

*Carlo e Giovanni Grubacs*  
*vedutisti veneziani*  
*del XIX secolo*

*C. Grubacs*      *G. Grubacs*

*Antichità Caiati s.a.s.*  
*Via Gesù 17 20121 Milano*  
*Tel. 02794866 - 02783863*  
*fax 0276012741*  
*<http://www.virtualia.it/caiati/>*  
*E-mail: [antichita.caiati@virtualia.it](mailto:antichita.caiati@virtualia.it)*

*in mostra dal*  
*4 Novembre al 4 Dicembre 1999*  
*lunedì, ore 15 - 19*  
*martedì - sabato, ore 10 - 13 / 15 - 19*



*Antichità Caiati*

*Al momento di inaugurare la mostra e proporre al pubblico il nostro lavoro, "Antichità Caiati" sente di esprimere i propri ringraziamenti a tutti coloro che con i loro suggerimenti hanno contribuito alla realizzazione di questo catalogo: la Prof. Maria Vittoria Genghini per i restauri, il Signor Enrico Colnaghi dello Studio Perotti per le fotografie, il Signor Franco Strada per il prezioso aiuto tecnico. Un sentito ringraziamento a Maria Rosa Negri per i rapporti con la stampa ed il suo particolare impegno, gratitudine all'amico Fabrizio Magani, per i suoi preziosi consigli ed acuti suggerimenti.*

*Dedico questa mostra a Mattia e Dodò.*

## Prefazione

Dopo le mostre intitolate “*Venezia dipinta*” (1997) e “*Giuseppe Bernardino Bison*” (1998), “*Antichità Caiati*” continua coerentemente a indagare sui materiali del vedutismo veneziano dell’Ottocento. Con Carlo e Giovanni Grubacs, come mai in passato, ci siamo trovati ad affrontare problemi relativi alla qualità delle opere e all’impostazione critica del percorso storico e stilistico dei due artisti.

Quando ci si addentra nelle pieghe meno conosciute di un genere pittorico apparentemente di facile presa, ci si rende conto di quanto sia difficile mantenere alto il livello qualitativo dei dipinti da selezionare, poiché molto frequentemente ci si imbatte in opere di discutibile autografia, sia pur gradevoli per soggetto e resa pittorica. E’, questo, un preambolo necessario, dato che con la presente esposizione dedicata a Carlo e Giovanni Grubacs si sono necessariamente affrontate non poche insidie nel selezionare opere di sicura autografia: si sa, quando degli artisti del passato risultano poco studiati possono divenire una sorta di paravento, dietro al quale mettere al riparo dipinti di maniera. Abbiamo tentato, al contrario, di proporre opere firmate dai due maestri, per fugare ogni dubbio e soprattutto per stabilire una decisiva base sulla quale lavorare in futuro.

La mostra rappresenta anche lo sforzo di proporre una selezione di dipinti che faciliti la lettura di un percorso organico dal punto di vista stilistico e che origini delle riflessioni critiche; in questo senso riteniamo di aver stabilito anche un punto di partenza per riesaminare meglio la storia di Carlo e Giovanni Grubacs - tuttora non scritta - proponendo una sorta di “guida alla lettura” in grado di tener conto dei fatti salienti, dal punto di vista storico - artistico, che hanno accompagnato la loro vicenda, lunga quanto l’intero XIX secolo.

ANTICHITÀ CAIATI

---

## Introduzione

Le mostre rappresentano un'occasione rara di vedere insieme opere che solitamente sono divise dalla distanza dei luoghi in cui sono conservate. Questa considerazione ormai familiare a chi guarda abitualmente alle occasioni espositive dedicate ai grandi maestri del passato diviene ancora più pertinente per quegli artisti di cui si è smarrita la memoria, vuoi perché seppelliti dalla "sfortuna" dovuta al gusto di un determinato momento storico, vuoi perché la più banale dimenticanza li ha portati ad essere messi in secondo piano rispetto a episodi artistici apparentemente più quotati.

Spesso, infatti, la critica artistica non offre particolari ragioni per argomentare il primato di un maestro antico rispetto ad un altro; semplicemente ci si deve accontentare di quanto è stato fatto nelle assidue ricerche, che il più delle volte portano ad acquisire certezze e, dunque, è giusto riservare a quegli artisti, tramandatici dalla sensibilità del passato con la patente di "minori", lo spazio storico che meritano. Ma, partendo dalle ragioni, per noi imprescindibili, dovute alla qualità tecnica dei dipinti, nello scegliere le opere e nel dedicare a una famiglia di artisti solitamente giudicati di secondo piano una mostra monografica, si posso-

no ottenere risultati inaspettati che ci portano a rivedere certe gerarchie di merito.

Sembrerà paradossale, ma l'esperienza recente ci ha insegnato che soprattutto alcuni artisti dell'Ottocento - secolo peraltro a noi vicino - risultano privi di una biografia degna di attendibilità storica e, a dispetto delle informazioni in nostro possesso che ci autorizzano a confermarne l'importanza e la fama al tempo in cui hanno lavorato, poco si sa del loro repertorio, anche dal punto di vista dell'entità numerica delle opere prodotte.

E' una riflessione che si è concretizzata durante i lavori di preparazione della mostra che abbiamo voluto dedicare a Giuseppe Bernardino Bison nel corso del 1998, un maestro impegnativo, quando si prova a selezionare delle opere da esporre, poiché ultimamente è assurdo alla ribalta del mercato collezionistico, con una conseguente ascesa delle quotazioni. Eppure, se dobbiamo guardare ai contributi che hanno accompagnato la riscoperta del maestro durante il nostro secolo, al di fuori di quei pochi saggi di rilievo destinati a qualche addetto ai lavori, possiamo dire che soltanto l'ultima mostra dedicata all'artista dalla città di Udine (Bison era friulano, in quanto nativo di Palmanova) e, crediamo, anche quella da noi organizzata per legittimare culturalmente i lunghi anni trascorsi dal maestro a Milano, hanno contribuito a

---

delineare meglio i contorni del ruolo avuto da uno dei più interessanti pittori attivi tra XVIII e XIX secolo, dal Veneto alla Lombardia.

Oggi ci troviamo a continuare sulla strada della valorizzazione dei maestri del "vedutismo" veneto della stagione post canaletiana e guardesca; altri problemi si presentano nel tentativo di sondare l'ambiente artistico di una Venezia che ormai aveva perduto ogni centralità politica e culturale, ed anche la formazione dei suoi artisti migliori era affidata, con alterne fortune, all'istituzione accademica. E', questo, un nodo complicatissimo della storia dell'arte veneziana, poiché da un lato un facile e persistente luogo comune ci spinge a credere che l'ex capitale della Serenissima seguisse una sua inarrestabile deriva dopo i giorni drammatici della "caduta" e dei duri momenti del passaggio di consegne dai francesi agli austriaci; dall'altro, man mano che si aggiungono importanti documenti sul quadro artistico locale dei primi decenni del XIX secolo, ci accorgiamo che quell'ambiente se non fu rigoglioso come quello di Milano e di Roma, comunque continuò ad avere un ruolo centrale e all'altezza della tradizione nella geografia culturale italiana.

L'agguerrito rifondatore dell'Accademia veneziana, Leopoldo Cicognara, cercava ogni strada per ribadire il primato delle arti venete al cospetto dei nuovi potenti, auspice quell'Antonio Canova che sia

pur da lontano continuava a seguire le sorti dei giovani artisti destinati a tenere alte le glorie di un passato difficile da dimenticare. Certamente il momento più elevato e consapevole di tale impegno va indicato nell'Omaggio delle Belle Arti venete organizzato in onore delle quarte nozze di Francesco I con Carolina Augusta di Baviera, tramite il quale Cicognara chiamò a raccolta i migliori talenti - l'amico Canova in primis - per testimoniare quanto le glorie artistiche di un'illustre città continuassero a rivivere nell'insegnamento quotidiano della "sua" Accademia. Lasciamo alle parole della sua prolusione del 1817 il compito di chiarire il ruolo della pittura contemporanea: *"Le tele già si colorano ove i fasti delle antiche storie più clamorosi e più insiggni sviluppati in bella ordinanza, attesteranno pendenti dalle regie pareti il valor dei pennelli Italiani, non meno che le memorie più auguste degli eroi, e della religione: e con magico incanto tracciate dalla prospettica illusione le vedute di questi sontuosi edifizj, e di quest'acque che ne circondano, ricorderanno alla mente sovrana, quando nella Basilica le sacre pompe che predisposero i giuramenti di fedeltà alle virtù del soglio, quando lo sbarco solenne dei cavalli di bronzo dal braccio della vittoria riposti sulla fronte del tempio quando le corse, e le gare festevoli per cui si videro spumanti ed animate queste lagune al suo arrivo; e*

---

*pascendo la vista di dolcissime rimembranze in maggior pregio ci terrà questa nostra terra ospitale, che se per fato mutò leggi e regime, non degenerare però mai d'indole antica, d'ogni più bella virtù sempre si tenne altamente onorata".*

Quella Cerimonia in S. Marco, di cui parlava Cicognara, era il dipinto assegnato a Giuseppe Borsato, uno dei principali protagonisti della cultura figurativa "prospettica", che aveva saputo onorare con impegno nelle molte vedute architettoniche di Venezia. Era questo il repertorio pittorico che Leopoldo Cicognara offriva alla coppia imperiale: nella nuova gerarchia dei generi spiccavano certo quei soggetti eroici tratti dalla storia antica, con il loro carico di citazioni auliche, ma anche la pittura di paesaggio e di veduta si caricava dell'impegno di rappresentare le arti in tutta la loro portata espressiva. Non si era smarrito, dunque, il senso della tradizione, nemmeno nel campo della cosiddetta rappresentazione "prospettica" che aveva sostenuto i precetti della costruzione del paesaggio e della veduta, definiti e consolidati dalla grande esperienza veneziana, come del resto avevano dimostrato, appena qualche decennio prima, il Canaletto e Francesco Guardi.

Già nell'ultima parte del Settecento, una folta schiera di giovani artisti avevano colto i vantaggi commerciali derivanti dall'imitazione degli esemplari dei famosi

maestri e si erano dedicati a un'attività orientata a replicare gli angoli più famosi di una Venezia senza tempo, già sondata dagli illustri precedenti. Ora che erano mutati i tempi, e non si poteva più contare sulla ricca aristocrazia e sui vantaggi di una clientela in grado di assorbire con slancio quella pittura sostanzialmente decorativa, non rimaneva che affidarsi a un mercato di strada, composto dai molti viaggiatori ancora fedeli al mito di una città del tutto peculiare, disposti a fissare le emozioni private in quegli scorci in cui le maggiori architetture si riflettevano nelle acque lagunari e nei cieli azzurri.

Recenti ricerche hanno dimostrato come già nel corso del XVIII secolo, quando il gradimento verso la "veduta veneziana" aveva raggiunto l'apice, ad affiancare i maggiori interpreti di tale fortunato genere pittorico vi fosse un popolo di artisti minori (di cui non conosciamo nemmeno i nomi, e questo deve far riflettere su alcune "spericolate" attribuzioni), solitamente organizzati presso i negozi di "quadrai", che si dedicavano a paesaggi e vedute spesso realizzati a più mani, sfruttando l'esperienza dei singoli maestri nella stesura di "figure", piuttosto che in quella delle "rovine" e delle "architetture", o dell'ambientazione naturale. Questa disciplina governata da un'evidente logica di mercato ha conosciuto comunque anche degli episodi di committenza illustre, in cui alcuni riconosciu-

---

ti maestri sono stati chiamati a realizzare dipinti di grande formato, dove sono ben riconoscibili i singoli personali interventi, ma perlopiù da quelle botteghe in cui si realizzavano paesaggi e vedute uscivano degli esemplari di minor costo, spesso messi in vendita in occasioni di fiere o festività pubbliche.

Esisteva a Venezia, dunque, già durante il Settecento un mercato della pittura di genere parallelo a quello svolto su precise ordinazioni; in entrambi in casi dobbiamo comunque registrare la straordinaria divulgazione di un simile repertorio. Gli artisti vi trasmettevano bellezza e armonia, diletto e leggiadria, là dove il clima mite poteva creare non indifferenti suggestioni nella descrizione di una campagna collinare, quale si vede nella rappresentazione del paesaggio veneto, e l'industria operosa del lavoro aveva fatto anche della città lagunare un quadro sereno in cui dar vita allo scenario naturale della storia, nel visualizzare i maggiori palazzi, a cominciare dal luogo più eminente di Piazza S. Marco.

L'affinarsi della cognizione oculare settecentesca, che aveva trovato in Canaletto il massimo interprete, aveva insegnato anche ai più giovani a proiettare l'occhio nel campo dilatato che si apriva sul "cosmo" di una città apparentemente sempre uguale a sè stessa, ma in realtà tale da rendere possibile nuove acquisizioni figurative, anticipate dai primi interpreti ottocenteschi attraverso la sensibi-

lità del "notturno", di una Venezia cioè guardata anche da angolazioni inedite e meno consuete rispetto agli itinerari turistici. Oppure li avviava, in una sorta di marcia progressiva, verso la conquista del reale che esorcizzava la fissità dell'atmosfera azzurra propria del XVIII secolo: la città era così "scoperta" nei silenzi di una giornata nebbiosa o innevata.

Canaletto era ormai morto da parecchio tempo, nel 1768, eppure i suoi dipinti, meglio conosciuti attraverso le divulgatissime incisioni, continuavano a costituire un serio punto di riferimento per chi avesse voluto dedicarsi alle perlustrazioni di Venezia. Quasi cristallizzata nelle linee esatte dell'acquaforte appariva solida anche nella precisione della prospettiva e smagliante per via dell'effetto iridescente dei marmi colorati toccati dall'acqua e dalla luce. La conoscenza diretta delle invenzioni canalettiane rendeva possibile il perpetuarsi di una straordinaria tradizione vedutistica; c'erano stati Francesco Guardi e Michele Marieschi - per citare i più famosi - a raggiungere, ancora dentro al XVIII secolo, preziose vette nel campo della "visione" prospettica, affrancandosi dalla logica del particolare per privilegiare grandi aperture spaziali. Avevano conseguito così una sorta di ricreazione dell'occhio che poteva abbandonarsi confidenzialmente alle lusinghe del paesaggio lagunare, in uno stato di trepida immersione in quello che

---

si può considerare il “gran teatro” della natura e della sua più straordinaria trasformazione in luogo abitato.

All'applicazione di una “visibilità” di Venezia, proiettata nei giri internazionali del Grand Tour, aveva contribuito la laboriosità di una numerosa schiera di vedutisti dalle alterne fortune; si pensi, ad esempio, alla difficile eredità raccolta da Giacomo Guardi, che traduceva in stereotipo “formato cartolina” la complessità compositiva e la particolare tessitura cromatica di Francesco.

Con la dignità di uno statuto pittorico del tutto acquisito, gli specialisti nel genere della veduta potevano affacciarsi al nuovo secolo con una certa sicurezza di successo. I più anziani si richiamavano apertamente alle certezze delle convenzioni canalettiane, come Vincenzo Chilone (1762 - 1839), Giuseppe Borsato (1770 - 1849) e Tranquillo Orsi (1771 - 1845), che fino alla morte detenne la cattedra di “Prospettiva” in Accademia; altri, come Giuseppe Bernardino Bison (1762 - 1844), decisero di lasciare Venezia, avvantaggiandosi di mercati vergini e, come tali, aperti più favorevolmente alla promozione delle arti.

I più giovani avevano ora a disposizione i solidi insegnamenti accademici, sempre più strutturati nell'offrire una completa educazione artistica e nel favorire i progressi nella carriera attraverso le annuali esposizioni, occasione di affermazione pubblica e di vendite qualificate.

Negli anni in cui toccavano l'apice le fatiche di Leopoldo Cicognara, nel tentativo di portare l'Istituto da lui riformato ai vertici di una programmazione culturale degna di altri maggiori centri italiani, entrava in Accademia Carlo Grubacs. Aveva diciassette anni nel 1818, quando cominciò a dedicarsi agli studi per diventare pittore; era approdato a Venezia con mezza famiglia - assieme ai cugini Agostino e Antonio - giungendo da Perasto, una cittadina della Dalmazia (Bocche di Cattaro), cercando fortuna in quella che un tempo era stata la capitale di una Repubblica estesa fino alle coste della Grecia.

Come si diceva all'inizio Carlo Grubacs, con altri aspiranti artisti della sua generazione, non è facilmente documentabile e poco si sa di quei primi anni di apprendistato che lo portarono ad essere uno dei migliori interpreti della tradizione vedutistica veneziana. Poche sono le informazioni che lessici e specifici contributi ci hanno tramandato, quindi si potrà comprendere quanto sia importante questa occasione espositiva, per raccogliere una selezione delle sue maggiori opere e fare il punto con sicurezza sui livelli di qualità raggiunti nel genere vedutistico.

Fino a questo momento i conoscitori e i collezionisti potevano contare su alcune sporadiche apparizioni dell'artista alle aste internazionali, ma rarissimi sono gli esemplari conservati presso le nostre istituzioni museali, con l'eccezione del



Museo Civico di Bassano che ospita ben quattro esemplari dell'artista: la *Riva degli Schiavoni*, il *Canal Grande verso la Basilica della Salute*, la *Riva degli Schiavoni verso S. Marco*, la *Riva delle Zattere verso la chiesa dei Gesuiti*. Si tratta di dipinti di considerevole formato, che bene riassumono l'impronta canaletiana della visione di Carlo Grubacs. Analoghi sono gli scorci normalmente prescelti che privilegiano i luoghi più rappresentativi di Venezia, con *Piazza S. Marco* e l'infilata della *Riva degli Schiavoni* sospesi tra acqua e cielo in una sorta di atmosfera "umida", in cui le tonalità rosate si amalgamano a quelle azzurrine per rimarcare così lo splendore delle architetture.

Si tratta di una caratteristica dello stile che passa da una veduta all'altra, quasi a riassumere la messa a fuoco del sommeso baluginare di un cielo verso sera, quando gli umori nascosti dell'atmosfera veneziana emergono in sofisticate tessiture luminose, come si può verificare anche qui, in mostra, nella doppia redazione firmata di *Piazza S. Marco* (vedi particolare), o nel *pendant* (pure firmato) con *Palazzo Ducale verso la basilica della Salute* e con il *Canal Grande verso il Ponte di Rialto*.

Con questi esempi è utile rimarcare il procedimento messo in atto da Carlo Grubacs nel realizzare le sue vedute. Ciò che per altri artisti della generazione precedente appare uno schema da ripetersi

sulle orme delle incisioni del Canaletto - si pensi, ad esempio, ai soli Giuseppe Borsato e Giuseppe Bernardino Bison - per il maestro dalmata diviene il principio dell'imitazione, in cui operare progressive modulazioni e correzioni d'impianto. Come nelle varie redazioni di *Piazza S. Marco*, avvicinate da un occhio mobile che non si cura del limite della ripetizione del soggetto, ma affronta il



principio della variazione ottica proponendo sempre nuovi scenari nel medesimo luogo, più aperto e lontano nell'orizzonte, quasi fosse osservato attraverso la lente deformante di un grandangolo; oppure, al contrario, il luogo è avvicinato, a metterne in risalto l'arabesco degli ornati delle Procuratie e della facciata della chiesa. Il rapporto ai temi della formazione "canalettiana" è dunque meno omologato di quanto possa sembrare a una prima occhiata; Carlo Grubacs ottie-

---

ne nelle vedute una bellezza tenera e delicata, propria di una naturale malinconia, di silenzi umani, che le varie "macchiette" disseminate negli spazi deputati della piazza e delle rive non squotono, perseguendo piuttosto la profondità spaziale di forme nitide solidificate da una luce commossa che intride, esaltandoli, i colori.

Con il quarto decennio Carlo Grubacs iniziò ad operare in proprio e nel 1830 gli nacque il figlio Giovanni, battezzato nella chiesa veneziana di S. Cassiano. Come la gran parte dei figli d'arte, secondo una più che attestata tradizione locale anche il giovane, intorno ai vent'anni, entrò in Accademia.

Rispetto ai tempi in cui vi aveva studiato il padre, l'istituto per l'educazione artistica di Venezia aveva tentato di dare dei nuovi orientamenti all'insegnamento della veduta e del paesaggio, soprattutto sulla scorta dell'attività riformatrice avviata da Pietro Selvatico, da quando, nel 1849, prese a occuparsi dell'Accademia in veste di segretario.

Già nel 1832 si era tentato di riscattare l'insegnamento di quel fortunato genere pittorico dalla persistente tradizione canaletiana, offrendo al veronese Giuseppe Canella la cattedra. Una scelta che cadeva su uno dei più aggiornati maestri del momento, da poco rientrato da Parigi a Milano, in grado di dare una spallata definitiva, nel segno di esperienze autenticamente internazionali sull'au-

tonomia del paesaggio come forma pittorica del realismo atmosferico, all'impassibile e vecchia maniera neo settecentesca. Il rifiuto, che accese non poche polemiche, vale a dimostrare quanto fosse difficile un simile percorso in quell'Accademia ormai periferica, nella quale a ogni spinta corrispondeva irrimediabilmente un'azione contraria di riequilibrio, all'insegna della conservazione.

Non sembrava procedere infatti verso migliori raggiungimenti il veneziano Luigi Querena (1824 - 1887), pressoché coetaneo di Giovanni Grubacs, cui tuttavia derivarono i vantaggi di essere uno degli artisti prediletti da Pietro Selvatico, che lo definì "un dei più valenti prospettici di cui l'Italia si onori" ("Il mondo illustrato", 40, 5 ottobre 1861). Tutto sommato è meglio leggerne il repertorio attraverso gli occhi più disincantati di Camillo Boito, che riassumeva i conseguimenti stilistici di Luigi Querena proprio nell'anno della morte con una lapidaria sottolineatura: "Negli edifici vuole mostrare con la massima diligenza le parti vicine e le lontane, quelle che sono in luce e quelle che stanno in ombra: è tanto meticoloso che qualche volta diventa ligneo" (*La mostra nazionale di Belle Arti di Venezia*, in "Nuova Antologia", 11, 1887).

Certo, a differenza di artisti più disimpegnati, Luigi Querena aveva unito alla consueta attività di pittore una dichiarata passione civile, che lo aveva visto parte-

cupare alle dure giornate dell'assedio austriaco. Intorno al 1850 si era dedicato alla stesura di alcuni dipinti che documentavano i fatti salienti della battaglia, in un'originale e attuale interpretazione del tema della "veduta veneziana", divenuta ora l'occasione per inscenare il luogo della storia contemporanea. Era dunque possibile valicare i limiti consueti di un genere che, in una perfetta consonanza di atteggiamenti formali, accomunava perlopiù i maestri attivi a Venezia nella perseveranza di un dato vedutistico all'insegna della natura amena e serena. Nonostante gli autorevoli ammonimenti che giungevano dalla cattedra dell'Accademia a esorcizzare il passato, la sicurezza di un genere allora divenuto caro alla sensibilità morigerata propria del gusto Biedermeier continuava a promuovere la produzione di vedute in cui i più famosi monumenti di Venezia trionfavano nella luce estiva tanto amata dal pubblico generoso del turismo di passaggio. Eppure quel dolcissimo cielo poteva essere guardato in diversi modi, come qualcuno tentava di dimostrare: a cominciare dal bellunese Ippolito Caffi (1809 - 1866), la cui formazione avvenne presso l'Accademia veneziana, approfondita tuttavia attraverso l'esperienza romana cominciata nel 1832. Certamente i nuovi orizzonti atmosferici meditati durante le ricognizioni degli angoli di Roma favorirono nell'artista quel riconoscibile senso dello spazio dilatato e della luce cristalli-

na, con cui diede risalto anche al fortunato repertorio di vedute veneziane. Determinante, in proposito, l'evoluzione dalla tradizione tematica, cogliendo le novità urbanistiche della città ottocentesca, dove il taglio è concepito anche per il cambiamento di luce ed ora, nonché per via delle impressioni atmosferiche inedite in contrasto con la ricorrente solarità estiva di marca settecentesca, come stanno a dimostrare opere dal titolo significativo: *Nebbia in piazza San Marco* (1842, Venezia, Gallerie dell'Accademia) e *Neve e nebbia in Canal Grande* (1840, Venezia, Ca' Pesaro). Anche il particolare genere del "notturmo" era studiato dal vero e successivamente replicato: certamente di grande effetto per i risultati cromatici nati dalla combinazione di luci artificiali e naturali. E ancora il milanese Federico Moja (Milano, 1802 - Dolo [Venezia], 1885), che arrivava nel 1841 alla cattedra di "Prospettiva" presso l'Accademia veneziana,



---

na, dopo una fondamentale esperienza nell'ambiente parigino durata quattro anni a partire dal 1830. Il rigoglioso repertorio di vedute milanesi e parigine acquistò nuova linfa al cospetto degli orizzonti veneziani, che l'artista si trovò a dover dominare avendo alle spalle la lunga tradizione settecentesca di cui si è parlato. Dai banchi dell'Accademia veneziana e "sul campo", Moja promosse una nuova documentazione della città, indagata in scorci originali e, se legata alle prospettive tradizionali, comunque guardata nei più vari riflessi luministici e atmosferici determinati dal trascorrere delle ore del giorno. Così come nel repertorio di Ippolito Caffi, l'artista milanese reagì alla fissità della tematica neo settecentesca pervenendo a esiti del tutto originali, come nell'opera raffigurante il *Cortile di Palazzo Ducale* - del 1841, quindi all'esordio dell'esperienza veneziana - in cui l'angolazione ricorda un'opera a due mani di Antonio Joli e Gaspare Diziani (Washington, National Gallery of Art), che tuttavia Moja ripropose in una visione più ravvicinata e attenta all'arabesco fiorito delle architetture, con l'occhiata prensile all'azione dell'uomo, oltreché con la velocità con cui traduce la varietà dei piani di luce (*Una rara raccolta di vedute di città italiane*, Asta E Semenzato, catalogo della mostra, Venezia 1993).

Come si può considerare da queste brevi

annotazioni, quando Giovanni Grubacs decise di seguire la via artistica tracciata dal padre, si trovò di fronte ad un ambiente popolato da maestri esperti nella veduta e nel paesaggio nettamente più complesso di quanto si era verificato appena qualche anno prima. Dedicarsi a quel genere pittorico all'inizio degli anni cinquanta, non era nemmeno paragonabile, in termini di impegno estetico e rispondenza critica, a quanto si trovava ad aver vissuto Carlo agli esordi della sua carriera, durante il terzo decennio del secolo. Di fronte a certe vedute veneziane di quegli anni realizzate da maestri di seconda serie, si ha la sensazione di percorrere un mondo di "clausura"; attraversiamo le strade e le piazze di quella Venezia ottocentesca e vi appare una teatrale luce solare, che tende a rinchiudere la realtà delle cose in una sorta di camera rinserrata, priva di rumore, in cui il fruscio e il sobbalzo delle imbarcazioni e della gente non rompono il silenzio innaturale di un ambiente descritto a memoria, procedendo secondo precetti scenografici e non legati alla prontezza nel cogliere l'essenza della verità. Quella verità richiesta al vedutista moderno e che alcuni avevano saputo descrivere anche affrontando i luoghi più tradizionali di Venezia, una delle città più rutilanti di vita, di luce e colori.

Al nuovo vedutista si chiedeva di uscire allo scoperto, di abbandonare lo studio e rendersi protagonista dello sguardo

proiettato all'esterno. Certo, Giovanni Grubacs non dimostrò mai un particolare furore nell'affrontare temi innovativi per il vedutismo; non lasciando mai Venezia, ne tramandò la cornice tradizionale, incentrata sulla prospettiva di Piazza S. Marco e sull'infilata della Giudecca, anche se certe volte tentò di mostrarne il volto meno convenzionale, sempre pieno di ammirazione per quella scenografia naturale di edifici posati sull'acqua, ma attento a coglierne gli accenti vitali: come quando si dedicò al dipinto raffigurante la *Riparazione di un veliero all'Arsenale* (pubblicato da G. Perocco nel 1991), una nave che ricorda l'antico Bucintoro, ma rovesciato sul fianco perdendo l'identità della storica imbarcazione raffigurata in più occasioni dal Canaletto e da Francesco Guardi, vista ora quasi come un gigante atterrato intorno al quale ferve il lavoro del popolo impegnato a riportarlo in vita. O come quando è portato a scoprire il retro di Palazzo Ducale, con il Ponte dei Sospiri, luogo caro alla sensibilità romantica che vi identificava il lato oscuro dell'antico governo veneziano, cui Giovanni Grubacs si accosta con più distesa affabilità, adagiando dolcemente sull'acqua la gondola filante.

L'artista, è vero, si dimostrava devoto alla tradizione, ma, a differenza dei modi più distesi evidenziati dal padre Carlo, tende ad accentuare una più decisa presa della realtà, che otteneva tramite l'uso di pen-

nellate increspate per dare il senso dell'evidenza dell'istante alle cose.

Nessuna meraviglia che a un pittore di tal fatta, per vocazione e occasioni di lavoro legato alla principale attività paterna, si chiedesse poco sul piano dell'importanza storica, ma ciò che sorprende ancora una volta è come altrettanto poco si sia fatto negli ultimi tempi per



ampliare il suo esiguo catalogo, a fronte di una carriera durata molti decenni.

Se Carlo Grubacs comparve di rado alle esposizioni promosse dall'Accademia veneziana - tra le quali dobbiamo ricordare almeno quella del 1847 (*Guida della esposizione di opere di artisti viventi ... nel settembre 1847*), in cui aveva presentato due dipinti intitolati *l'Imbarco di*

un pilota e *Levata del sole*, a conferma del tentativo di impegnarsi in tematiche alternative alle consuete vedute - rendendosi forse indipendente dall'istituzione e libero di sfruttare le occasioni del mercato artistico locale, di diverso tenore sono



invece i tentativi di promuoversi da parte di Giovanni. A partire dal 1854, lo troviamo pressoché sempre presente alle annuali esposizioni: con la veduta del *Canal Grande e la Riva degli Schiavoni*, appunto nel 1854, con due notturni l'anno dopo (agosto 1855), intitolati *Veduta di S. Giorgio Maggiore e Festa sul Canal Grande di Venezia*, simile per soggetto a

quella in mostra, in cui le luci e le accensioni di fuochi illuminano i palazzi, ottenendo un risultato ottico del tutto simile a quello sperimentato da Ippolito Caffi. Altre annotazioni documenterebbero una datazione immediatamente successiva alla metà del secolo per la nostra veduta, che più propriamente raffigura la *Festa del Redentore* (vedi particolare), se si osserva come la Ca' d'Oro, il palazzo visibile sulla destra, si presenta con le modifiche apportate entro il 1850 dall'architetto Meduna. Si tratta evidentemente di un dipinto giovanile di Giovanni Grubacs, ancora legato alla sua formazione se si osserva la particolarità nel modulare le asciutte figure, che ritroviamo puntuali nell'altro dipinto del 1866 qui esposto, raffigurante la *Piazza S. Marco* con "l'acqua alta", realizzato per commemorare la visita a Venezia di Vittorio Emanuele II. Comparando le due opere menzionate - le uniche fra l'altro ad essere firmate "Giov. Grubacs" rispetto alla forma più diffusa di "G. Grubacs" - si potrebbe pensare a due artisti differenti della stessa famiglia, che tuttavia non risultano mai precisati e identificabili negli elenchi delle esposizioni in Accademia, in cui si fa cenno sempre e solo a un unico Giovanni. Si può, in realtà, più propriamente pensare a un percorso stilistico che nel corso degli anni viene portato dall'artista a una grammatica più sofisticata, dopo il preliminare addestramento, fino ad arrivare all'indiscussa capacità di

articolare e modulare il linguaggio prospettico e cromatico in rapporto al fluire dell'atmosfera e alle diverse condizioni di luce, così da evidenziare una nuova sapienza nell'interpretare la poetica moderna del "dipingere all'aperto", come ben riassume la diafana essenza della *Veduta di Piazza S. Marco* (vedi particolare), databile con relativa precisione entro il nono decennio del secolo.

Quella del 1855 era stata comunque un'esposizione particolarmente interessante, poichè alle promesse - Francesco Zanin, ad esempio, del tutto ignorato dalla critica, ma recentemente riabilitato per la straordinaria qualità dei risultati - affiancava opere di artisti ormai affermati, come Pompeo Molmenti che esponeva il celebre *Filippo Calendario* appartenuto alla principessa Maria Burri Giovanelli, Ippolito Caffi con la *Veduta di una città sul mare*, e Luigi Querena, con la *Lotta de' Pugni nel 1573 in Venezia, sul ponte Foscari* presente *Enrico III di Francia sul poggiuolo del palazzo Foscari* (Commissione di Sua Eccellenza la signora Contessa Giulia Samoyloff nata contessa de Pahlen).

Ancora agli esordi, e quindi con la chiara determinazione di mettersi in luce percorrendo i canali ufficiali della promozione artistica, Giovanni Grubacs era presente alle esposizioni dell'Accademia nell'agosto del 1856 e del 1858, quando presentò la *Veduta del molo e piazzetta di S. Marco*, nonché la *Veduta dei giardini*

*reali*.

Come si può notare dalle riflessioni messe in campo, le figure di Carlo e Giovanni Grubacs, riformulate criticamente in un preciso itinerario artistico, dovranno necessariamente essere collocate in una più completa direzione di ricerca, nel più ampio orizzonte complessivo degli studi sull'Ottocento italiano. Era quanto auspicava già qualche anno fa Guido Perocco, in quel suo appassionato saggio di apertura dedicato a Carlo e Giovanni Grubacs (1991); a conclusione del suo contributo rifletteva: "Mai in tanti anni ci saranno per il mondo tanti quadri con il suo nome e con il rimpianto di Venezia. E' necessario cercarli". Con la presente rassegna riteniamo di aver assolto al compito di aver presentato al pubblico dei collezionisti e degli studiosi due maestri che necessariamente in futuro dovranno essere riconsiderati nel tracciare la storia nuova del vedutismo veneziano del XIX secolo.



---

## Bibliografia

P. Selvatico, *Sulla convenienza di trattare in pittura soggetti tolti alla vita contemporanea*, in "Atti dell'Imperial Regia Accademia di Belle Arti in Venezia", Venezia 1850.

A. Morassi, *I Guardi*, Venezia 1973.

E. Bassi, *Guglielmo Ciardi e l'Accademia di Venezia*, in *Guglielmo Ciardi*, catalogo della mostra (Treviso, Ca' da Noal ) a cura di L. Menegazzi, Treviso 1977.

*L'altra Venezia di Giacomo Guardi*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr) a cura di A. Dorigato, Venezia 1977.

G. Perocco, *Il Museo d'Arte Moderna di Venezia*, Venezia 1980.

*Le incisioni di Michele Marieschi*, catalogo della mostra (Gorizia, Palazzo Attems) a cura di D. Succi, Padova 1981.

*Venezia nell'Ottocento, immagini e mito*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr) a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1983.

*Canaletto & Visentini tra Venezia &*

*Londra*, catalogo della mostra (Castello di Gorizia) a cura di D. Succi, Cittadella 1986.

*Il Veneto e L'Austria, vita e cultura artistica nelle città venete 1814- 1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia) a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989.

G. Perocco, *Carlo e Giovanni Grubacs a Venezia nell'Ottocento*, in "Quaderni del Lombardo Veneto", 33, 1991.

L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991.

F. Magani, *Giuseppe Bernardino Bison*, Soncino 1993.

*Luca Carlevarijs, Le fabbriche e vedute di Venezia*, catalogo della mostra a cura di I. Reale, Venezia 1996.

E. Hüttinger, *Venezia come mito, in Venezia da Stato a Mito*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione G. Cini) a cura di A. Bettagno, Venezia 1997.



---

## Elenco delle opere in mostra

### Carlo Grubacs

1. *Piazza San Marco verso la Basilica*

Olio su tela, cm. 22 x 30

2. *Il Ponte di Rialto visto da sud*

Olio su tela, cm. 20,6 x 26,5

3. *Il Molo con Palazzo Ducale*

Olio su tela, cm. 20,6 x 26,5

4. *La Basilica di San Marco con la Torre dell'Orologio*

Olio su tela, cm. 20,3 x 27,4

5. *La Piazzetta verso l'isola di San Giorgio*

Tempera su carta, cm. 14 x 19,8

6. *La Piazzetta verso la Torre dell'Orologio*

Tempera su carta, cm. 12,4 x 17,2

7. *La Riva degli Schiavoni con Palazzo Ducale*

Tempera su carta, cm. 12,4 x 17,2

8. *Il Palazzo Ducale dal Bacino di San Marco*

Tempera su cartoncino, cm. 12,8 x 17,8

9. *Piazza San Marco verso la Basilica*

Tempera su carta, cm. 21,8 x 30,4

10. *La Riva degli Schiavoni verso Palazzo Ducale*

Tempera su carta, cm. 21,8 x 30,4

11. *La Piazzetta verso la Chiesa di S. Giorgio*

Olio su tela, cm. 112 x 153

### Giovanni Grubacs

12. *La Festa del Redentore*

Olio su tela, cm. 80 x 116

13. *Piazza San Marco con "l'acqua alta" durante la visita di S. A. R. Vittorio Emanuele II*

Olio su tela, cm. 69,8 x 93

14. *Veduta di Piazza San Marco*

Olio su tela, cm. 52 x 75

15. *Veduta di Campo Santi Giovanni e Paolo verso la Basilica e la Scuola di San Marco*

Olio su tela, cm. 54 x 74

16. *Il Ponte dei Sospiri*

Olio su tavola, cm. 25,2 x 14

---

## Catalogo delle opere

C. G. ...

C. Grubacs

---

## 1. Piazza San Marco verso la Basilica

*Olio su tela, cm 22 x 30*

*Firmato in basso a sinistra: C. Grubacs*

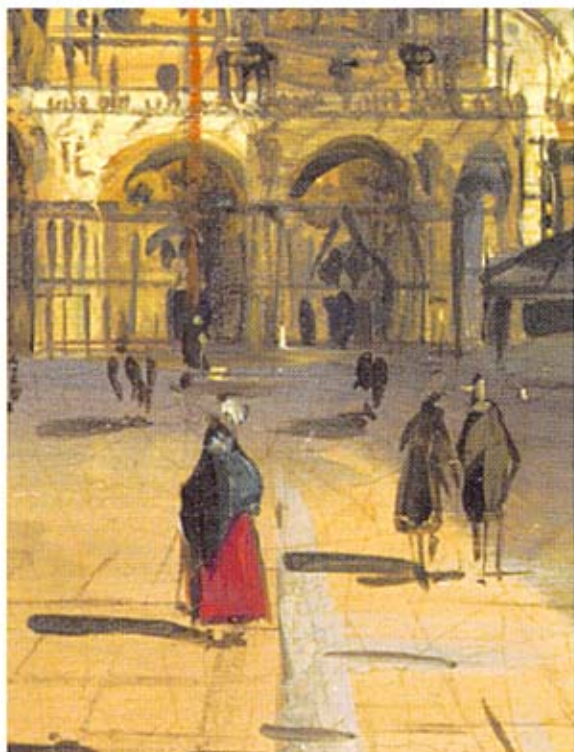


Le due opposte vedute di Piazza San Marco una verso la Basilica, l'altra verso la chiesa di S. Geminiano chiudevano le raccolte di stampe incise da Visentini e da Brustolon con una sorta di climax che, dopo aver percorso idealmente i palazzi del Canal Grande, introduceva il visitatore nel "foro" della Serenissima. Da sola questa circostanza testimonia quali suggestioni siano sottese alla raffigurazione di un'immagine che da sempre è stata evocata quale simbolo di Venezia. Non vi è certo luogo più celebre nella città lagunare; ed ovviamente a tanta notorietà corrispondeva una continua richiesta di "immagini ricordo" da parte dei visitatori, che, anche grazie alle nuove vie di comunicazione con la terraferma, si faceva quanto mai numerosa. La sua continua "riproducibilità" traeva origine da una



consuetudine legata alla tradizione del Grand Tour, che nel nuovo secolo, dismessi gli abiti illustri della più alta e colta aristocrazia internazionale, presentava quelli di una borghesia in vacanza. Nella pittura di "vedute", tale produzione di formato ridotto corrispondeva, quindi, al nuovo gusto e alle necessità di un pubblico medio alto, interessato all'ornamento dei propri comodi salotti improntati all'arredo di gusto Biedermeier, piuttosto che ai sontuosi saloni cui erano destinate le tele di grande formato del XVIII secolo. Già Canaletto, e soprattutto Guardi, nella loro ultima produzione avevano incominciato ad orientarsi verso la realizzazione di vedute caratterizzate da formati da stanza, testimoniando tale graduale passaggio da dipinti commemorativi a quei veri e propri souvenir di eleva-

ta qualità, che nell'Ottocento sarebbero diventati i protagonisti indiscussi del mercato artistico. In questo caso, come in gran parte delle opere esposte, il riferimento d'obbligo è rappresentato dal prototipo canalettoiano, dal quale Grubacs riprende, oltre alla struttura generale, anche il medesimo taglio d'ombra sul lato delle Procuratie Nuove e sulla parte bassa del campanile. Tuttavia, rispetto al punto di vista rialzato impiegato dal Canaletto, il pittore abbassa il colpo d'occhio al livello di un ideale passante posto sul fondo della piazza. Come spesso accade nei suoi dipinti, tutta la "vedu-



ta" è giocata con un cromatismo uniforme, che in questo caso viene piacevolmente ravvivato dai tocchi di blu delle tende, che scandiscono la fuga di arcate delle due Procuratie. Particolarmente curato appare il disegno della facciata di San Marco, costruita attraverso pennellate sottili e filamentose, con minuti tocchi in punta di pennello, chiamati a descrivere i mosaici e le cuspidi delle cupole con le croci dorate.

Bibliografia: inedito

C. Grubacs

---

## 2. Il ponte di Rialto visto da sud

*Olio su tela, cm. 20,6 x 26,5*

*firmato in basso a sinistra: C. Grubacs*

*Pendant del n. 3 del catalogo*





C. Grubacs

---

### 3. Il Molo con Palazzo Ducale

*Olio su tela, cm. 20,6 x 26,5*

*firmato in basso a sinistra: C. Grubacs*

*Pendant del n. 2 del catalogo*



Il primo esemplare illustra una delle più fortunate immagini della città, cara a tutti i vedutisti settecenteschi e divulgata dall'acquaforte di Antonio Visentini compresa nel celebre *Prospectus Magni Canalis Venetiarum...* (Venezia, 1742). Essa fu successivamente riprodotta, senza significative varianti, dal Brustolon nel suo *Prospectum aedium. Viarumque insigniorum urbis Venetiarum* (Venezia, 1763). Rispetto alle citate incisioni si notano significative varianti; soprattutto nel punto di vista ravvicinato che si discosta dall'ampia panoramica della



curva del Canale, così come appare impostata nelle opere settecentesche. Questa sorta di "inquadratura ristretta", un vero e proprio primo piano sul ponte di Rialto, porta ad escludere, sulla destra, il sansoviniano palazzo Dolfin, che solitamente, con la sua maestà architettonica, rappresentava uno dei cardini strutturali di simili vedute. Ulteriori differenze vengono rilevate nella descrizione della vita quotidiana che si svolge ai bordi del Canal Grande, da dove è sparita l'affollata animazione che caratterizzava il fulcro

della vita commerciale veneziana, con il disordinato assiepersi delle gondole e dei mercantili sul canale e delle botteghe sulla Riva del Vin. Non si tratta di semplici notazioni topografiche, quanto di indizi rivelatori della sensibilità dell'artista, particolarmente attento nel cogliere con attenzione, forse ingenua, la vita quotidiana cittadina. Ci troviamo così di fronte ad un'immagine fedele di quella Venezia ottocentesca ormai impoverita, e pallida ombra dei fasti del secolo precedente. La stessa soppressione dal campo visivo di Palazzo Dolfin toglie anche l'ultima sottolineatura ufficiale di una parte pur così celebre della città, offrendone una lettura per certi versi desolata e smarrita. Un'ultima particolarità è data dalla presenza sullo sfondo del campanile della chiesa di San Bartolomeo, un soggetto quanto mai raro nelle pur numerose versioni che riproducono questo angolo di Venezia; Francesco Guardi, che pur predilesse da sempre questa inquadratura, lo inserì solo in pochissime occasioni (A. Morassi, 1973, p. 409). Proprio il nome di Francesco sembra il riferimento più appropriato per questo genere di vedute, in cui sembra di "sentire" la pesantezza di un'aria afosa. Ma ormai è sparita anche quell'indaffarata animazione propria dei soggetti di Guardi, in cui la città era popolata da una plebe cenciosa e brulicante.

Queste considerazioni ci portano a pen-

sare che simili dipinti non siano solamente riproduzioni un po' variate di fortuntissimi prototipi, ma opere che idealmente continuano quel valore documentario attribuibile, in genere, ai soggetti settecenteschi. Sotto questo punto di vista, se Grubacs è chiamato a riprodurre le più tipiche immagini cittadine, dovendo sottostare a precise richieste del pubblico, egli non riesce comunque a prescindere dalla propria realtà che, come ben sappiamo, era ormai lontana dagli splendori passati. A queste raffigurazioni, che non dimenticano tutta la trasandata sciattezza della realtà urbana, ben si confaceva il formato ridotto di una cartolina ricordo, che nel suo insieme trovava il proprio controcanto nelle ambiziose "vedute ufficiali", come quelle del Museo Civico di Bassano (Magagnato-Passamani 1978, p. 65) che si allineano piuttosto ad una produzione ossequiosa dei modi canalettoni, predicata sui banchi dell'Accademia fino all'inoltrato XIX secolo. Stilisticamente la nostra opera può venir ascritta alla maturità del pittore, soprattutto per la sua pennellata larga e pastosa, visibile nella resa cangiante



dello specchio d'acqua, lontanamente debitrice di quegli effetti luminosi propri delle nuove vedute di Caffi. Di altra consistenza pittorica si mostra invece la veduta del molo con il Palazzo Ducale, costruita attraverso un segno minuto, e forse più attento, nella sua precisa descrizione delle architetture. L'ampia inquadratura si apre con l'edificio del Palazzo delle prigioni e il Ponte della Paglia, per proseguire fino al termine del Molo, chiuso dalla sagoma appena leggibile della neoclassica Coffeehouse davanti all'antico Fonteghetto della Farina; sulla sinistra, l'inconfondibile architettura della Basilica della Salute, e la punta della Dogana.

Grubacs, sforzandosi di dar luogo ad un'immagine meno convenzionale, applica il procedimento inverso della tela precedente, allontana cioè il punto di vista, creando un'immagine quanto mai dilatata. Impietosamente, l'artista registra la nuova dimensione della città, secondo la quale anche il suo volto più illustre è diventato una sonnolenta passeggiata per popolane in costume e signori in tuba e bastone. Sono sparite pure le botteghe che, disordinate, riempivano il Molo nei quadri di Guardi; un pallido ricordo, quasi una citazione, se ne conserva nella solitaria tenda azzurrina che apre la linea di fuga sulla sinistra.

Bibliografia: inediti

C. Grubacs

---

#### 4. La Basilica di San Marco con la Torre dell'Orologio

*Olio su tela, cm. 20,3 x 27,4*

*Firmato in basso a sinistra: C. Grubacs*

C. G. G. G. G.





Si può facilmente affermare che in questo caso Carlo Grubacs riesca a far rivivere gli splendori settecenteschi del genere vedutistico, offrendoci un saggio di grande qualità. Il pittore si impegna nell'esecuzione di una veduta a campo ristretto della piazza, escludendo le due ali delle Procuratie e centrando il colpo d'occhio sulla Basilica marciana. Contemporaneamente egli opta per uno scorcio d'angolo decentrato che, se da un lato lo costringe a tagliare la mole del campanile, dall'altro gli permette di inquadrare la torre dell'Orologio e l'infilata della piazzetta di San Basso. Il risultato finale appare quanto mai riuscito, con l'ampia distesa della pavimentazione in pietra d'Istria a ruotare attorno al perno della Basilica, creando un dinamico effetto d'insieme, che spicca su quelle tradizionali immagini frontali da "cartolina

illustrata" che possiamo trovare in altre versioni. A questa riuscita veduta d'insieme, che ci dà l'esempio del livello ormai raggiunto dal pittore, si unisce una resa atmosferica particolarmente brillante, in contrasto con gli usuali toni smorzati della sua tavolozza. Infatti, la particolare ambientazione serotina, con i colori rosati dell'orizzonte, fa emergere il prezioso gioco cromatico delle architetture, descritte con particolare attenzione e minuzia. Questo complessivo risalto dei valori atmosferici inserisce il dipinto all'interno di quella produzione più aggiornata del vedutismo ottocentesco di matrice accademica, che tentava di rinnovare i tradizionali modelli del passato attraverso connotazioni di carattere atmosferico. Certo più famosi sono gli esemplari raffiguranti la città sotto la neve (Borsato e Caffi) o della piazza San Marco dopo il temporale, con il lastricato



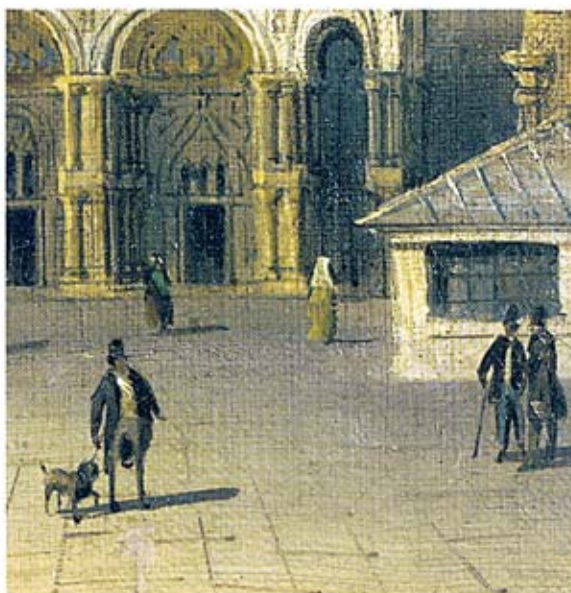




bagnato che consentiva una resa virtuosistica dei riverberi luminosi (Migliara). Tuttavia non va trascurata, all'interno dell'attività di Grubacs, questo suo avvicinamento alla produzione dei più quotati maestri contemporanei. Anche nelle "macchiette", la vena pittorica si mostra quanto mai felice, con gustosi particolari come il panciuto signore con cane al guinzaglio sulla destra della tela. Esse sono rese con una pennellata guizzante e corposa, se vogliamo piuttosto lontana dalle sue figurine tradizionali. Ne è l'esempio il gruppetto centrale, eseguito

con un'inusuale ricchezza cromatica, che va dai riflessi verde bottiglia della donna di fronte, al rosa punteggiato di rosso della donna di spalle. Un analogo felicità esecutiva sembra di intravedere anche nelle scenette dei citati dipinti del Museo di Bassano, che possiamo considerare tra i punti qualitativamente più alti della sua produzione. Tutte queste circostanze, che tradiscono una personalità quanto mai esperta e aggiornata sui modi contemporanei, fanno pensare di poter inserire quest'opera all'interno della sua produzione più matura, quando, alla sicurezza della mano, si univa una indiscutibile capacità di rielaborare i consueti modelli della tradizione.

Bibliografia: inedito



C. Gual

---

## 5. La Piazzetta verso l'isola di San Giorgio

*Tempera su carta, cm. 14 x 19,8*



Nel ricostituire la fortuna critica dell'immagine è doveroso chiamare in causa sia il primo prototipo di Luca Carlevarijs (Tavola 47 della raccolta intitolata *Fabbriche e vedute di Venezia...*, Venezia 1703) - nel nostro caso mutato e limitato al solo palazzo dei Dogi - sia quello del Canaletto (*Platea D. Marci Prospectus inter Basilicam et Turrim*, Venezia 1742), anche questo caratterizzato dal piano visivo allungato e dal punto di vista costituito dalla Torre dell'Orologio. Secondo una prassi tipica in Carlo Grubacs, l'orizzonte viene ribassato ad altezza d'uomo. All'incisione canaletiana rimanderebbe anche il gioco delle lunghe ombre dei pennoni, che scandiscono il piano prospettico verso l'orizzonte. Entrambi i modelli settecenteschi segnarono inequivocabilmente il successo di



questo scorcio della Piazzetta, che soprattutto Francesco e Giacomo Guardi replicarono in numerosissime occasioni. Proprio la produzione dell'ultimo dei Guardi potrebbe essere chiamata in causa quale punto di riferimento per gli esordi di Carlo Grubacs, negli anni dei suoi primi studi in Accademia, attestati nel corso del terzo decennio dell'Ottocento (Perocco 1991, p. 7). Non siamo



in grado di stabilire se si sia verificato o meno un diretto rapporto di allunato; tuttavia appare innegabile che proprio il figlio di Francesco sia stato il pioniere nella produzione di piccole tempere, alle quali ben presto dovette la notorietà presso i contemporanei, e di cui in qualche modo il nostro artista raccolse l'eredità. Tale influsso è ben evidente in alcune opere; in particolare in un gruppo custodito presso l'Art Gallery di Folkestone, dove troviamo un segno



semplificato e stenografico, vicino ai saggi di Giacomo. In più vi si riscontra anche un esteso impiego della penna e dell'inchiostro nero, ampiamente usati dal figlio di Francesco Guardi nei suoi dipinti a tempera. Tali caratteri vennero successivamente abbandonati dal nostro pittore, come possiamo notare anche nel presente dipinto, databile verso la metà del secolo.

Benché la tecnica usata non permetta tutti i sottili passaggi luminosi propri della pittura ad olio, visibili, ad esempio, nella *Piazza San Marco verso la Basilica* qui presentata, si possono comunque ravvisare tutta una serie di preziosismi di tocco non sempre presenti nelle opere di Carlo. Ci si riferisce alla descrizione puntuale degli alberi dei mercanti-

li ormeggiati al molo e, in particolare, a quel "concentrato" di bravura rappresentato dalla corda attorcigliata e annodata sulla base del pennone in primo piano. Altrettanta cura si evidenzia nell'esecuzione delle "macchiette", che visualizzano la passeggiata domenicale della composta aristocrazia cittadina, una sorta di "liston" moderno cui si accompagna per contrasto l'immagine dei due popolani che dialogano sulla sinistra. Il dipinto, pur non firmato, presenta tutti i caratteri propri della più tipica produzione dell'artista; ad essa rinviano in particolare gli abituali toni terrosi delle architetture, tracciate con il consueto segno preciso e scrupoloso.

Bibliografia: inedito

C. Gual

---

## 6. La Piazzetta verso la Torre dell'Orologio

*Tempera su carta, cm. 12,4 x 17,2*

*Pendant del n.7 del catalogo*



C. Gual

---

## 7. La Riva degli Schiavoni con Palazzo Ducale

*Tempera su carta, cm. 12,4 x 17,2*

*Pendant del n.6 del catalogo*





Fu Gaspar Van Wittel il primo a raffigurare questa parte di Venezia, che da sempre rappresenta la porta d'accesso ufficiale della città. Successivamente i termini della veduta vennero fissati dalle incisioni di Luca Carlevarijs (*Le fabbriche e vedute di Venetia...*, Venezia 1703, Tav.



46), dove essa viene presentata sotto molteplici punti di vista: verso il canale, la Zecca, Palazzo Ducale e appunto la Torre dell'Orologio. Quest'ultimo scorcio, preso come modello per la nostra piccola tempera, fu forse uno dei meno impiegati nella successiva tradizione settecentesca; non lo amava ad esempio Francesco Guardi, che preferì sempre raffigurare la Piazzetta dalla parte opposta, verso l'isola di San Giorgio. Rispetto alla precisa simmetria dell'incisione di Carlevarijs, con l'orologio perfettamente inquadrato tra le due colonne del Molo, Grubacs preferisce orientare il punto di vista in diagonale sulla sinistra, servendosi della linea di fuga costituita dalla

facciata in ombra della Libreria. Anche in questo caso diviene più calzante il riferimento all'incisione di Visentini, tratta da una delle quattro vedute di *Piazza San Marco*, dipinte da Canaletto per il console Smith, ed ora nelle collezioni reali inglesi. Di certo non ci troviamo di fronte ad una desunzione palmare dell'elaborato modello Canaletto (che per necessità visive eliminava la colonna del Todaro), tuttavia esso venne tenuto in debito conto dal nostro Grubacs, secondo un iter accademico che prevedeva un attento studio di simili modelli grafici. Assolutamente attuale è invece la descrizione della vita cittadina, in vero non tanto animata. Le macchiette ci offrono una fedele registrazione del mondo contemporaneo, come possiamo facilmente dedurre dalla moda degli abiti. Tuttavia, la loro presenza rada e scandita nello spazio, fa intuire quanto il pittore non sembri, almeno in questi anni, particolarmente interessato ad articolare la presenza umana attraverso una complessa rete di intermezzi dialoganti. Piuttosto esse vengono usate come vere e proprie notazioni prospettiche, distribuite per scalare la profondità della composizione. Possiamo metterle a confronto, come ci suggerì-



scono anche il supporto e la tecnica usata, con la produzione analoga di Giuseppe Bernardino Bison, che pressappoco negli stessi anni offriva analoghi saggi di destinazione borghese. Il pittore di Palmanova, al contrario, non perde occasione per sbizzarrirsi in veri e propri *conversation pieces*, che affollano, in gran parte dei casi, le sue vedute veneziane. Tuttavia egli si mostra meno attento nella registrazione del dato urbano, che spesso viene desunto fedelmente dai modelli incisori (non va trascurato che Bison per tutto il XIX secolo non era più residente a Venezia e che necessariamente, doveva ricorrere a prototipi settecenteschi quale pronto supporto operativo). Sotto questo aspetto Carlo Grubacs si mostra invece un vedutista tout court, che si interessa quasi esclusivamente alla definizione delle architetture cittadine.

Se anche l'impianto strutturale viene filtrato attraverso l'occhio dei predecessori, vi sono registrati quei successivi cambiamenti architettonici che ricordavano il sopraggiunto destino turistico della città. Sono stati abbattuti i comignoli sopra le Procuratie Nuove, mentre la facciata di Palazzo Ducale mostra, irreversibili, i segni del degrado e della trascuratezza. Un'analogia sensazione è offerta dal secondo dipinto con la Riva degli Schiavoni, che pur ricalcando, anche in questo caso, l'incisione di Visentini, ci mostra l'illustre luogo ormai spogliato

dalla sua festosa animazione. A rimarcare il passaggio delle consegne governative, spicca l'assenza dell'ingombrante mole della cannoniera, che negli anni della Repubblica era rivolta verso la piazza, come deterrente contro ogni eventuale sommossa. Sorprende ancora di non trovare alcun segno della presenza dell'occupatore austriaco,



non essendo presente alcuna di quelle divise bianche che ci sono invece familiari attraverso molti quadri dei contemporanei.

Benché non firmate, le due opere mostrano di possedere tutte quelle caratteristiche formali proprie dello stile di Carlo. Sia nella resa semplificata delle figure, sia nel suo preponderante interesse per la struttura architettonica, descritta con fare diligente, giocato sull'usuale omogeneità dei toni cromatici. Soprattutto nel secondo dipinto è facile avvertire il contrasto della superficie pastosa del mare, dal colore blu-verdastro tratteggiato di bianco, con il segno minuto delle architetture, tecnica riscontrabile anche nel dipinto firmato raffigurante il *Ponte di Rialto*.

Bibliografia: inediti.

C. Grubacs

---

## 8. Il Palazzo Ducale dal Bacino di San Marco

*Tempera su cartoncino, cm. 12,8 x 17,8*  
*Firmato in basso a sinistra: Grubacs*

C. G. G. G. G.



Forse una delle prerogative dell'arte di Carlo Grubacs sta nel saper ridurre in formati così ridotti anche le più impegnative immagini della città, legate da sempre a circostanze di fasto e ufficialità. E' il caso di questa veduta, che ricalca l'analoga invenzione canaletiana del dipinto oggi a Windsor Castle, resa nota dall'incisione pubblicata da Giambattista Pasquali per conto di Joseph Smith. Essa faceva parte delle quattro grandi vedute della piazza, che già in altre occasioni abbiamo avuto modo di citare come modello per i dipinti qui esposti. Si trattava certo di un riferimento comune,

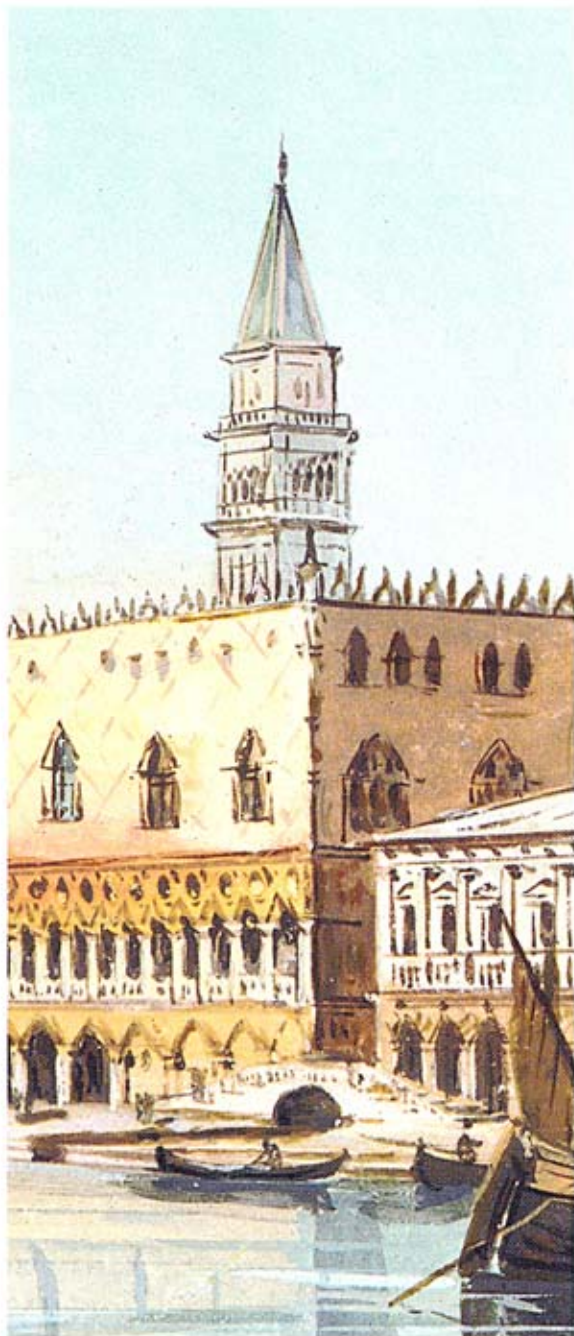


impiegato ad esempio nella tempera di Bison con il corteo in partenza dal molo di Palazzo Ducale. Tuttavia, sia in questo caso che in altri dipinti eseguiti da Luigi Querena o da Giovanni Migliara, esso era appunto utilizzato quale sfondo ideale per cortei e celebrazioni.

Nel dipinto in questione, tale tono di mondanità viene sostanzialmente ignorato, come se l'atmosfera silenziosa dell'immagine trovasse corrispondenza



tanto nel formato quanto nell'ambientazione. Alle gondole da parata e alle "bissonne", Grubacs sostituisce i più modesti "bragozzi", placidamente ormeggiati nel bacino. A testimonianza di come tale registro poetico venga volutamente applicato a questi dipinti di formato ridotto, si può richiamare un confronto con dipinti di maggiore respiro, sempre firmati dall'autore, che si allineano invece con la produzione dei più noti con-



temporanei. Dal punto di vista stilistico, l'opera sembra avvicinarsi alla veduta con il Ponte di Rialto qui presentata, che pur nella diversa tecnica, presenta un analogo *ductus* pittorico.

Bibliografia: inedito

C. Gual

---

## 9. Piazza San Marco verso la Basilica

*Tempera su carta, cm. 21,8 x 30,4*

*Pendant del n.10 del catalogo*





C. Gual

---

## 10. La Riva degli Schiavoni verso Palazzo Ducale

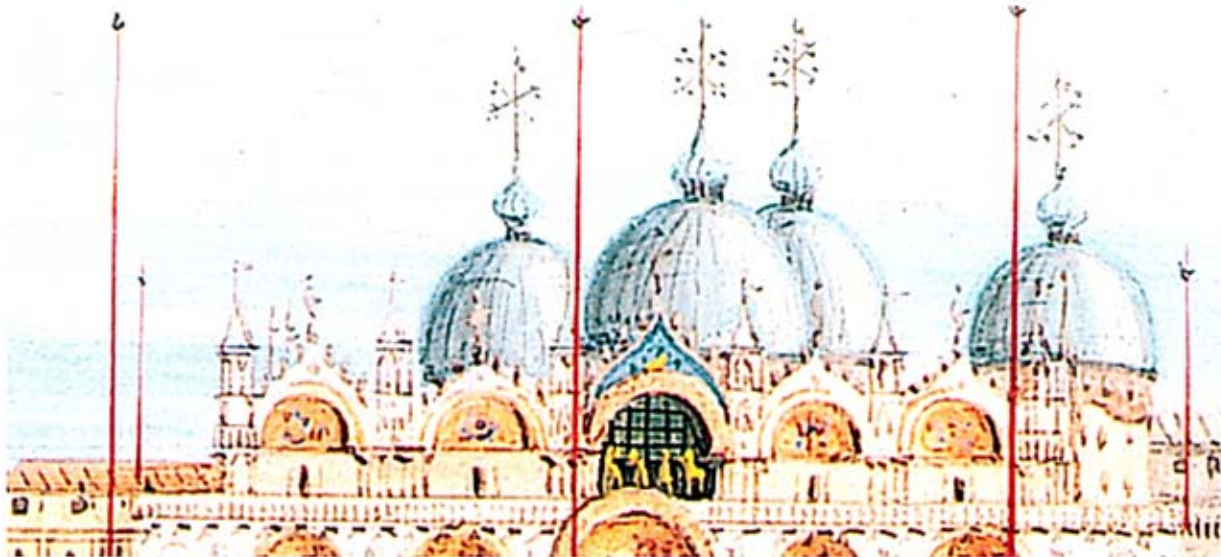
*Tempera su carta, cm. 21,8 x 30,4*

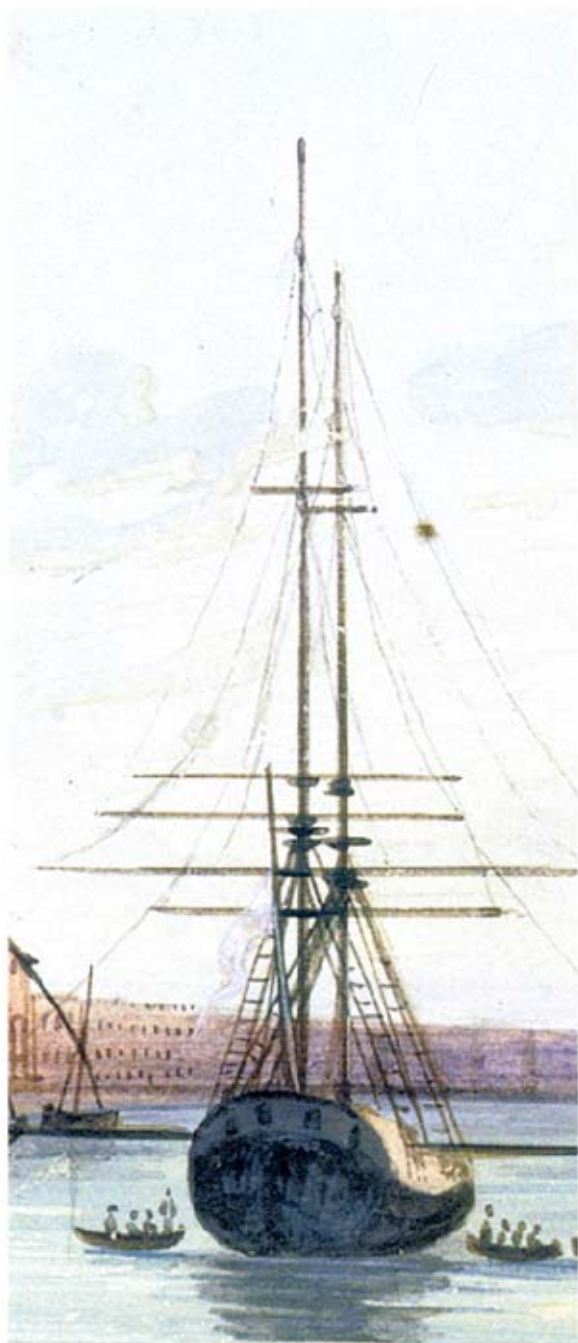
*Pendant del n.9 del catalogo*



Se in altri casi il pittore ci ha offerto un'interpretazione "con varianti" dei modelli grafici settecenteschi, nel primo dei due dipinti egli si attiene in maniera estremamente fedele all'esempio inciso da Visentini, desumendone in pratica tutti i motivi salienti. Ci riferiamo soprattutto al taglio obliquo e deciso dell'ombra sulle Procuratie Vecchie, già ravvisato anche nell'altra versione dello stesso tema qui esposto. Vi si adotta anche l'inconfondibile punto di vista rialzato canalettoiano, con il colpo d'occhio ripreso dall'attuale Ala Napoleonica. Probabilmente tali circostanze sono dovute non solo a una sorta di schematica e iterata attività di replica, ma ad una esplicita richiesta del pubblico, la cui familiarità con le serie grafiche implicava questa forma di adeguamento. E' il caso, ad

esempio, dei piccoli album a tempera eseguiti da Giuseppe Bernardino Bison, nei quali veniva riprodotta per intero la serie di vedute del Canal Grande di Canaletto e Visentini. Tutto il dipinto è eseguito attraverso una sorta di monocromo giocato sulle varie tonalità dell'ocra, con le quali sono descritte tanto le due ali delle Procuratie, quanto il lastricato della piazza, tale da renderlo curiosamente simile all'antica pavimentazione in cotto, ricordata dalla tela canalettoiana ora alla Fondazione Thyssen Bornemisza di Madrid. Le "macchiette", costruite con un





segno semplificato e dislocate in maniera schematica, ricordano la prima attività del pittore, con una datazione prossima agli anni trenta del secolo. Una composizione più libera ci è offerta dal secondo dipinto raffigurante l'infilata della riva degli Schiavoni con il Palazzo Ducale e le Prigioni. L'opera è dominata da un omogeneo tono turchino, con il profilo sottile degli edifici a far da cerniera tra la campitura azzurro terso del cielo e quella blu intenso del bacino. Una Venezia assai poco monumentale, ridotta, se non fosse per le sagome familiari degli edifici, ad un porto anonimo, dove le numerose barche in rada sembrano quasi trattenute da un'irreale bonaccia.



Bibliografia: Inediti

C. Gual

---

## 11. La Piazzetta verso la Chiesa di S. Giorgio

*Olio su tela, cm 112 x 153*



Il dipinto presenta una larga apertura prospettica, che include l'angolo della Basilica di S. Marco e la facciata di Palazzo Ducale, a formare l'ideale linea di fuga verso l'orizzonte lagunare, in cui si distingue l'isola con la chiesa di S. Giorgio.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un impianto tra i più collaudati nella tradizione vedutistica lagunare, luogo ideale per rappresentare l'edificio civile più importante della città e per dare centralità allo spirito dell'incontro. Come era già accaduto per analoghe versioni del Canaletto e di Francesco Guardi, anche nel presente esemplare si privilegia la descrizione del popolo veneziano che si riversa sulla piazzetta, dando luogo a una sorta di statuto estetico nel manifestare una delle abitudini più caratteristiche del



vivere cittadino. L'artista, in questo senso, offre all'osservatore un'emozione privata che si espande nella sfera della tradizione e del costume.

Anche se il dipinto non è firmato, si può con sicurezza attribuirlo a Carlo Grubacs,

per via della particolare tessitura atmosferica, tradotta nella limpidezza del cielo solcato da esili nuvole: un tentativo di dare continuità alle cristalline interpretazioni settecentesche che, come in una sorta di sfera di cristallo, imponevano una sorta di fissità solare per la luce di Venezia. Un altro chiaro indizio



per confermare l'autografia del maestro viene dalla particolare tipologia delle figure, rese con pennellate pastose e larghe che non mirano alla definizione dei dettagli, quanto alla restituzione degli effetti ottico-cromatici della macchia.

Tali caratteristiche dello stile corrisponderebbero a un artista del XVIII secolo, se la particolare stesura compatta non tradisse una tecnica molto comune nel secolo successivo. Se con Carlo Grubacs si è scelto uno dei principali pittori di contesto della tradizione vedutistica





dell'Ottocento veneziano, va ribadita l'originalità del dipinto nel repertorio del maestro. Spesso, in questa sede, si è segnalata la caratteristica di rappresentare una città tutta concentrata sui monumenti, riservando alle figure uno spazio limitato, tale da offrire all'ambiente una dimensione sospesa e a tratti malinconica. Qui viene ribaltata l'interpretazione, in favore di una rappresentazione di una Venezia del passato, in cui le "macchiette" divengono protagoniste della scena urbana, affollandola di sapidi intermezzi, come quell'imbonitore sulla sinistra che attira dei passanti, o più in là il gioco

della corda di due divertite bambine. Ma è, più in generale, l'umanità di una Venezia ormai perduta (ma non dimenticata) ad essere rappresentata; una città fuori tempo massimo rispetto a un presente che Carlo Grubacs era portato a considerare in una concezione certamente oggettiva, ma meno variabile e mossa dell'orizzonte urbano. Nel rievocare il "tempo felice" del passato, Grubacs si concentra sulle abitudini più naturali per i veneziani, riversando idealmente la gente locale negli spazi deputati dell'incontro, degli scambi e delle chiacchiere, offrendo così al pubblico ottocentesco una rievocazione di una "storia" minore, certamente lontana dalla celebrazione del mito di Venezia, ma senz'altro mirabile per la naturale confidenza con la quale riesce a comunicare il culto della tradizione.

Bibliografia: inedito



G. C. Rogers

G. Grubacs

---

## 12. La Festa del Redentore

*Olio su tela, cm. 80 x 116*

*Firmato in basso a sinistra: Giov. Grubacs*



Si deve a Ippolito Caffi l'invenzione ottocentesca di simili scorci notturni, in cui viene presentata una Venezia assolutamente nuova, estranea alla tradizione vedutistica del secolo precedente. La necessità di guidare il genere vedutistico al di fuori delle secche di un repertorio divenuto ormai di maniera aveva portato già i più anziani Borsato e Migliara ad avventurarsi in interpretazioni della città di gusto atmosferico, mantenendo però gli stessi riferimenti compositivi propri del XVIII secolo. I pittori più giovani, sull'esempio appunto di Caffi, tentarono piuttosto una via radicalmente nuova, favorita del resto dalla nuova sensibilità romantica, che aveva privilegiato angoli originali della città eleggendoli a luoghi simbolo, in alternativa ai più diffusi che prevedevano il Ponte di Rialto o Piazza



San Marco. Un indirizzo guidato dalla poetica del "sublime", che prediligeva misteriose atmosfere notturne o altri scenari architettonici, come nel caso della facciata gotica della Ca'd'Oro già al centro delle riflessioni di Viollet le Duc e soprattutto di Ruskin.

Si contano pochissimi casi di notturni veneziani settecenteschi, tra i quali possiamo annoverare le *Vigilie* (veglie) di *San Pietro di Castello* e di *Santa Marta* dipinte dal Canaletto verso la fine degli anni cinquanta per Sigismund Streit. Si può ricordare ancora la grande tela con la *Sagra notturna a Santa Marta* di Gaspare Diziani; si tratta di casi estremamente rari e di grande suggestione, in cui la luce lunare delinea magicamente le diafane siluettes dei popolani in festa. Gli epigoni ottocenteschi del Canaletto non erano interessati ad emulare tali vertici di poesia elegiaca e, piuttosto, si sbizzarrivano ad immaginare veri e propri

palcoscenici pirotecnici, in cui le luci esplosive dei fuochi di bengala e le lanterne colorate creavano saggi di indiscussa perizia artistica. Molto spesso l'occasione di tali festeggiamenti notturni era offerta da visite particolarmente illustri, come quelle dell'Imperatore Ferdinando I o dell'arciduca Massimiliano. In altri casi erano giustificate dalle tradizionali feste lagunari come quella del Redentore, rappresentata per l'appunto in questo dipinto.

La cerimonia, celebrata ogni terza domenica di luglio, commemorava la liberazione della città dalla peste del 1577. In quella data si gettò un ponte di legno che dalla Piazzetta andava alla Giudecca, sul luogo dove sarebbe sorto l'edificio progettato dal Palladio, dando luogo alla prima processione di ringraziamento che tuttora si celebra (P. G. Molmenti, *Venezia nella vita privata*, Bergamo 1905, II, p. 433).

Nel nostro caso non si ricorda questo



momento specifico (descritto ad esempio da Italo Brass in un dipinto ora al Museo di Ca'Pesaro a Venezia), bensì la notte della vigilia che ormai aveva assunto una chiara impronta "turistica". Il festante corteo si sta muovendo da Ca'Pesaro verso la Ca'd'Oro, con al centro la grande "peota", erede degli apparati effimeri settecenteschi e trasformata in una sorta di esplosiva giostra galleggiante. Con intelligente mestiere, il pittore inquadra la composizione proprio davanti al celebre palazzo, i cui trafori gotici ben si prestavano al suggestivo gioco di luci dei fuochi artificiali. Proprio la facciata dell'edificio si presenta però nell'aspetto seguito al discusso restauro dell'architetto Meduna, eseguito tra il 1845 e il 1850. Sono visibili infatti tutte quelle modifiche, come i terrazzini delle finestre e la chiusura degli archetti del coronamento che provocarono l'indignazione del mondo anglosassone. Ultimo particolare degno di nota è offerto dalla barca a vapore in primo piano, altro segno tangibile dei sopraggiunti tempi moderni e preziosa indicazione che concorre a una più precisa datazione del dipinto. Si tratta sicuramente di un'opera di notevole qualità, che inserisce il finora poco noto Giovanni Grubacs tra i più significativi vedutisti della seconda metà del secolo.

Bibliografia: Inedito

G. Grubacs

---

### 13. Piazza San Marco con “l’acqua alta” durante la visita di S.A. R. Vittorio Emanuele II

*Olio su tela , cm. 69,8 x 93*

*Firmato in basso a destra: Giov. Grubacs*



G. Casanova

---



Il dipinto commemora un avvenimento quanto mai significativo per la città: ossia la sua annessione al Regno d'Italia dopo il trionfale plebiscito del 22 ottobre 1866.

Vittorio Emanuele II giunse in città il 7 novembre per ripartire alla volta di Udine il giorno 12 dello stesso mese. Venezia in quell'occasione sembrò rivivere i fasti del passato, offrendo al suo illustre ospite una lunga serie di regate e spettacoli. La visita venne ricordata con estremo risalto da tutta la stampa nazio-



nale («La Lombardia», 8-16 novembre 1866), e per l'occasione furono pubblicati numerosi opuscoli celebrativi come quello di Jacopo Bernardi (*A sua Maestà Vittorio Emanuele II Re d'Italia il di memorando del suo trionfale ingresso in Venezia*); all'evento vennero dedicati anche alcuni dipinti, eseguiti dai principali artisti del periodo.

L'esempio più imponente è rappresentato dalla grande tela con *L'ingresso di*

*Vittorio Emanuele II a Venezia* di Gerolamo Induno (Pavanello 1983, p. 184), ora al Museo del Risorgimento di



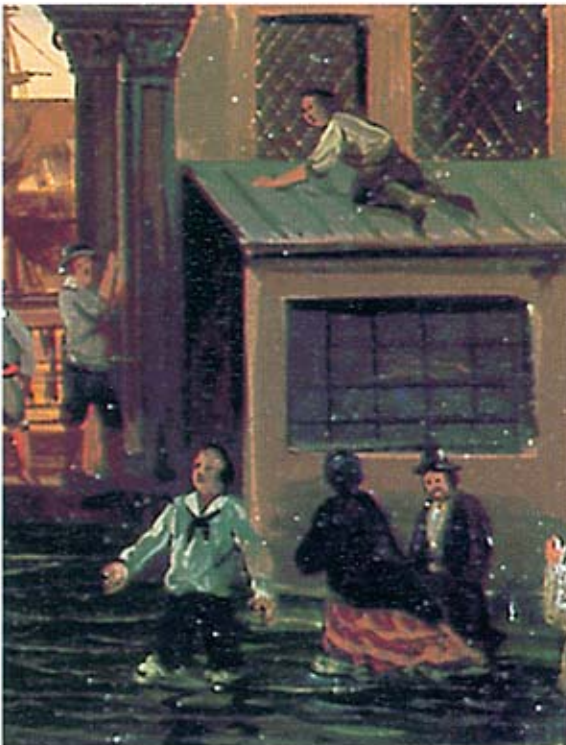
Milano, che negli intenti sembra rispondere all'invito di Pietro Selvatico che proponeva agli artisti di raffigurare "...quanto ha relazione al vivere odierno, in cui tante si chiudono utili verità" (*Sulla convenienza di trattare in pittura...*, 1850). Oltre a tali saggi propri della nuova epica risorgimentale, che a chiare lettere possono entrare nell'ambito della pittura di storia, furono realizzati dipinti meno ufficiali, ad opera di quei "pittori di prospettive" che in tal maniera sembravano continuare la tradizione dei celebri "ingressi" settecenteschi di principi e

ambasciatori.

Sappiamo che un *Arrivo a Venezia di S. M. Vittorio Emanuele II* fu eseguito da Federico Moja (Pavanello 1983, p. 184), professore all'Accademia tra il 1845 e il 1864, mentre lo stesso Giovanni Grubacs dipinse una regata notturna in onore del Re. Al contrario, nel presente quadro il pittore sembra limitare l'intento celebrativo, rinunciando a documentare i vari ricevimenti o le "presentazioni" delle autorità. Il tradizionale sfondo della piazza San Marco viene ripreso con originalità durante il fenomeno dell'acqua alta, secondo un'iconografia che già Bison

aveva codificato in alcune sue tempere (Magani 1993, p. 35). Al centro vi si raffigura la semplice gondola del sovrano, mentre attorno si svolge una sorta di manifestazione spontanea della cittadinanza, che, incurante del livello delle onde, si accalca attorno all'imbarcazione. Ci troviamo di fronte ad un dipinto di sicuro interesse, che unisce al valore artistico il suo particolare pregio documentario, legato alla nostra storia risorgimentale.

Bibliografia: inedito



G. Grubacs

---

## 14. Veduta di Piazza San Marco

*Olio su tela, cm. 52 x 75*

*Firmato in basso a destra: Gio. Grubacs*



Il bel dipinto ci ricorda che il pittore, accanto ai nuovi scorci d'invenzione ottocentesca, proseguiva tutta una produzione tematica che continuava a divulgare i modelli del secolo precedente. Ma anche in questo saggio l'impianto compositivo delle stampe è ormai solo un ricordo d'Accademia e non più un riferimento normativo da seguire incondizionatamente, o da aggiornare con l'inserimento di rapide notazioni tratte dalla vita contemporanea. Infatti, a partire dalla fine degli anni sessanta, soprattutto su iniziativa di Domenico Bresolin (Bassi 1977, p. 30-35), si incominciava a indirizzare i giovani pittori verso lo studio "all'aperto", che avrebbe progressivamente soppiantato le esercitazioni nelle aule dell'Accademia.

Tali istanze furono accolte soprattutto



da artisti come Ciardi e Fragiaco, inclini alla pittura di paesaggio piuttosto che alla veduta in senso tradizionale, e che non a caso rivolsero il loro sguardo verso la periferia della laguna, piuttosto che alla tradizionale rievocazione delle architetture cittadine. Tuttavia, anche nei cosiddetti "maestri prospettici", quale il nostro Grubacs, non mancano spie di questa nuova tendenza, visibili anche nel dipinto in esame. Chiamiamo ad esempio l'ombra tagliata sul campanile, che è tratta da un'osservazione diretta e non dall'incisione canaletiana, come poteva avvenire nei dipinti del padre; ancora la scomparsa, dalla base dello stesso campanile, delle baracche dei sensali, che

molto spesso erano il frutto di desunzioni grafiche settecentesche. Contemporaneamente, una diversa animazione popola la piazza, ormai definitivamente votata alla sua destinazione turistica: signore con parasole e crinoline si



dirigono a gruppetti verso l'ingresso del Caffè Quadri, altre danno da mangiare ai piccioni, mentre si intravede una frotta di persone che sta entrando in piazza dalla parte di San Basso, calcando un percorso simile all'odierno, che dalla stazione, attraverso Strada Nuova, giunge a San Marco.

Per il dipinto qui esposto si può proporre una datazione compresa tra il 1889 (anno dell'ultimo rifacimento della pavimentazione visibile nell'opera), e il 1899, datazione di un'analogha veduta di Fragiaco in cui compaiono i lampioni, mancanti invece nel nostro dipinto (Perocco 1980, p. 22).

Bibliografia: Inedito

G. Grubacs

---

## 15. Veduta di Campo Santi Giovanni e Paolo verso la Basilica e la Scuola di San Marco

*Olio su tela, cm. 54 x 74*

*Firmato in basso a sinistra: Gio. Grubacs*





Il taglio vedutistico del dipinto trova la sua origine in alcuni esemplari giovanili del Canaletto, la cui prima versione è da riconoscersi nell'opera eseguita per Stefano Conti nel 1725, ed ora in collezione privata canadese. Il pittore non riprese però questa inquadratura nella serie di vedute del *Prospectus Magni Canalis Venetiarum...*, preferendovi il punto di vista opposto, con la Scuola di



San Marco in posizione frontale. Lo scorcio fu invece particolarmente caro a Bernardo Bellotto, che lo riprodusse in numerose occasioni. Tuttavia, l'immagine trovò la sua ufficializzazione nell'incisione di Michele Marieschi (tav. 22 della serie intitolata *Prospettive di Venezia*), che possiamo ritenere il vero modello anche per il dipinto in esame. Pur tra tanti riferimenti illustri, Giovanni mostra ormai di saper animare le sue vedute attraverso scorci prospettici ben più

audaci, come possiamo notare in tale ripresa d'angolo dal basso, che fa impennare vertiginosamente le facciate dei due principali edifici.

Probabilmente, la giovane età del pittore aveva favorito la sua tempestiva adesione a quel rinnovamento del genere vedutistico che era auspicato da gran parte della critica tra gli anni quaranta e cinquanta dell'Ottocento. Tale ventata di novità è avvertibile nella ricerca di scorci alternativi, caratterizzati dalla Venezia contemporanea "delle luci a gas", che i pittori della seconda metà del secolo ricercavano con rinnovato entusiasmo. Alcuni dipinti di Grubacs, come *L'arrivo del piroscafo Almoch sul Lido* (collezione privata), testimoniano questa scelta



contemporanea, che non era più costituita solo dalla stesura di "macchiette" aggiornate dalla moda del tempo o da virtuosistici effetti notturni. Infatti, anche in un'opera in apparenza così fedele alla



tradizione, lo scarto rispetto alle iterate inquadrature di sapore accademico è offerto dal modo nuovo di descrivere la città, con gli impasti cromatici che si sgranano nel tentativo di cogliere ogni minimo riverbero luminoso sulle increspature delle onde e sulle facciate delle case.

Si tratta di soluzioni pittoriche imputabili probabilmente al sorgere della cosiddetta "nuova scuola veneziana", che tuttavia preferì dedicarsi a ben altri soggetti, svi-

luppato nell'esaltazione realistica della vita contemporanea veneziana. Con molta probabilità si può ritenere che l'opera sia stata eseguita tra il 1870 e il 1880, anni della prima maturità del pittore.

Bibliografia: inedito

G. Grubacs

---

## 16. Il Ponte dei Sospiri

*Olio su tavola, cm, 25,2 x 14*

*Firmato in basso a sinistra: Gio. Grubacs*



Fu Lord Byron a creare l'immagine di una Venezia dalle tinte fosche e presa dalle torve macchinazioni, in cui la ragion di stato diventava giustificazione dei più efferrati delitti (Hüttinger 1997, p. 17). Ne sono l'esempio i celebri drammi *Marin Faliero* e *I due Foscari*, che nel corso dell'Ottocento sarebbero diventati inesauribile fonte d'ispirazione per i pittori di storia. Il luogo letterario principe di questa nuova visione romantica della città era diventato senz'altro il Ponte dei Sospiri,

sempre dando ascolto ai versi byroniani che aprono il quarto canto del *Pellegrinaggio di Aroldo*: "I stood in Venice on the Bridge of Sights/A palace and a prison on each hand". A questi ultimi si ispirava il quanto mai lugubre dipinto di William Etty, ora all'Art Gallery di York, in cui in una notte al chiaro di luna due uomini escono dalla porta segreta delle prigioni, recando il cadavere di un condannato a morte (*Venezia nell'Ottocento...* 1983).



Simili episodi romanzeschi ci ricordano quanto tali immagini fossero parte di un vero e proprio immaginario collettivo che ormai faceva da filtro ineludibile alla fruizione del visitatore colto, interessato principalmente a tali aspetti letterari del mito di Venezia.

A questa mutata sensibilità corrispondeva anche un preciso cambiamento nelle richieste della clientela, cui necessariamente si adeguavano i pittori come il nostro Grubacs. In verità tali accenti drammatici si erano sviluppati prevalentemente tra artisti provenienti dal mondo anglosassone e tedesco, che non mancavano di filtrare le loro personali interpretazioni della città attraverso le suggestioni della letteratura romantica contemporanea. Nessun dramma, invece, nel dipinto di Giovanni Grubacs, che si limita piuttosto a riprodurre uno dei nuovi topoi vedutistici della città. Ogni accento lugubre viene infatti estromesso dall'opera, togliendo la possibile e suggestiva ambientazione notturna e inserendo una semplice gondola con il tradizionale felze al posto della macabra scena del quadro di Etty. Di particolare qualità appare la stesura pittorica, la cui brillantezza è favorita anche dall'utilizzo della tecnica ad olio sul supporto ligneo. Anche per questo dipinto sembra plausibile una datazione vicina al 1880, prossima cioè alla tela con la veduta di *Campo Santi Giovanni e Paolo verso la Basilica e la Scuola di San Marco* qui esposto.

Bibliografia: inedito

*Catalogo a cura di*  
Antichità Caiati

*Fotografie*  
Studio Perotti

*Impaginazione e selezione delle immagini*  
Franco Strada

*Stampa*  
Arti Grafiche Brugora