda delle angolazioni o degli scorci individuati di volta in volta (Menegazzi 1977, 18). È possibile orientarsi nell'immagine in base alla presenza sulla sinistra della chiesa del Santissimo Redentore, che suggerisce come punto di vista scelto quello ottenuto guardando verso sud-ovest dall'isola di San Giorgio o dall'estremità della Giudecca stessa. Al panorama offerto da questa posizione il pittore destina un supporto di dimensioni tra le più grandi della sua produzione, ovvero una tela di 62,3 × 110 cm che dipinge ad olio. Seguiranno numerose versioni di questo dipinto con varianti più o meno evidenti, a dimostrazione di quanto importante fosse questo soggetto per l'autore.

1 Il termine è ispirato a Yves Bonnefoy (1995).



**Figura 2.** Domenico Bresolin, *Squero in laguna*, s.d. Olio su tela. Venezia, collezione privata

La composizione geometrica appare sostanzialmente ridotta e giocata su un processo di semplificazione in cui una linea obliqua separa il terreno dall'acqua e una orizzontale distingue il cielo dalla laguna. I tratti verticali degli alberi delle barche danno la misura di tutte le altezze, mentre le diagonali formate dalle nuvole proiettano l'intero paesaggio in un vasto e profondo spazio. L'acqua, priva di increspature, si presenta come una tavola piatta, una superficie perfettamente liscia dove le barche possono riposare indisturbate e specchiarsi narcisisticamente. La presenza umana è pressoché impercettibile, limitata a tre piccole figure, viste per altro di spalle. I gloriosi edifici veneziani invece, privati di ogni maestosità e bellezza, si limitano ad essere macchie sfumate di colore sullo sfondo che emergono dalla stessa sostanza di cui son fatti l'acqua e il cielo, ovvero, pura luce diretta, soffusa o riflessa a seconda del materiale che essa va a carezzare. Il ricomporre di queste semplificazioni in un loro insieme visivo genera nello spettatore un'intensa sensazione di silenzio, immobilità e tranquillità che potrebbe quasi sussurrare - in anticipo coi tempi - il termine 'metafisica'. Ci si trova infatti catapultati in un'atmosfera quasi onirica e sospesa in cui niente si muove, il tempo scompare e la luce sembra prendere il posto del tempo annullandolo in una realtà anacronistica.

Tutto questo alimenta i quesiti che possono sorgere spontanei dinanzi a un'immagine così silenziosa. Primo tra tutti è quello relativo alla via seguita dal pittore per ottenere un tale risultato. Quali sono le sue fonti d'ispirazione e quali gli insegnamenti e le esperienze che più gli sono d'aiuto in questo intento? In che modo quest'opera contribuisce alle vicende artistiche

della Venezia dell'epoca e come quest'ultime influiscono sull'opera?

Ognuna di queste domande necessita dapprima di un'analisi particolareggiata delle scelte creative e dei singoli elementi del quadro e successivamente di una riconsiderazione di essi che comprenda ogni elemento nel suo insieme coeso e meditato.

Anzitutto è importante rimarcare l'importanza che il disegno esercita nel procedimento artistico di Guglielmo Ciardi e in particolare in quest'opera apparentemente così immediata e fotografica. L'autore è infatti allievo e successivamente professore per molti anni all'Accademia di Belle Arti di Venezia. È ormai consolidata la consapevolezza che il disegno, specialmente la copia di modelli classici, fosse in passato l'attività principale degli studenti d'accademia ed è altrettanto presumibile che esso fosse alla base di ogni opera proveniente da un'istituzione tale. La conclusione degli studi di Ciardi all'Accademia avviene nel 1867, solo un anno prima della creazione di *Canale della Giudecca*. Il ricco bagaglio di premi e meriti che ottiene conferma che questi studi hanno un'influenza notevole su di lui, perché gli trasmettono forti abilità manuali e lo abitano ad osservare attentamente, ad esercitarsi a lungo e a ricercare con pazienza soluzioni tecniche adatte ad ogni situazione (Menegazzi 1977, 12).

Va precisato però che l'istituzione in cui milita il nostro pittore è ormai da tempo lanciata verso il cambiamento, come già dimostrano i pensieri innovativi di Selvatico, Cicognara e Bresolin, i quali predicano - chi più intensamente, chi meno - un'uscita dalle aule dell'accademia e dal contesto culturale veneziano. In altre parole, la

promozione di una pittura *en plein air* e il finanziamento di un periodo di studio al di fuori di Venezia sono al tempo di Ciardi fasi ormai avviate e necessarie all'iter formativo dei pittori. (Pavanello 2002, 60-79) L'apprendistato di Ciardi è esemplare in questo senso: la maggior parte dei suoi lavori consiste di pitture di genere o paesaggio create all'aria aperta e il periodo di formazione prevede dei viaggi di formazione di fondamentale importanza per la sua carriera e per l'opera che si sta analizzando.

Tuttavia, rivendicare il ruolo dell'accademia e del disegno nell'attività di Guglielmo Ciardi resta una cosa tanto importante quanto spesso dimenticata. Nonostante sia solito dipingere a spasso per la laguna veneziana, per la campagna trevigiana e per i monti che riparano questi ambienti, egli copia anche molte opere di Canaletto e di Marco Ricci sotto indicazione del suo maestro Domenico Bresolin (Pospisil 1946, XIII). L'artista non sembra rinunciare alla matita nemmeno per la creazione delle sue opere più importanti e mature. Ne è testimonianza lo studio su carta intitolato anch'esso *Canale della Giudecca* e attualmente conservato a Ca' Sagredo a Venezia. Sulla sua superficie tratti decisi si concentrano su alcuni dettagli che saranno riproposti nella tela del 1868: la barca di scorcio, l'uomo di spalle e la diagonale dove l'acqua e la terra si incontrano. Sono certamente elementi già presenti nell'arsenale di soggetti del pittore ma in questo caso si caratterizzano esattamente come uno studio dettagliato volto ad una composizione pittorica successiva. Per giunta, questi schizzi non sono privi di una precoce attenzione agli effetti luministici, come dimostra la luce che si palesa attraverso le sue conseguenze, ovvero, le ombre causate dal suo scontro con le barche (Pospisil 1946, XXIV). Analisi stratigrafiche hanno inoltre svelato in molteplici altre opere interventi a matita sotto il colore e soprattutto l'uso della quadrettatura per ricreare in scala dettagli minori (Poldi 2013, 161-85). Questa tendenza ad affrontare il soggetto inizialmente con la grafite o il carboncino e successivamente con il pennello non è però un mero retaggio accademico che il pittore si trascina dietro per inerzia ma «è pensato come intelaiatura indispensabile al vedere pittorico, quindi in funzione degli stessi timbri tonali del quadro» (Perocco 1956, 41). Sono disegni fatti di niente, composti volutamente di pochi tratti - ora leggeri, ora netti - per catturare e fermare nella mente quelle composizioni utili a raggiungere l'atmosfera silenziosa e sintetica del quadro finale. Come ribadisce Perocco

quindi, «per Ciardi il disegno è in preparazione di pittura, meditazione pittorica per dare forma al quadro e soprattutto intuizione del colore attraverso il segno» (41).

L'accademia svolge inoltre un ruolo indiretto per altri aspetti della tela di Ca' Pesaro. Il soggetto e la sua declinazione strutturale Ciardi li deve al suo maestro Bresolin. Quest'ultimo infatti nel 1865 circa aveva dipinto la tela dal titolo *Squero in laguna* (fig. 2), oggi proprietà di privati. Ciardi ha inevitabilmente modo di osservarla, come si percepisce dal confronto tra le due opere. Salta subito all'occhio la medesima distribuzione dei pesi visivi all'interno del paesaggio e lo stesso schema strutturale ripetuto: le barche vengono spostate sui lati del dipinto per lasciare più aria e spazio al paesaggio. Nonostante le due visioni siano speculari tra loro, nei due autori le barche costituiscono le due macchie più scure della veduta e, più che oggetti della rappresentazione, sono due espedienti coloristici volti ad un contrasto netto tra i piani del dipinto. La loro diretta conseguenza è infatti un'esponenziale accentuazione della profondità. È palese inoltre la ripresa della suddivisione tra terra, acqua e cielo e suonerebbe quasi ridondante insistere sulla presenza dell'uomo di spalle col cappello, che in entrambe le opere incarna una presenza umana in posizione centrale ma ridotta ai minimi termini.

Conviene soffermarsi ancora sulla scelta del soggetto, aspetto comune anche ad un altro collega di Ciardi, con il quale egli ha sicuramente modo di dipingere insieme. Questo pittore è Federico Zandomenighi e la sua opera si intitola *Bastimento allo scallo*; è datata anch'essa al 1868-69 ed è conservata attualmente a Palazzo Pitti a Firenze. Non è semplice comprendere quale delle due opere sia venuta prima e dunque quale pittore abbia strizzato l'occhio al relativo collega, tanto che si potrebbe supporre che i due abbiano dipinto gomito a gomito all'aria aperta e siano giunti a dei risultati molto simili. La somiglianza dei due dipinti non può che essere sostenuta dalla ricorrenza di richiami tra le due opere e quella del Bresolin: la composizione, le barche, le proporzioni, la profondità, l'uomo di spalle e il fumo del fuoco. Procedendo tramite sottrazioni o addizioni di elementi si potrebbe azzardare una triade cronologica che parta dal Bresolin, passi per Zandomenighi per poi arrivare a Ciardi. Infatti i primi due autori sembrano proporre un risultato molto più simile tra loro di quanto Ciardi non faccia tra di essi. Si pensi all'inquadratura da un punto di vista ribassato, alle barche entrambe tirate in secco, alle dimensioni e alla

centralità dell'uomo col cappello. Si noti infine la presenza sull'acqua della barca con le vele spiegate di probabilissima copiatura e le diagonali create dalle assi di legno adagiate sul terreno. Quest'ultime funzionano come linee prospettiche atte ad enfatizzare quella profondità che Ciardi ottiene invece grazie alla sua padronanza della luce. Anche il colore sembra suggerire un'evoluzione dei tre dipinti, pennellate grossolane di colori puri e contrastati presentano il quadro di Bresolin come una semplice bozza, mentre quello di Zandomenighi sembra inserirsi come una via di mezzo, vista la maggiore attenzione ai dettagli e alla stesura dei pigmenti che si imposterebbe come un inevitabile passaggio per arrivare al risultato coloristico e luministico di Ciardi.

Non è tuttavia intento di questo scritto risolvere la questione cronologica dello scambio di sguardi tra Zandomenighi e Ciardi, i quali sicuramente si sono limitati a produrre la propria versione dell'opera abbozzata di Bresolin. Tutti e tre gli artisti agiscono in realtà in un clima di rinnovamento generale che vede il suo compimento riassuntivo in Ciardi. Da un confronto tra le tre opere non è tanto utile coglierne le differenze quanto le analogie. Vi è per prima cosa la scelta volontaria di un soggetto particolare: ci si trova in una zona di Venezia marginale, ai tempi periferica e di fama minore rispetto ai simboli vitali della Serenissima, quelli di predilezione canaletiana quali piazza San Marco o il Canal Grande. I tre autori, preferiscono un soggetto secondario, appartenente ai confini della città, dove quel tipico *skyline cinemascope* veneziano narra prima edifici, poi industrie e magazzini ed infine fango e laguna. Il canale della Giudecca, proseguendo verso il canale di San Marco portava ai tempi al vecchio porto e alle officine di quella gloriosa Venezia del passato che nel 1797 aveva visto il suo declino a favore della modernità. Numerose le innovazioni che invece navigano ai tempi di Ciardi per le acque veneziane: dal 1846 il ponte ferroviario libera Venezia dall'isolamento lagunare, l'illuminazione a gas le garantisce migliore visibilità notturna, i ponti di Neville degli anni Cinquanta collegano le varie zone cittadine, sorgono nuovi edifici industriali e residenziali raggiungibili tramite i vaporetti a motore (Stringa 2007, 37). Conseguentemente in pittura dagli anni Sessanta dell'Ottocento cambia il modo che Venezia ha di rappresentare se stessa. La naturale reazione di questi tre pittori - non a caso inquadrabili all'interno della cosiddetta Scuola del vero - è la tendenza a non cercare più una Venezia solenne, maestosa, regina dei mari e a

rifugiarsi in una città viva nei suoi affari quotidiani, nei suoi mestieri, nei suoi riflessi calmi di luce (Scotton 1988, 10). Di conseguenza la decisione di riprodurre queste zone inedite si affianca ad una variazione delle modalità di rappresentazione, delle inquadrature, delle scelte organizzative del quadro.

Per quanto riconducibile in parte agli studi, in parte agli sguardi ad altre opere e in parte agli scambi con gli artisti veneziani, l'inquadratura proposta da Ciardi può essere tranquillamente definita fotografica per il suo senso di immediatezza e casualità. Essa è in primo luogo il frutto di un'osservazione attiva del reale e della presenza del pittore nel luogo rappresentato. L'importanza che il mezzo fotografico ha nelle variazioni della veduta veneziana meriterebbe trattazioni a sé stanti, impossibili da effettuare nell'economia di questo lavoro. Ci si limita a dire che la fotografia è un mezzo che in questo periodo si sta facendo ampiamente strada tra gli artisti di veduta e sta modificando il loro modo di intendere il reale. Viene sperimentato anche da pittori veneziani come i precoci Selvatico e Bresolin. La parola 'fotografia' è etimologicamente connessa con la parola greca φῶς (luce) e γραφή (scrittura). Se si pensa alla fotografia in termini di 'scrittura con la luce' - e nel 1800 più che oggi fare fotografie significava proprio questo - si rivendica almeno simbolicamente il ruolo che la luce ha nelle variazioni del modo di vedere il reale. La fotografia poi influenza profondamente anche i punti di vista sul reale; essi divengono meno impostati, asimmetrici, più spontanei. Ciardi stesso sembra percepire queste possibilità, motivo per cui si è detto che egli crea una foto-sintesi, ovvero, una summa di sguardi, di innovazioni, di punti di vista, di modalità percettive della luce in un'immagine rappresentante il reale. In extremis, il mezzo fotografico non può essere per gli artisti che un accattivante incentivo ad allontanarsi dall'accademia. Se dunque Ciardi non si diletta troppo con questo nuovo strumento, l'inconscio visivo dei suoi colleghi, dai quali si è visto apprendere, copiare e collaborare, ne sono ampiamente influenzati.

Se la luce è fattore fondamentale per la fotografia, essa è un aspetto centrale anche di molta della letteratura critica sul quadro preso in analisi, sulla biografia del maestro e sulla sua intera vicenda di artista. È proprio sulla luce infatti che Ciardi ha modo di riflettere più a fondo durante i suoi viaggi in Italia, nella fattispecie in Toscana, Lazio e Campania. Questi viaggi, effettuati nel 1867-68, vanno inquadrati in quello spirito di





Figura 3. Guglielmo Ciardi, *Barche in Canal della Giudecca*. 1881. Olio su tela. Collezione privata

rinnovamento dell'accademia cui si è accennato poiché essi sono volti proprio ad ampliare i confini degli autori veneziani, non soltanto in tema di soggetti ma soprattutto in fatto di tecniche. Ciardi dunque è, in questo, uomo del suo tempo ed è lui stesso a dichiarare di aver imparato più a sentir discorrere i toscani che a vedere dipingere tutti i professori dell'Accademia di Venezia (Pavanello 2002, 67).

Ripercorrere in un breve excursus questi viaggi aiuta a comprendere anche l'importanza che essi hanno per *Canale della Giudecca*. Non va infatti dimenticato che questo è il primo quadro importante creato dall'artista al suo rientro ed è prova del fatto che queste uscite hanno su di lui un'efficacia e una riuscita didattica straordinaria, senz'altro d'impatto maggiore rispetto a quella dei viaggi effettuati dai suoi colleghi.

Giunto a Firenze nel 1867 egli trae pieno giovamento dalle discussioni con Signorini, Fattori e Martelli, autori già da tempo intenti a cavalcare l'onda anti-accademica che a Firenze prende le spoglie della pittura di macchia. Da loro impara meglio a cogliere i soggetti con spontaneità, nei loro aspetti naturali per intingerli di una sensazione di immediatezza e verità. La via migliore da seguire dunque non può che essere una pennellata composta da macchie giustapposte l'una con l'altra, che possano rendere bene l'idea della pro-

fondità, della luce e del colore. (Pospisil 1946, XV).

Accresciuto dalle esperienze toscane Ciardi prosegue il suo viaggio a Roma, dove incontra il pittore Nino Costa, che contribuisce a consolidare la predilezione dell'autore per soggetti secondari e poco comuni. Ne è testimonianza il fatto che nella città eterna Ciardi non erra per strada dipingendo le classiche emergenze monumentali, come il Colosseo, San Pietro o i Fori Imperiali. Quelli stavano diventando ai tempi miti di un'Italia che era stata unificata da poco e che aveva bisogno di un volto fatto di simboli per cui essere riconosciuta come nazione. Sono ancora i fotografi a dedicare il loro sguardo a questi soggetti, come dimostrano bene i fotografi francesi del Caffè Greco. Tra essi, più di tutti è Frédéric Flachéron a dimostrare ancora una volta che con la luce si può scrivere: grazie all'incontro con la forte luce italiana egli inventa infatti il modo di non far sovraesporre le immagini fotografiche (cf. Bonetti dall'Olio Prandi 2008). Guglielmo Ciardi però non si definisce un fotografo ma un pittore e preferisce evitare questi soggetti per dedicarsi alle brulle campagne laziali, la cui vegetazione gli offre il pretesto per allenarsi ancora con la tecnica a macchia.

Sarà la sua discesa in Campania a suggerirgli che la luce appresa nelle campagne fiorentine ed esercitata in quelle laziali deve necessariamente

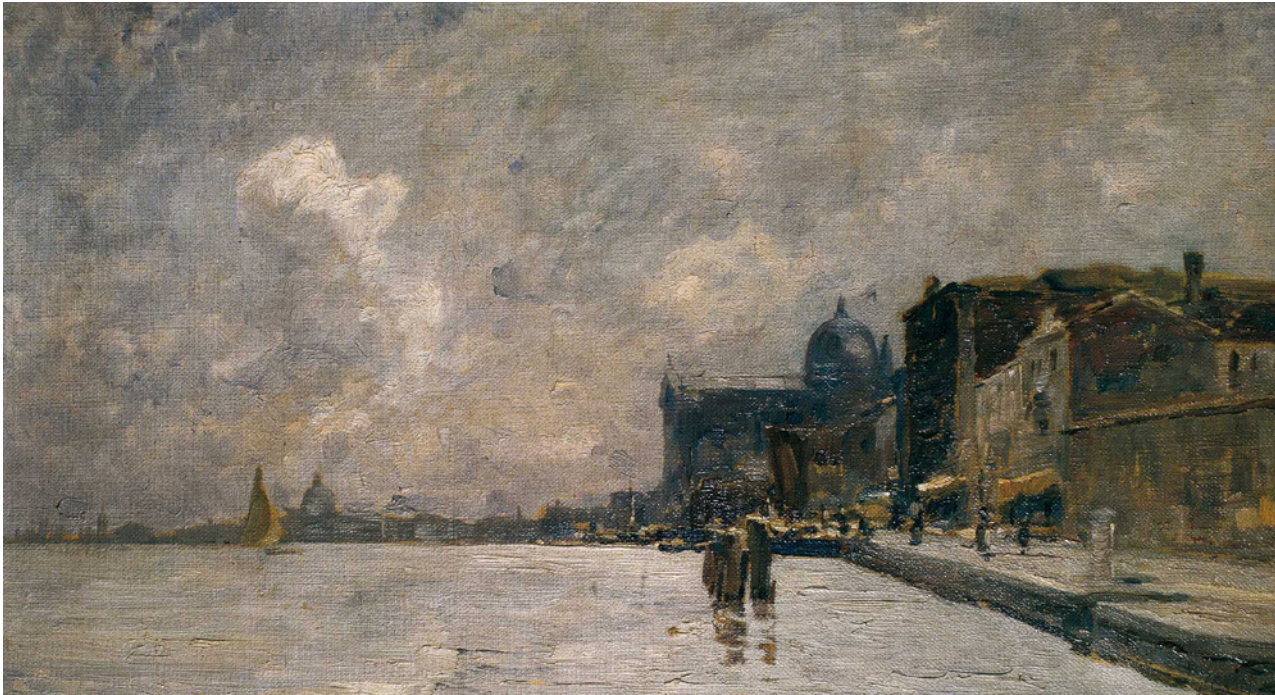


Figura 4. Guglielmo Ciardi, *Alla Giudecca - Canale della Giudecca*, 1892 ca. Olio su tela, 35 × 65 cm. Roma, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. AM 63. © Roma Capitale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

assumere un carattere diverso quando colpisce l'acqua. Non a caso - come sottolinea Mario Rotili (1992, 62) - il maestro sembra ricordarsi delle vedute spaziose e luminose dei porticcioli nel creare in *Canale della Giudecca* una visione così estatica e sospesa. A Napoli, a Licola a Capri egli dipinge le spiagge, il mare e le barche che gli servono per riavvicinarsi mentalmente al paesaggio lagunare.

Quando si osserva l'opera alla luce di queste nozioni si intuisce meglio che quella definita in precedenza come un'immagine immediata, fotografica e istintiva non sia in realtà altro che il frutto di una lunga serie di riflessioni e di scelte stilistiche. L'atmosfera di silenzio che in essa si respira è la prima conseguenza diretta di queste scelte. Difatti in *Canale della Giudecca* l'autore è ormai consapevole che la luce ha una sua declinazione differente a seconda del luogo: la laguna calma e rilassata deve accogliere una luce omogenea, tersa e delicata. Questo a causa dei suoi riflessi e dell'acqua, che in essa trema se agitata o riflette se calma e che si condensa in nuvole ora dense e morbide, ora lunghe e sfumate a seconda della giornata. La consapevolezza che con un certo tipo

di nube non ci sarà l'acqua mossa e con un altro sì è prova di attente osservazioni, di riflessioni dell'autore precedenti alla creazione di opere che sarebbero state impossibili da compiere all'interno di un atelier accademico. Una certa atmosfera Ciardi la deve respirare per poterla riprodurre; deve immergersi in essa corpo e anima per permettere che si reincarni non in 'un'atmosfera' ma 'nell'atmosfera', ovvero, non in un motivo pittorico ma in un motivo pittorico-poetico.

Questo fa percepire l'atmosfera di *Canale della giudecca* talmente ferma da rendere difficile riconoscere il momento della giornata. Non si capisce se sia l'alba, mezzogiorno o il tramonto. Le attività portate avanti dagli uomini non aiutano a sciogliere questo dubbio poiché questa non è una pittura di genere ma di paesaggio: gli uomini hanno perso importanza e sono troppo piccoli per essere investigati al meglio. Potrebbero tranquillamente star armando la barca per uscire a pescare o essere intenti a disarmarla al rientro da una giornata di lavoro. Anche il tentativo di usare il sole come un orologio è vano dal momento che la luce non mostra la sua origine. Il sole





Figura 5. Guglielmo Ciardi, *Canale della Giudecca*. 1893. Olio su tela, 54,6 × 100,3 cm. Collezione privata

gioca a nascondino con lo spettatore e scappa dietro le nuvole o addirittura fuori dalla cornice del dipinto. Di conseguenza, gli alberi delle barche o i muri dei palazzi non possono fungere da meridiana perché la direzione delle ombre da essi generata è pressoché impossibile da individuare. Si potrebbe dunque pensare che l'artista non abbia voluto rappresentare nessuna ora in particolare della giornata ma ricercare e indagare una *heure exquise*, un momento in cui la luce possa essere pura, incondizionata ed eterna. Le diverse superfici restituiscono difatti una luminosità differente grazie al colore. Il cielo prevede tocchi di colore bianchi, grigi e azzurri, la terra invece si concretizza grazie ai toni marroni e alle terre bruciate. Nello specchio d'acqua il colore viene perfettamente spalmato fino a generare un verde-azzurro più luminoso del cielo stesso, caratterizzato da zone giallognole e riflessi sfumati di architetture sullo sfondo. Dunque, le tecniche collaborano alternandosi o annullandosi l'un l'altra fino a creare un'immagine difficilmente inscrivibile interamente alla pittura tonale, tantomeno a quella di macchia.

Il tempo è dunque fermo sul canale veneziano, non s'ode voce dal mare e – se non fosse per i due uomini sulla barca – Venezia sembrerebbe disabitata, abbandonata e dimenticata. Se il tramonto non cala su questa immagine allora, si può dire che il sole si è con questa tela spento sulle vedute veneziane passate, quelle tanto affollate, vive e brulicanti di figure del Canaletto e di altri vedutisti settecenteschi. Questo quadro segna pertanto l'alba di una nuova era e a questo proposito Guido Perocco afferma che, se si accostano i più alti esempi di paesaggi italiani dell'epoca, come quelli di Fattori, di Signorini, Dabbono, Costa e Fontanesi, si notano dal confronto tra essi i caratteri principali di Guglielmo Ciardi:

nessun principio teorico né di pittura a macchia, come nei macchiaioli, né di sfumato romantico come in Fontanesi; ma una immagine che si caratterizza per la trasparenza del colore, che tende per vitalità proprio ad allargare sempre più il campo visivo con la partecipazione di uno stato d'animo limpido e teso. (Perocco 1986)



Ancora una volta la modernità ha un ruolo chiave perché permette a Ciardi di viaggiare. L'Ottocento, il secolo del treno 'lanciato sopra i continenti', tramite questo emblema della modernità ha fatto comunicare i pittori veneziani con i colleghi sparsi lungo la penisola. Flavia Scotton conferma che un'opera simile non sarebbe stata possibile senza una diretta rilevazione dello stato della pittura italiana coeva di cui pare una sintesi mirabile. (1988, 10) Questa rilevazione Ciardi la porta avanti viaggiando, come un uomo moderno deve fare. L'isolamento lagunare viene sconfitto grazie al viaggio e grazie ai nuovi paesaggi il pittore trova il modo di rappresentare quelli di casa sua e di reagire al suo tempo andando avanti.

Sempre la Scotton propone un confronto tra le varie rappresentazioni dell'isola della Giudecca compiute dallo stesso pittore. Come anticipato infatti, l'isola è per il maestro un profondo pozzo da cui attingere l'ispirazione. Oltre alle numerose versioni della stessa veduta successive al 1868, Ciardi cerca di sintetizzare ulteriormente l'essenza di questo luogo in diversi modi. Elencare specificatamente tutte le volte che rappresenta questo punto della città o particolari di esso sarebbe un lavoro di compilazione e catalogazione già effettuato (Stringa 2007) e poco utile ai fini di questo saggio. Molte di queste varianti tuttavia portano avanti e perfezionano alcune conquiste proprie della tela del 1868. È utile dunque richiamare alcuni esempi per approfondire il *modus operandi* ciardiano.

Nel 1881, come nel disegno del 1868, lo sguardo dell'artista si trova focalizzato nuovamente sulle barche. Ne porta testimonianza *Barche in Canal della Giudecca* (fig. 3), dove contrastano tra loro il forte taglio orizzontale e l'altezza degli alberi delle imbarcazioni. Quest'ultimi sorreggono vele spiegate, probabile indice di una navigazione in corso e dunque nuovamente di una Venezia viva e impegnata nelle sue attività quotidiane. Ancora più importante è la stesura vibrante e immediata del colore, indice di un allontanamento dalla pratica di studiare i particolari prima a matita a favore totale di una pittura totalmente *en plein air*.

L'approccio fotografico immediato, reale, impattante presenza in ognuna di queste vedute secondo modalità differenti. Nella tela attualmente conservata a Roma, *Canale della Giudecca* (fig. 4) del 1892 il lato destro è occupato dalla cortina edilizia dell'isola e tutto il lato sinistro dalla laguna e dal cielo. Ancora una volta sono il cielo e l'acqua a predominare sulla rappresentazione e a fare da sfondo a giochi luministici che diventano il motivo per una profondità aerea a lunghissimo

raggio, alimentata dall'assottigliarsi degli edifici sullo sfondo.

Nel 1893 si ritrova ancora la stessa attenzione al cielo e allo specchio d'acqua in un'ulteriore *Canale della Giudecca* (fig. 5). In questo caso ritorna la separazione diagonale tra terra e acqua della tela del 1868 ma questa volta è costituita dalla fondamenta in diagonale. Il secondo piano composto da un'acqua leggermente mossa fa nuovamente da teatro alla vita veneziana, interpretata ancora una volta dalle persone sulle barche ritratte secondo le stesse pose della tela del 1868. Gli edifici non riacquistano dignità, sono lontani e sembrano funzionare da semplice linea di demarcazione tra il cielo e il mare

Gli esempi citati e sommariamente descritti sono alcuni tra i più diversi tra loro e con essi non si intende contraddire l'importanza della tela del 1868, quanto sottolineare ulteriormente come essa sia uno degli esempi più alti di un occhio artistico abituato alla *variatio*, al cambiamento, alla modifica del proprio stile. Difatti, nelle tele del 1892 (fig. 4) e del 1893 (fig. 5) le barche non hanno più l'importanza centrale che avevano nel 1881 (fig. 3), la linea diagonale dell'opera del 1893 (fig. 5) la si vede ripetuta in più situazioni e la dimensione del cielo e dell'acqua varia di volta in volta. Gli elementi portanti delle marine ciardiane sembrano dunque funzionare come delle quinte teatrali, come dei tasselli di una costruzione visiva che il pittore si diverte a scomporre e ricomporre in continuazione: talvolta con più acqua, tal'altra con più edifici, oppure con maggior attenzione alle imbarcazioni o ancora con più minuziosa cura per gli edifici. Il ricomporre questi elementi è in poche parole una prova ulteriore di un lavoro di sintesi dettagliata precedente: l'autore sente prima la necessità di riflettere in tele dedicate a ogni singolo dettaglio di questo tipo di rappresentazione e solo allora può divertirsi a riutilizzare questi elementi in composizioni finali capaci di suscitare reazioni e atmosfere di luce differenti.

Nel medaglione pittorico dell'autore non mancano poi vedute alternative e dettagliate di scorci colti all'interno dell'isola della Giudecca di cui è paradigmatico l'abbozzo dal solito titolo *Un Canale alla Giudecca*, costruito su un formato verticale poiché più adatto ad un canale minore, più stretto e costruito. Invece la tela *Canale della Giudecca* della Collezione Bruno Innocenti di Firenze offusca quasi completamente il cielo a favore di vegetazioni intricate e arrampicate sugli edifici veneziani. Le conclusioni che si possono trarre da questi scorci alternativi non

sono poi lontane da quanto evidenziato finora. Il cambiamento, la sperimentazione, la ricerca di nuovi punti di vista – sia per quanto riguarda le tecniche, le angolazioni, le città, il soggetto – è il motore principale che muove la mano del pittore. Variare, cambiare e seguire il ritmo dei tempi serve a Ciardi per chiudere le porte col passato senza però dimenticarlo, vivere nel presente e aprire il portone della modernità. La pittura veneziana aveva bisogno proprio di questo: di un cambiamento che potesse aprire uno squarcio luminoso capace di sovrastare le luci artificiali delle buie aule dell'Accademia che da Canova avevano iniziato a sfumare con Molmenti per poi spegnersi a favore di luce vera con Ciardi (Pavanello 2002, 13-79).

Non si deve pensare tuttavia che l'autore intenda portare avanti volontariamente in maniera programmatica e avanguardistica un progetto di analisi antropologica sociale o culturale che mostri, per esempio, le differenze tra il passato e la nuova era. Si consideri piuttosto ciò che Guglielmo Ciardi fa in questo quadro come l'indiretta creazione di un manifesto simbolico di un'era di cambiamenti su larga scala. L'opera qui analizzata è dunque uno di quegli esempi che si potrebbero innalzare a simbolo culturale di un'epoca e di un dato contesto: Ciardi in essa ragiona come

Venezia stessa. La città galleggiante, da tutti erroneamente considerata immutata e cristallizzata nel tempo da una remota data di creazione ex novo, ha in realtà sempre assorbito influenze provenienti da luoghi più o meno lontani dalle sue acque. Siano essi quelli del medio oriente nei suoi mosaici, della lontana Cina nel suo commercio o quelli del tempo, del Rinascimento, della modernità, il cambiamento per Venezia è fattore costante. Lo si vede nelle sue architetture, lo si sente nella sua lingua, lo si respira nella sua cultura. La laguna non è mai stata uno scrigno culturale quanto un bacino di convergenza di idee, di innovazione, di visioni alternative, capace di accoglierle nella sua sacca amniotica lagunare per restituirle, accresciute, al mondo. Ancora oggi Venezia è impegnata nel cambiare, dato che è una città universitaria, accademica, aperta alla ricerca e all'innovazione. Non può sembrare un'ironica coincidenza dunque che la data di fondazione di una delle istituzioni preposte a quest'apertura, l'Università Ca' Foscari, sia proprio il 1868. Guglielmo Ciardi questo sembra percepirlo e incarnarlo bene tramite la fotosintesi di *Canale della Giudecca*, opera con cui assorbe l'essenza di un'atmosfera, la spoglia del superfluo e la restituisce allo spettatore donandogli la possibilità di respirare il cambiamento.

## Bibliografia

- Bonetti, Maria Francesca; dall'Olio, Chiara; Prandi, Alberto (2008) (a cura di). *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico. Fotografie della collezione Orsola e Filippo Maggia*. s.l.: Peliti Associati.
- Bonnefoy, Yves (1995). «Edward Hopper. La photosynthèse de l'Être». *Dessin, couleur, et lumière*. Paris: éditions mercure de France.
- Granzotto, Giovanni (a cura di) (1987). *Mostra antologica di Guglielmo Ciardi = Catalogo della mostra* (Sacile, ex chiesa di San Gregorio, 13 dicembre 1986-11 gennaio 1987). Pordenone: Savioprint.
- Menegazzi, Luigi (1977) (a cura di). *Guglielmo Ciardi = Catalogo della mostra* (Treviso, Ca' da Noal, 1977). Treviso: Edizioni Canova.
- Pavanello, Giuseppe (2002). *La pittura nel Veneto*, vol. 2, *L'Ottocento*. Milano: Electa.
- Perocco, Guido (1956). «Guglielmo Ciardi». *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*. Roma: De Luca Editore in Roma, 154-74.
- Perocco, Guido (1977) «Guglielmo Ciardi e i macchiaioli toscani». Menegazzi 1977, 39-44.
- Poldi, Gianluca (2013). «Dal disegno al colore. Lo studio della tecnica pittorica di Guglielmo Ciardi attraverso le analisi scientifiche». Savoia, Enzo; Maspes, Francesco Luigi (a cura di), *Guglielmo Ciardi. Protagonista del vedutismo veneto del'Ottocento = Catalogo della mostra* (Milano, GAM Manzoni, 12 aprile-31 maggio 2013). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 161-85.
- Pospisil, Maria; Pospisil, Francesco (1946) (a cura di). *Guglielmo Ciardi*. Firenze: Fratelli Alinari.
- Rotili, Mario (1977). «Ciardi e la pittura napoletana». Menegazzi 1977, 54-64.
- Scotton, Flavia (1988) (a cura di). *Guglielmo Ciardi. Disegni e dipinti dalle collezioni di Ca' Pesaro*. Venezia: Arsenale Editrice in Venezia.
- Stringa, Nico (2007) (a cura di). *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*. Venezia: Antiga Edizioni.