

Татјана ФИЛИПОВСКА

УДК: 75.041.7(45)„17/18“

УСЛОВИ ЗА СОЗДАВАЊЕ НА ВЕДУТИЗМОТ КАКО ЖАНР ВО ИТАЛИЈАНСКОТО СЛИКАРСТВО

Крајка содржина

Првиите зрели примероци на ведутии, односно градски пејзаж, на Ајенинскиот полуостров појекнуваат од самите почетоци на XVIII век, но ним им предходи сложена фузија на влијанија, кои учествувале во дефинирањето на овој жанр во италијанското сликарство. Покрај сценографијата и сликарството на архитектура („il quadraturismo“), практикувано од уметниците кои во тие рамки особено значење придавале на перспективата, клучна улога во овој правец ќе одигра миграцијата на сликари од Северна Европа. Притоа е доминантна улогата на холандскиот градски пејзаж, чии карактеристики сликарот Каспар ван Вишел ќе ги преиспита во најзначајните италијански центри на ведутизмот (Рим, Венеција, Фиренца и Неапол), инаку познати дестинации на Grand Tour и тесно поврзани со коминиентите на овој вид сликарска продукција. Активноста на Ван Вишел се доведува во врска со уметничките почетоци на речиси сите позначајни имиња на италијанската ведутиа. Во формирањето на најзначајниот италијански ведутист – Антонио Канал, сликар од Венеција, кој најаму стимулативно ќе делува на афирмацијата на ведутизмот во Италија и широм Европа, покрај холандскиот мајстор учествува и римскиот сликар Панини. Со своите урбани мотиви, Панини не секогаш се попира на егзактноста прикажување на сежмените од градоите, осврнувајќи се, според традицијата на римските жанр сликари, на неговите јулскачки животи или церемонијалните историски моменти. Многу од иконографските решенија на италијанските ведутисти се попираат на постари сликани или графички предлошки, кои во нивните дела ќе доживеат трансформација, со помош на суштинското осветлување и користењето на темната камера, во модерен, современ сликарски израз.

Клучни зборови: СЛИКАРСТВО, ВЕДУТА, ПЕЈЗАЖ, КАПРИЧО, ГРАД, АРХИТЕКТУРА, СЦЕНОГРАФИЈА, СЕИЧЕНТО, СЕТЕЧЕНТО, ИТАЛИЈА, РИМ, ВЕНЕЦИЈА, КАНАЛЕТО.

Многупати досега е нагласено значењето на Рим како најважен ликовен академски центар во Европа во текот на XVI и XVII век, како место атрактивно по своето историско и уметничко значење во однос на класичните вредности и најпосле како центар на католицизмот, дестинација на аџиите, туристите, уметниците, интелектуалците, литератите и колекционерите. Појавата на еден дојденец-Холанѓанецот **Каспар ван Вител** (Caspar van Wittel) кон крајот на XVII столетие и на еден домашен сликар- **Џан Паоло Панини** (Gian Paolo Panini) во Вечниот Град, на некој начин ќе внесе животна искра во идеалистичкото сликарство на капричо (capriccio), но пред сè во домениот на реалистичната ведута.¹ (М. Ф. дел Арко (dell'Arco), 1997: 23)

Џовани Франческо Албани (G. F. Albani) бил избран за папа на 23-ти ноември 1700 година како Клемент XI. Спората декаденција на Римскиот Барок, која по смртта на Бернини ги одбележа последните две децении на Сеиченто како неминовен процес, била трансформирана со неочекувана движечка сила. Без претензија да тврдиме дека времето на понтификатот на овој папа е момент на пресвртницата, тоа било сигурно време на нова надеж во иднината, која не била само еклезиајстичка или моралистичка. Првите што ја почувствувале новата клима биле сликарите на пејзажи и на ведути.

Сликарскиот жанр *ведута* во Италија бил постапно обликуван уште во претходното столетие, а прецизно дефиниран со значење на топографска ведута дури по појавата на Ван Вител во Рим, Венеција, Неапол и други релевантни центри кон крајот на XVII век. Постарата сликарска продукција на овие простори исто така бележи бројни примери на религиозни и празнични сцени, во кои задолжителен елемент е претставата на градскиот амбиент, а доволна потврда за тоа се сликите на Јакопо и Џентиле Белини (J. и G. Belini), Карпачо (V. Caracciolo), Вичентино (A. Vicentino), Хаинц (J. Heintz) и др. домашни и странски сликари од епохата на Ренесансата и потоа.

Но, сликањето на градот со реалистичен третман на архитектурата и урбаниот простор во кој се одвива животот, е неразделно поврзано со „prospettive“ на quadraturisti-те, односно сликарите на театарски перспективи, обучувани на вештините на класичната и барокна сценографија. Поради доминантното значење на архитектурата во овој вид претстави, дистинкцијата на пејзажот или

¹ M. F. dell'Arco, „Landscape, View Painting, The Visionary Spirit in the Rome of the Grand Tour“, in *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18. century*, izl. kat. Atlanta 1997, 23.

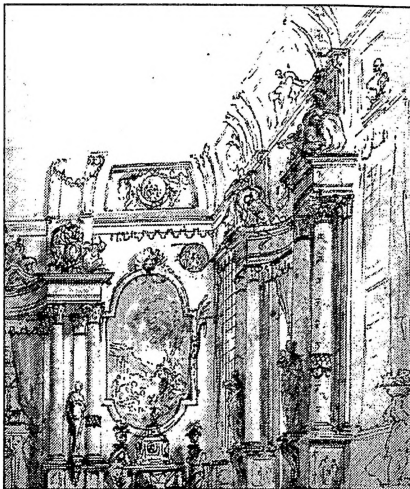
градската панорама била всушност во текот на тоа столетие терминологски одредена како „prospettiva naturale“ („природна перспектива“), што може етимолошки да се идентификува како ведута, бидејќи тежнее верно да претстави реални места.² (Д. Џозефи, (Gioseffi, 1959: 63) Самиот концепт „veduta topografica“, кој значи се врзува за видено место, односно за поглед на истото од одредена точка или агол, е цврсто поврзан со сликањето на перспективи со нишки, кои во практиката ги расветлуваат односите меѓу „prospettici“ и ведутисти, меѓу ведутата и „quadraturismo“, и најпосле меѓу ведутата и театарската сценографија. Кон крајот на Сетеченто Ланци (Lanzi) сеуште ги нарекува „prospettive“ не само делата на квадратуристите и на Кодаци (V. Codazzi), туку и ведутите на **Карлеварис** (L. Carlevarijs), на **Каналето** (A. Canal- Canaletto), **Белото** (B. Belotto) и воопшто сликите на венециските ведутисти.³ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 25, 35, 45)

Иако Каналето рано ја напушта татковата професија на сценограф, траги од таа негова активност се чувствуваат особено во неговите сликарски почетоци. Ниеден од Каналетовите сценски проекти не е сочуван, но дизајнерските скици на **Марко Ричи** (M. Ricci), кој бил активен како сценограф веќе во 1708, овозможува некаква претстава како тие би можеле да изгледаат. Овие сценографии потекнуваат од периодот меѓу 1718 и 1726, кога знаеме дека Ричи одржувал редовни контакти со Каналето; тие му припаѓале на англискиот конзул во Венеција, Џозеф Смит (J. Smith), пред да завршат во Виндзор, каде се чуваат денес. Во 1718 Ричи им се придружил на таткото и синот Канал како сценограф во познатиот венециски театар Sant`Angelo.⁴ (Ф. Педроко (Pedrocco, 1986/87: 28) Сценографиите на Марко Ричи се многу различни од оние на сценографите од болоњското семејство Бибиена (Bibiena), тогаш многу барани и ценети како компликувани просторни конструкции и изобилство на орнаменти. (сл. 1) Ричи бил повеќе инспириран од сицилијанскиот сценограф и архитект Филипо Јувара (F. Juvara) и ќе креира јасни пејза-

² За модернизирањето на квадратуристичкото искуство на Каналето со помош на оптичката камера види D. Gioseffi, *Canaletto, Il quaderno delle gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica*, Istituto di storia dell'arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959, 63.

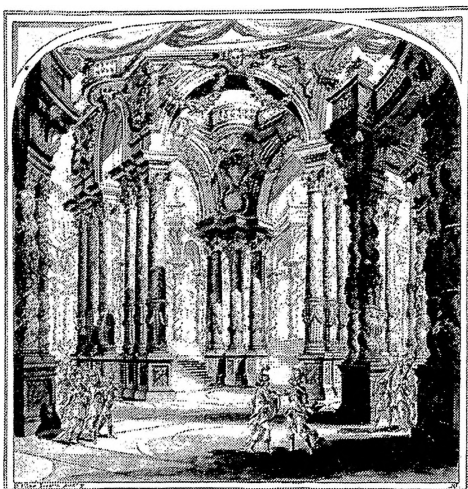
³ цит. во B. Aikema i B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, izl. kat., 15 dek. 1990-10 mart 1991, Amsterdam*Hag 1990, 25, 35, 45.

⁴ F. Pedrocco, „Gli anni giovanili del Canaletto. Le vedute gia Leichtenstein“, во izl. kat., *Gorica/Venecija 1986/87*, 28.



Сл. 1.

Филипо Јувара, *Портик со Храм на Јуишпер*, сценографија, боен цртеж, 1711, Österreichische Nationalbibliothek, Виена.



Сл. 2.

Марко Ричи, *Двор на вила*, Цртеж - сценографија, ок. 1726, пенкало и кафено мастило, 36,4 x 30,3 цм, Сопственост на Англиската кралица.

жи на паркови и имагинарни пристаништа, како и декори кои биле видливи реминисценци на постоечки вили и палати со нескриен сликарски ефект.⁵ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 45) (сл. 2) Не само поставката, туку и осветлувањето на тие цртежи е изненадувачки слично на раните ведути на Каналето.

Сценографијата на Јувара и на Ричи е поврзана со архитектонските сликани претстави на римјанинот **Вивијано Кодаци** од XVII век, кој инаку извршил значајно влијание врз Каналето. Каналетовото искуство како сценограф има видлив ефект во 20-тите години на Settecento, кога тој направил неколку брзи скици со молив, со намера да оформи сликарска композиција на истиот начин карактеристичен за сценографијата, користејќи типична техника на дијаголно сенчење, каква среќаваме не само кај Ричи, туку и кај Бибиена и Јувара. Веројатно неговиот театарски бекграунд му овозможил да ја постави композицијата со неповторливо чувство за ритам и хармонија и да ја избере вистинската комбинација на „реалност“ и „визуелна имагинација“, поради што станал брилијантен ведутист.

⁵ B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 45.

Сликањето архитектура во Рим и Венеција е важен извор на инспирација за сликарите наведути во XVIII век, како и активноста на бамбочантите (*bamboccianti*), кои биле ориентирани кон претставувањето на жанр- сцени на отворено, сместени во градскиот амбиент. Кога велíme архитектура, мислиме воглавно на традицијата на сликање римски рушевини. Овој сликарски жанр потекнува и е врзан примарно за Рим, вклучувајќи прилично хетерогена група на графики, цртежи и слики од различни периоди.

Во раниот XVI век скоро обновениот интерес за античкиот свет се манифестирал преку слики на римски рушевини сместени во пејзаж, при што бил создаден еден нов жанр, во кој партиципирале воглавно уметници од Северна Европа. На раните примероци, како оној на **Херман Постма** (H. Postma) од 1536, архитектонските остатоци ја симболизираат минливоста на сите земни нешта, па дури и на гордите споменици на антиката.⁶ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 24) Препознатливата топографија е исклучок, а не правило во сликарството на античка архитектура и рушевини во XVI век и е најчесто позајмена од графичките претстави.

Сериите графики насловени како *Praecipua aliquot Romanae antiquitati ruinarum monumenta* од **Hieronimus Cock** (1551) и *Vestigi dell' antichita* од **Etienne Dupérac** (1575) се најпознати од долгата листа публикации од ваков вид. Тие претставуваат избор на вистински римски рушевини, прецизно и точно, а сепак на еден питорескен начин презентирани, и како такви им служеле како извор на идеи на сликарите кои се бавеле со овој жанр. Во 1581 година издавачот Цироламо Поро (G. Porro) изјавил дека сè до тогаш овие графики воглавно им служеле на оние сликари, кои се склони да вклучат замислени пејзажи во своите дела.⁷ (Б. Аикема (Aikema, 1980: 15) На цртежот со *Храмот на Анџониус и Фаусџина* на Каналето е сè уште е видлива инспирацијата од една од графичките на Dupérac.⁸ (Т. Ешби, В. Џ. Констејбл (Ashby, Constable, 1925: 207-214, 288-299, 294).

Третата и четвртата деценија на XVII век донеле нови импулси во доменот на ведутата. Уметниците како **Herman van Swanevelt**, **Cornelis van Poelenburgh**, **Bartholomeus Breenburgh** и **Claude Lorrain**, сите

⁶ *Ibid.*, 24.

⁷ B. Aikema, „Romeinse ruïnes in een schilderij van Paul Brill“, во *Bulletin van het Rijksmuseum* 28 (1980), 10-16, 15. Изјавата овде се однесувала на третата едиција на серијата графики на Battista Pittoni, која за заснива на работата на Cock.

⁸ T. Ashby, W. G. Constable, „Canaletto and Bellotto in Rome“, во *The Burlington Magazine* 46 (1925), 207-214, 288-299, 294, fig. II G.



Сл. 3.
 Јоханес Лингелблаx,
Карневал во Рим, 17. век, масло на пл.,
 Kunsthistorische Museum, Виена.

активни во Рим, уште поубедливо ги интегрирале импозантните остатоци од неговото далечно минато. Особено начинот на кој го користат осветлувањето, им овозможува на овие уметници да доловат пасторално расположение, исто онака како што светлото подоцна ќе ги издвои делата на Карлеварис и Каналето од оние на нивните современици.

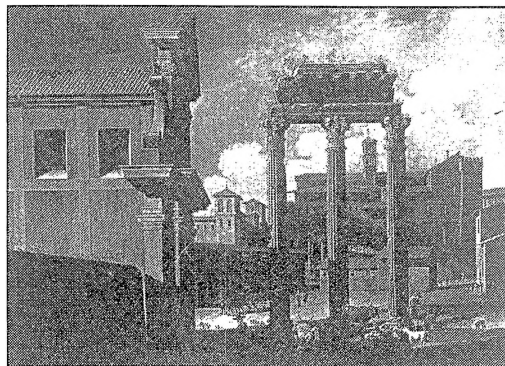
Но, додека „римските странци“ не извршиле директно влијание на најзначајните венециски ведутисти, може да се каже дека од извонредно значење за ведутистите на XVIII век била работата на Вивијано Кодаци, уметник од Бергамо, кој го минал поголемиот дел од својот активен живот во Рим, под извесно влијание на Клод Лорен.⁹ (Ц. Бриганти (Briganti, 1975: 643-741)

Архитектонските елементи во делата на Кодаци се поставени во длабока перспектива со помош на изразено *chiaroscuro*, а малите фигури служат за оживување на неговите слики, исто како во платната на раните „*Vamboccianti*“ - нидерландски сликари кои ќе се истакнат во Рим со своите улични сцени. (сл. 3) Кодаци е еден од првите италијански уменици кој исто така сликал актуелен градски пејзаж. *Campo Vaccino* е еден од таквите примери, кој се базира на неговите сопствени опсервации: поглед на сеуште неископаниот Римски Форум, со Капитолинскиот рид во позадината, а исто така и *Колонатајџа на Форумој на Нерва во Рим*. (сл. 4) Во случајот на втората слика топографската идентификација е за прв пат застапена.¹⁰ (Ц. Бриганти (Briganti, 1975: 687-688) Уште еден пример на современ градски пејзаж е *Portico di Poggioreale* (Musée des Beaux-Arts, Besançon), каде серијата арки, репродуцирани со изразено скратување, претходат на аркадите

⁹ G. Briganti, „Viviano Codazzi“, во *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo; Il Seicento I*, Bergamo 1975, 643-741.

¹⁰ *Ibid.*, 687-688, no. 7.

на Procuratie во Каналетовите ведути со мотиви од Piazza San Marco. Може да се направи директна споредба меѓу *Делењето храна на сиромашниите* (Galleria Pallavicini, Рим) на Кодаци и *Плоштадот Св. Марко со Агол на Базиликата* (Windsor Castle, Royal Collection) на Каналето.



Сл. 4.

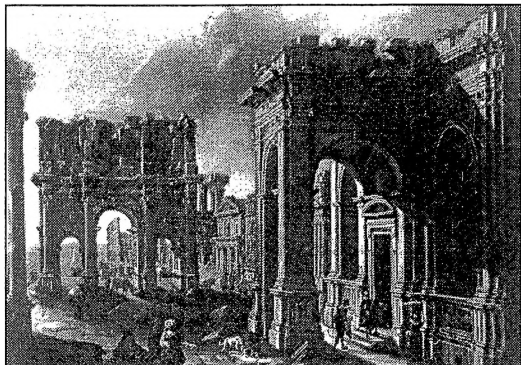
Вивијано Кодаци,
Campovaccino, 17. век, масло на пл., Galleria dell'Accademia di San Luca, Рим.

Точката на посматрање на двете слики е релативно ниска, што предизвикува тешката архитектонска маса дефинирана од столбови во позадината да функционира како бескрајно повторување, во обата случаи во контрабаланс со најскромната градба во позадината на левата страна.¹¹ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 26) Дијагоналната линија која ги соединува горниот десен и долниот лев агол на сликите ја детерминира нивната композиција, а исто така во двете кореспондира ритамот на светло-темното. Тоа што Кодаци претставува замислена архитектура, а Каналето фактичка, не го засенува впечатокот на сличен пристап.

Каналето можел да се сретне со делата на Кодаци при својата посета на Рим како надежен млад уметник во 1719. Не е меѓутоа невозможно, сликите на овој мајстор да се нашле и во венециските колекции. Архитектонски слики, односно „quadri di architettura“ или „quadri di prospettiva“ – се појавуваат во венециските инвентарни листи од втората половина на XVII и првата половина на XVIII век, но се ретко атрибуирани. Пример за документиран примерок е една слика од фирентинскиот сликар **Алесандро Салучи** (A. Salucci), која високо котираше на инвентарните листи на две колекции од средината на XVIII век.¹² (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 26) Опусот на

¹¹ B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 26, figs. 14, 15.

¹² *Ibid.*; Фигурите на сликата на Фирентинецот Alessandro Salucci биле насликани од Michelangelo Cerquozzi. Сликата се споменува во две инвентарни листи од средината на 18. век - BMS, Mss. PD 2750/7, инвентарен лист на колекцијата на венецискиот благородник Zaccaria Sagredo (1653-1729), составен од Giambattista Tiepolo и Giambattista Piazzetta на 16 септември 1755; Mss. PD 2753/I, колекција попишана во 1747.



Сл. 5.

Алесандро Салучи - Јан Миел,
Фанџасџична архџиџекџура, 17. век, масло
на пл., Приватна колекџија.

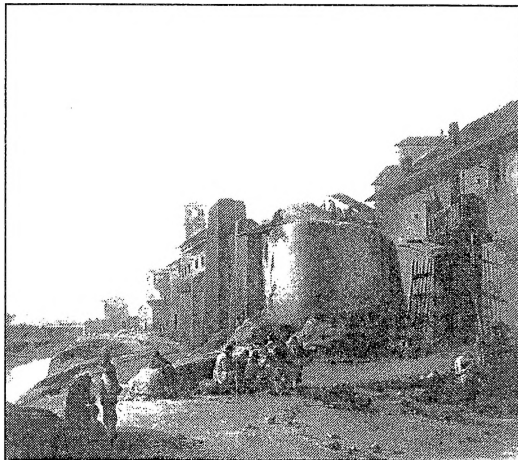
Jan Miel. (сл. 5) Не само основната поставеност на сцената, туку и малите сликовити фигури и нивните пропорџии во однос на големината на градбите, директно нџ упатува на Карлеварис и неговите препознатливи решенија.¹³(М. Леви (M. Levey, 1994: 98); А. Риџи (A. Rizzi, 1967: 96); Б. Аџкема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 27) Често повторуваната од Карлеварис композиџиска шема на Дуждевата Палата и црквата Santa Maria della Salute, видени од Riva dei Schiavoni, јасно се повикуваат на Салучи. Венеџискиот благородник Закарија Сагрџдо посџдувал значајна уметничка колекџија, која покрај графиките на Карлеварис, вклучувала уште најмалку три негови цртежи. Натаму Сагрџдо бил сериозно заинтересџран за раните дела на Каналето.¹⁴ (Ф. Хаскел (Haskell, 1980: 263-267) Оттука е разбирливо дека дваџдата ведуџисти имале увид во неговата колекџија во која, освен слики на Салучи, се наоѓале и дела на други сликари на архитектура и пејзажџисти, вклучувајќи остварувања на северни мајстори. Сагрџдо посџдувал седум слики, таканаречени аголни сцени, или „cantonal“, од болоњскиот уметник **Пџетро Палтронџери** (P. Paltro-

¹³ M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, 3rd ed., New Haven * London 1994, 98; A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967, 96, fig. 64. Карлеварис почнал исто така како сликар на романтични пејсажи од типот на оние на Салватор Роса, а и како сликар на архитектура, односно антички рушевини; В. Аџкема, В. Баккер, *op. cit.*, 27. Графиките на Карлеварис се евидентирани во ВМС, Mss. PD 1750/4, инвентарен лист на Сагрџдовата колекџија составен од Пџетро Лонги на 20 септември 1762 година.

¹⁴ F. Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven * London 1980, 263-267. Haskell дава кус осврт на колекџонерските активности на З. Сагрџдо.

nièri), наречен II Mirandolese, познат специјалист за архитектура, чии остварувања оставиле впечаток на Марко Ричи, препознатлив во некои негови дела со архитектура и рушевини.¹⁵ (Р. Роли (Roli, 1977: 284)

Работата на Салучи исто така се доведува во блиска врска со онаа на холандските сликари активни во Рим во средината на XVII век и нешто подоцна. Овие таканаречени италијанизираните уметници – **Jan Both, Karel Dujardin, Jan Baptist Weenix** и **Johannes Lingelbach** - иако специјализирани за пејзажот, се препуштаат на сликање на идеализирани медитерански пристаништа кои се капат во светлина и предели од римската самрагна, честопати „декорирани“ со питорескни рушевини. Тие повремено се препуштаат, како Кодаци, на егзактно репродуцирање на градски пејзажи. Ова говори во прилог на веројатноста архитектурниот саргісцио – замислената архитектонска претстава – да не се развила од ведутата, туку за можноста во текот на XVII век топографски прецизните градски пејзажи да се развиле како специјалност во рамките на сликарството на архитектура.¹⁶ (А. Корбоз (Corboz, 1985) Добра потврда за оваа теорија е сликата *Поглед на Тибар на Ripa Grande* (Лондон, National Gallery) на Jan Both. Најмалку две венециски колекции поседувале дела на „Бот“, со што се зголемува можноста тој да влијаел на Карлеварис, додека препознатливи сугестии во раните капричи на првиот венециски ведутист препознаваме и од Jan Baptist Weenix и Johannes Lingelbach.¹⁷ (К. А. Леви (Levi, 1900: (II)164-165, 172) (сл. 6) Начинот на кој италијанизираните уметници ја користат свет-



Сл. 6.

Јан Бот, *Поглед на Тибар кај Ripa Grande*, 17. век, масло на пл., Национална Галерија, Лондон.

¹⁵ R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, 284.

¹⁶ A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria* (2 vols.), Milan 1985, *passim*.

¹⁷ C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai giorni nostri* (2 vols.), Venezia 1900, II, 164-165, 172. За жал не е можно од овие листи да се утврди дали станува збор за дела на Jan Both или неговиот брат Andries, кој умрел во Венеција.

лината за да ја обединат композицијата и за да ја определат атмосферата во сликата, ги издвојува нив како важни претходници на венециските ведутисти.

Сликарството на пејзаж и на архитектура не цветало само во Рим во втората половина на XVII век, туку постепено и Венеција се развила во центар, во кој сликарите се специјализирале за пејзаж и дури се развила една скромна школа од сликари на архитектура.¹⁸ (Р. Палукини (Pallucchini, 1981: (I) 296, 297) Многу е поверојатно дека за подоцнежните венециски ведутисти било пресудно влијанието на пејзажистите, за кои инаку малку се знае. Еден од нив бил **Johann Anton Eismann** (1604-1698) од Салзбург, населен во Венеција од околу средината на столетието. Тој сликал крајбрежни и пристанишни сцени, следејќи го на австриски начин искуството на италијанизираните сликари и воедно романтичните пејзажи на Салватор Роса (S. Rosa).¹⁹ (Р. Палукини (Pallucchini, 1981: (II) 318, 319) Во некои од своите слики тој вовел препознатливи топографски елементи, како што Карлеварис правел на почетокот. Неодамна објавената слика на Eismann со замислена претстава на пристаниште, покажува јасно препознатливи силуети на Венеција, вклучувајќи ги Campanile (камбанаријата на катедралата Св. Марко) и црквата Santa Maria della Salute, мотив кој неколку години подоцна бил сликан од Карлеварис и од холандскиот сликар **Caspar van Wittel** како независна *ведуџа*.²⁰ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 29)

Ван Вител се смета за најважен претходник на Карлеварис и Каналето. Бил роден во Amersfoort во 1653. Каспаровиот сограѓанин и учител **Mathias Withoos** го поттикнувал во насока на сликање панорами кои вклучуваат препознатливи градски пејзажи. Неговото ремек дело *Поглед на Amersfoort* го следат поинакви мотиви, како сликата *Поглед на Рим со Св. Пејџар* (Хаг, Rijksdienst Beeldende Kunst), каде замислениот пејзаж е, на необичен начин, контрастот соединет со конвенционалниот профил на градот, превземен од графика.²¹ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 30) Клучната улога на ван Вител ќе биде всушност трансформацијата на италијанскиот градски пејзаж од под-жанр, повремено практикуван од сликарите на архи-

¹⁸ R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* (2 vols.), Milano 1981, I, 296-297, II, figs. 999 и 1000.

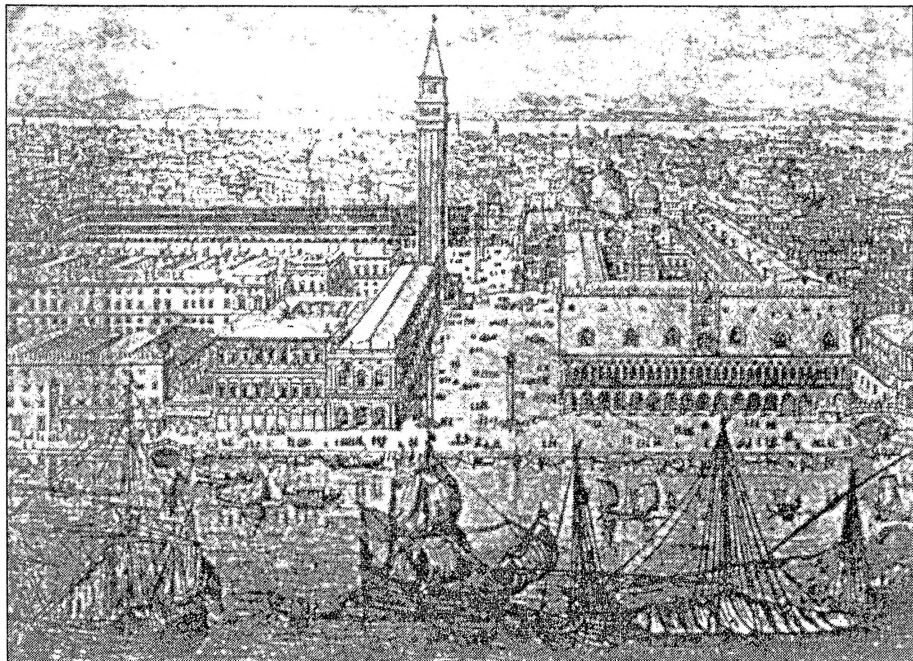
¹⁹ *Ibid.*, I, 318-319, II, figs. 1063, 1069, 1083 и 1084.

²⁰ B. Aikema, B. Bakker, *op. cit.*, 29, fig. 21.

²¹ *Ibid.*, 30, fig. 22.

тектура и пејзажи, во нова, потполно самостојна и многу успешна специјалност.

Младиот Холанѓанец ги превзел првите чекори во оваа насока со своите активности во Рим, каде се доселил околу 1674 година. Неговите рани римски ведути се реминисценца на деталните претстави на градските пејзажи на граверот **Lieven Cruyl** (ок. 1640 - ок. 1720), кој исто така работел во папскиот град. (сл. 7) Меѓутоа, зрелите остварувања на Вител се карактеризираат со начин на работа инспириран од Withoos и воедно од италијанизираните сликари: панорамскиот пристап кон градските глетки, обединувачката функција на светлината и палетата фокусирана воглавно на светли сенки.²² (Ц. Бриганти (Briganti, 1966: 42) Точката на посматрање во неговите слики е редовно неколку метри над тлото, додека стафажата се состои од бројни мали фигури.

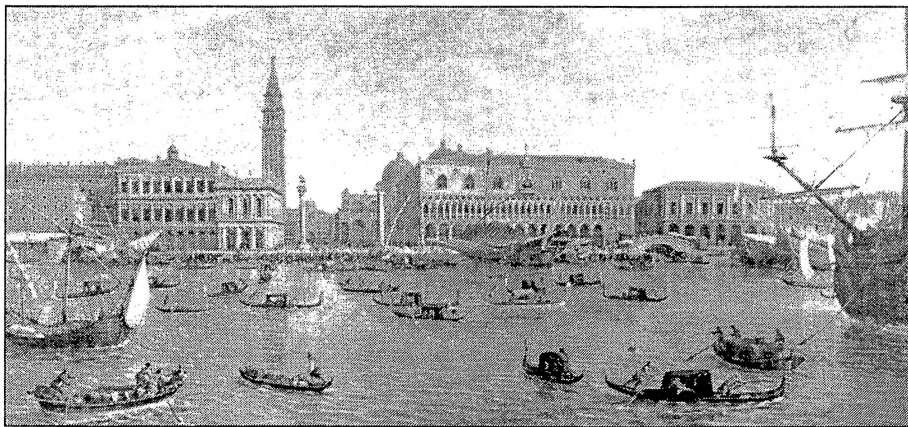


Сл. 7.

Левин Крил, *Ведуџа на Венеција*, 17. век, графички лист.

²² G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, 42.

Имајќи ги предвид овие факти, неопходно е да се истакне дека Каналето во 30-тите и 40-тите години на XVIII век е сериозен следбеник на Каспар ван Вител, а многу од неговите дела во тој период се препознатливи по строгата, граверски прецизна изведба.²³ (В. Џ. Констејбл, Џ. Џ. Линкс (Constable, Links, 1989: 62) Исто така постојат композициски паралели меѓу *Погледот на Тибар џокрај San Giovanni dei Fiorentini* (Рим, Приватна колекција) на ван Вител и Каналетовата ведута *Влез во Големиот Канал* (Гренобл, Musée des Beaux Arts). Предниот план на двете платна е изграден од линии кои се сечат близу дното на претставите, создавајќи така растојание од големата црква во средината на композицијата. Фактот дека холандскиот мајстор ја посетил Венециската Република барем еднаш, веројатно околу 1695, и направил подготвителни скици, кои можат да се сметаат за први вистински венециски ведути, дава посебна димензија на неговата важност како основоположник на овој сликарски жанр во Serenissima: *Погледот на Моло*, со просторната, широка композиција, припаѓа на долга иконографска традиција. (сл. 8) Исто така изненадувачки е неговиот *Влез во Големиот Канал* (Windsor Castle, Royal Collection), кој може да се третира како незначително изменет детал од *Басенот на Св. Марко*²⁴ (*Venetice in Perspective*, kat., 1987: no 4); се знае за уште



Сл. 8.

Гаспар ван Вител, *Поглед на Моло со Piazzetta*, ок. 1697,
масло на пл., 0,97 x 1,74 м, Прадо, Мадрид.

²³ W. G. Constable, J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, 2nd ed., Oxford 1989, 62.

²⁴ Сликата е опишана, но не и претставена во *Venetice in Perspective: The First One Hundred Years of Venetian View Painting*, izl. kat., Bath (Victoria Art Gallery) 1987, no. 4.

две потпишани верзии на истата, како и три подготвителни цртежи.²⁵ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 78) Оваа композиција е несомнено предлошка за многу илустрации на прекрасната глетка кои ќе следат, вклучувајќи ја и онаа на Каналето.²⁶ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: fig. 26) Според инвентарен лист од 1709 година, во тоа време во венециските колекции имало четири платна на ван Вител, вклучувајќи го *По̀зледо̀и на Колосеумо̀и*, два топографски пејзажи со градби и фигури, и ведута на Неапол.²⁷ (К. А. Леви (Levi, 1900: (II)162, 165, 167) Можна е споредба на последната спомената слика со *Палацо Реале во Неа̀пол* (Рим, Италијанска Комерцијална Банка) на Каспар ван Вител, чие сугестивно скратување во перспектива има неверојатна сличност со она од *Procuratie Nuove* на Каналетовите претстави од *Пло̀шѝадо̀и Св. Марко*.²⁸ (Ц. Бриганти (Briganti, 1966: figs. 199-200)

Кога францускиот ликовен критичар Пјер -Жан Марије (Pierre-Jean Mariette) заклучил дека Каналето работи во манирот на ван Вител, сигурно мислел на зрелите дела на сликарот.²⁹ (П. Ж. Марије (Mariette, 1851-60: (II) 298) Врската меѓу градските глетки на Вител и делата на Каналето е очигледна и покрај сè уште нерасветлената позиција на Холанѓанецот во однос на раниот развој на венециската ведута. Сличноста и превземањето идеи не значи имитирање, уште повеќе ако се земе во предвид дека смелите и драматични претстави на Венеција од дваесеттите години се исто така мошне различни од цртачки прецизните, потопени во сончева светлина и релативно мали ведути на Ван Вител.

Она што ги поврзува е секако и отсуството на интерес за археолошка ведута, на пример за монументалниот аспект на антички Рим кај ван Вител (со рушевини и историски остатоци) и релативно малиот број на капричи во опусот на двајцата мајстори. Преовладувањето на намерата да се претстави актуелниот изглед на градот, кој опфаќа и неконвенционален топографски репертоар, како и животот

²⁵ Станува збор за платно од 1706 год. Во Bayerische Staatsgemaldesammlungen во Minhen и необјавен гваш во колекцијата на војводата од Leicester, Holkam Hall. В. Aikema, В. Bakker, *op. cit.*, 78; Цртежите се чуваат во Националната Библиотека Vittorio Emanuele во Рим, а сликите работени по нив во Galleria Colonna, види G. Briganti, 1966, br. 204d, 208d и 210d.

²⁶ В. Aikema и В. Bakker, *op. cit.*, fig. 26.

²⁷ С. А. Levi, *op. cit.*, II, 162, 165, 167. Евидентирани во колекцијата на Giorgio Bergonzi.

²⁸ G. Briganti, 1966, figs. 199-200. Има уште една верзија на оваа ведута во приватна колекција во Рим.

²⁹ P. J. Mariette, *Abeceario et autres notes inedites de cet amateur sur les arts et les artistes* (6 vols.), Paris 1851-60, II, 298.

во него, води кон создавање на вистинска, жива и актуелна ведута, карактеристична за двајцата сликари.³⁰ (П. Сампети (Zampetti, 1967: 9) Ван Вител, во склад со принципите на холандската уметност, ја сликал стварноста дескриптивно. Но, тој ретко сликал на лице место, фиксирајќи ја ведутата во припремни цртежи, често во големи димензии, кои потоа му служеле да го повторува повеќе пати истиот мотив, како што подоцна ќе прави и Каналето.³¹ (Џ. Бриганти (Briganti, 1966: 105)

Блиска им е широка, односно панорамска композиција, која Ван Вител речиси редовно ја претставува од повисока точка на посматрање. Иако влијанието на Каспар ван Вител врз Антонио Канал сè уште не е во целост дефинирано, сепак е јасно дека активноста на холандскиот сликар во Рим, а особено во Венеција, е неразделно поврзана со почетоците на историјата на венециската ведута, определувајќи ги и стабилизирајќи ги нејзините визуелни координати, кои подоцна Каналето ќе ги прослави.³² (В. Џ. Констејбл, Constable, 1962: 61-63)

Овие сознанија, претпоставки и компарации би биле клучните моменти за поставување на основите на големиот венециски ведутизам на XVIII век, на чело со Каналето и неговото дефинирање како надградба на традицијата на сликање на венецискиот пејзаж од претходниот период, или како дистинкција од неа. Значи она што го работеле просечните сликари во градот на лагуните на ова тематско подрачје во Сеиченто, воглавно од странско потекло, значително се разликува по суштина и квалитет од ведутистичката продукција, но сепак, на некој начин го подготвило теренот за нејзиното промовирање. Покрај **Јосеф Хаинц** Помладиот, сликар од Аугзбург (во Венеција од 1649 до смртта, негде по 1678) и **Петер Мулиер** (P. Mulier), наречен Tempesta (активен во Венеција од 1687 до 90), во оваа група треба да се споменат исто така сликарите формирани во Рим, како **Јохан Рихтер** (J. Richter, 1665-1745), фламанецот **Јоде** и **Џовани Гисолфи** (G. Ghisolfi, 1632-1683), кои заедно со гореспоменатите ја сочинуваат претходницата на „венециската ведута“. Истражувајќи на полето на ведутизмот, пејзажот, сликарството на архитектура или рушевини, но и празничниот живот, оваа претходница ги постави нејзините темели, воглавно во поглед на репертоарот и иконографијата.³³ (Џ.

³⁰ P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat., Venecija, Venecija 1967, 9.

³¹ G. Briganti, 1966, 105.

³² W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford 1962, 61-63.

Бриганти (Briganti, 1966: 123); Е. Мартини (Martini, 1982: 31) На истата традиција се изградиле Карлеварис и Марко Ричи, двајцата важни за уметничкото формирање на Каналето.

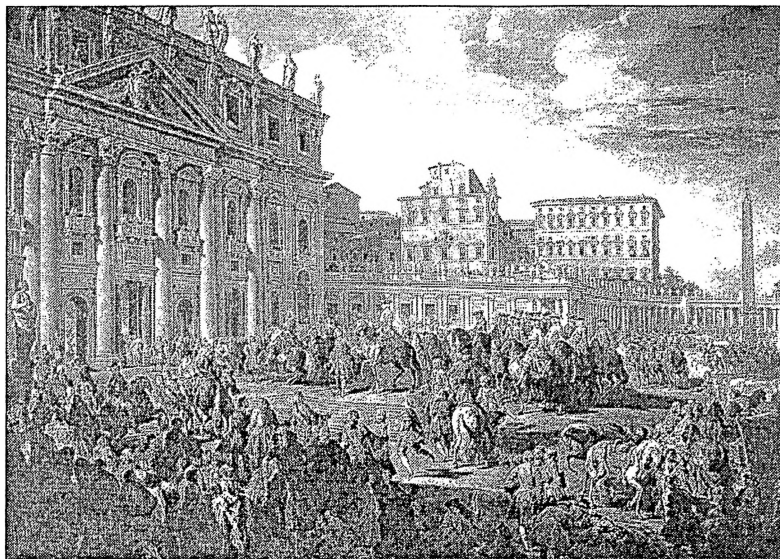
Каналето сè уште не бил роден кога Каспар ван Вител ја посетил Венеција, така што со неговите венециски претстави можел да се запознае дома или пак за време на своето прво патување во Рим, околу 1719. Во таа прилика е сосема извесно дека го сретнал и лично сликарот кој, како член на Академијата Св. Лука, бил сè уште активен и на врвот на својата слава. Времето што ги дели првите венециски ведути на Ван Вител (најстарата датирана е од римско потекло од 1697 година и веројатно е дека имало и постари претстави од сериите цртежи на мајсторот) од првите ведути на Каналето од нешто пред 1720, опфаќа период од речиси дваесет години, што е прилично голем временски распон доколку смета Холаѓанецот како претходник на венецискиот сликар.³⁴ (П. Сампети (Zampetti, 1967: 9) Но, тука наоѓа свој резон можното патување на Лука Карлеварис во Рим, кое би се третираше како престој од 1685 до 1690.³⁵ (Е. Брунети (Brunetti, 1956: 194) Ова само малку претходи на доаѓањето на Ван Вител во Венеција и се совпаѓа со неговата најплодна и најуспешна фаза. Сепак проблемот на почетоците на Карлеварис не е сосема разрешен, бидејќи не се знае за негови постари дела од серијата графички со ведути на Венеција од 1703. Сè што носи поран датум од неговата продукција нема допирни точки со топографската ведута и се приклучува кон пејзажите со рушевини. Без оглед на временскиот вакуум присутен и во овој случај, несомнено е дека натамошниот развој на овој фриулански сликар како ведутист, се потпира несомнено и апсолутно на Ван Вител, кој бил само десет години постар од него.

Се разбира, формирањето на најголемиот ведутист на Европа во XVIII век, а не само Венеција, каков што бил Каналето, е повеќе од комплексно прашање. Неговиот одговор не го наоѓаме само во искуството на Карлеварис, Каспар ван Вител и холандските италијанизирани уметници, туку и во римските мотиви видени преку совре-

³⁴ G. Briganti, 1966, 123; E. Martini, *La pittura del Settecento veneziano*, Udine 1982. 31 и односните фусноти. Рихтер под влијание на Карлеварис почнал да слика со јасна и прецизна перспектива.

³⁴ P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, изл. кат., Венеција, Венеција 1967, 9. Првата венециска ведута на Ван Вител, онаа од Музејот Прадо (cat. n. 7), го носи датумот 1697. Веројатно е дека неа сепак сликарот ја изработил во Рим, врз база на цртежите кои ги направил за време на посетата на Градот на лагуните, со голема сигурност реализирана во 1694.

³⁵ E. Brunetti, „Per gli inizi di L. Carlevarijs“, во *Arte Veneta*, X. 1956, 194.



Сл. 9.

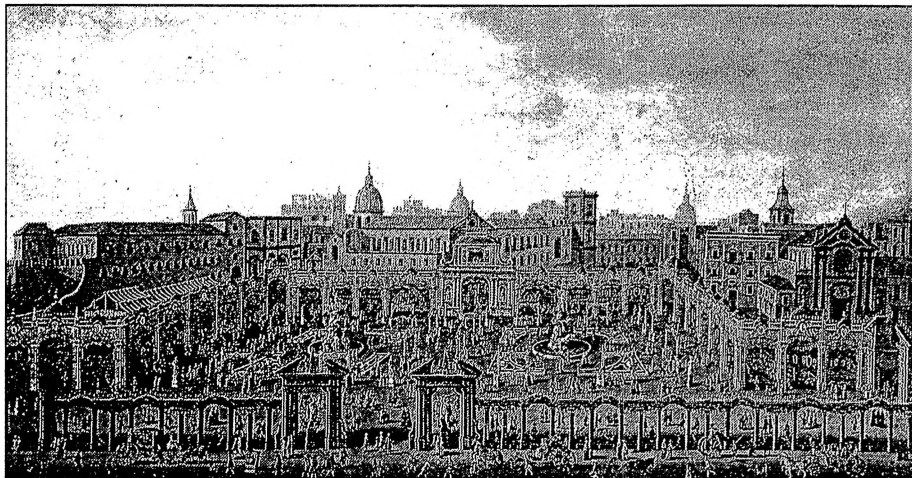
Џовани Паоло Панини,

Карло III Бурбонски ја њосејува базиликајќа Св. Пејтар, 1745, масло на пл.,
1,23 x 1, 75 m. Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapol.

мените историски или секојдневни настани, каде во раниот Сетеченто особено се истакнал римскиот сликар Џовани Паоло Панини. (сл. 9) Тој пак заедно со Каналето и Вител ќе изврши пресудно влијание на најпознатиот сликар на ведути во Неапол, **Антонио Јоли** (A. Joli). (сл. 10)

Панини јасно се дистанцира од намерата да биде егзактен, односно да го жртвува својот повеќе идеализиран градски пејзаж на топографската ведута со изразена перспектива. Неговата убедливост потекнува од препознатливите објекти, играта на светлото и сенката, која е некогаш навистина длабока и најпосле од живоста на елегантните фугури со индивидуални карактеристики, кои го оформуваат социјалниот тон на сликите.

Меѓу следбениците на Џовани Паоло Панини во Рим како најдоследни се истакнуваат француските природени сликари и ценети пејзажисти **Убер Робер** (H. Robert) и **Клод Жозеф Верне** (C. J. Vernet, *Festa sul Tevere*, Лондон, National Gallery). Тие натаму ќе учествуваат во формирањето на особениот сензибилитет на неаполскиот пејзаж, веројатно најсреќен момент на синтеза на традицијата на Grand Tour



Сл. 10.

Антонио Јоли, *Панајур во Дворој на Палајата*, 18 век,
масло на пл., приватна колекција, Вашингтон.

и на археолошките кампањи.³⁶ (Л. Салерно (Salerno, 1991: (II) 140-147, 169)

Англискиот конзул во Венеција објавил сопствени преводи на делата на Сер Исак Њутн, како *Optics* и *Principia mathematica*, а Алгаротиевото дело *Њуџонизам за дами* им се придружило во делењето на восхитот за достигнувањата на англискиот научник.³⁷ (Ф. Хаскел (Haskell, 1980: 301, 408) Изненадувачката палета на Ричи мора да ѝ должи нешто на Њутновата теорија за монохроматските бои. Исто така стилските промени видливи кај Каналето се совпаѓаат со неговите први контакти со конзулот и можат да се објаснат со новата помодност, односно Смит секако ги поделил своите преокупации со својот омилен сликар на еден или на друг начин.³⁸ (А. Корбоз (Corboz, 1985: (I), 171-174)

³⁶ L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, v. II, Rim 1991, 140-147, 169, fig. 41.4. Француските уметници боравеле релативно долго во Рим и делувале во кругот на Француската Академија. Vernet, меѓу другото се интересирал за пејсажистичкото искуство на неговиот претходник и земјак кој работел во Вечниот град Клод Лорен, обидувајќи се да ги долови неговите атмосферски ефекти. Тој како и Robert немал намера да ги следи принципите на топографската ведута и практично двајцата останале блиски на класичниот, историски пејсаж, карактеристичен повеќе за претходното столетие.

³⁷ За Њутн, кој бил во мода пишува и F. Algarotti, *Newtonismo per le dame*, Venecija 1737; F. Haskell, *op. cit.*, 301, 408.

³⁸ За влијанието на Њутновите идеи врз Каналето види го Резимето на А. Corboz, *op. cit.*, I, 171-174.

Напредокот на оптиката не смее да се занемари кога станува збор за ведутизмот. Дефинирањето на холандското сликарство на XVII век како дескриптивно, наспроти италијанското, кое е наративно, базирано на концептот „*ut pictura poesis*“, секако го подвлекува односот на холандското сликарство со оптиката. Иако уште во 1610 во Рим езуитот Кристоф Штејнер (C. Scheiner) ја опишал темната камера (*camera obscura*), во 1619 ја претставил светлата камера (*Oculus sive fundamentum opticum*), а во 1630 се осврнал и на пантографот, останува фактот дека овие инструменти, поточно темната камера и пантографот почнале систематски да се користат во сликарството од страна на Ван Вител.³⁹ (Л. Салерно (Salerno, 1991: (II) 4-8)

Camera obscura порано била во употреба во Холандија и е потврдено дека ја користел Вермер ван Делфт, авторот на славната *Ведуија на Делфти*.⁴⁰ (А. К. Вилок помл. (Weelock Jr., 1984: 30-39) Christian Huygens, научник и хуманист, потврдил дека оптичка камера користат многу пејзажисти, што значи дека ван Вител практично продолжил да се служи со неа за време на својот престој во Италија, не за да експериментира, туку пред сè за да постигне прецизност во верното пренесување на мотивот во сликата.⁴¹ (Л. Салерно (Salerno, 1991: (II) 5) Тој на некој начин постигнал средба меѓу дескриптивниот Север и италијанскиот наративен свет, токму во моментот кога во Италија почнала да се чувствува потребата од реалистична дескрипција на објективната стварност. Иако во почетокот сликарите не се фалеле со користењето на камерата, за да не се појави сомнеж во нивните уметнички способности, Франческо Алгароти, заштиник и колекционер на многу уметници, напишал: „*molto di essa si vagliono i piu celebri pittori che abbiamo oggigiorno di vedute*“.⁴² (Ф. Алгароти (Algarotti, 1963:

³⁹ L. Salerno, *op. cit.*, 4-8.

⁴⁰ Arthur K. Wheelock, Jr., *Jan Vermeer*, Beograd 1984, 30-39. Темната камера била всушност комора, односно кутија во која била пропуштана светлина само низ една точка, која потоа со помош на конвексна лека и огледало била фокусирана и проектирана на ѕид или на платно како обратна претстава. Не знаеме со сигурност во колкава мера ја користел Вермер, но очигледно го привлекувале оптичките ефекти кои ги овозможува темната комора, а посебно нагласената перспектива, зголемениот интензитет на боите, контрастите на светлото и сенките и дифузијата на најосветлените места. Разлиената светлина на бродот десно на позадината на *Погледай на Делфти* е ефект предизвикан со употребата на ова направа, која најпосле Вермер ја користел не само за пејсажи, туку и за сцени во ентериер.

⁴¹ L. Salerno, *op. cit.*, 5

⁴² F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Bari 1963 (I izd. Bologna 1762), 87. Во превод: „многу со неа (*camera obscura*) се користеа најславните сликари на ведути кои денес ги имаме“.

87) Факт е дека употребата на темната камера во Италија ја воведува Ван Вител, по што таа била широко прифатена меѓу ведутистите.

Сликата која ја нуди samega oscura е многу збиена и му овозможува на сликарот, следејќи ја, да ја скицира композицијата. Во случајот со Каналето, камерата била користена да фиксира повеќе делови во продолжение, што натаму, во работилницата поджелело на детална обработка, дозволувајќи голема инвентивна слобода.⁴³ (А. Скарпа Сонино – М. А. Кјари (Scarpa Sonino – Chiari, 1984: 106-118, 110-111) Доказ дека користењето на инструментот не ја анулира креативноста, наоѓаме во разноликоста на сликарскиот израз и сензибилитет меѓу ведутистите, па дури и во рамките на двете главни определби - строго математичките јасни перцепции, од една и оние помалку реалните, од друга страна. Впрочем реалистичноста на градскиот пејзаж во XVIII век е целосна илузија и нема ништо заедничко со фотографската техника. Леќите без широк агол нема никогаш математички да ја повторат поставеноста на плоштадот Св. Марко онака како што го насликал Мариески (М. Marieschi), ниту пак да постигнат прецизна просторна експанзија и релативни пропорции на Канал Гранде како во делата на Каналето.⁴⁴ А. Скарпа Сонино (Scarpa Sonino, 1997: 11-20) Крајниот изглед на нивните композиции зависел од инвентивноста на секој уметник одделно, од неговиот талент и светлосна визија, а не од механичкиот инструмент.

Камерата која се чува во Музејот Сонег во Венеција му припаѓала на Каналето и претставува речиси коцкаста кутија со еден вид кус телескоп напред (леќата), две внатрешни огледала, едно да рефлектира, а друго да ја исправи сликата, која инаку би се појавила свртена обратно, како и матно стакло на врвот, каде што се поставува хартијата за скицирање на претставата.⁴⁵ Кога станува збор за употребата на оптички и механички справи од страна на италијанските ведутисти, досега во литературата е третиран единствено Каналетовиот начин на користење на темната комора, гледан честопати

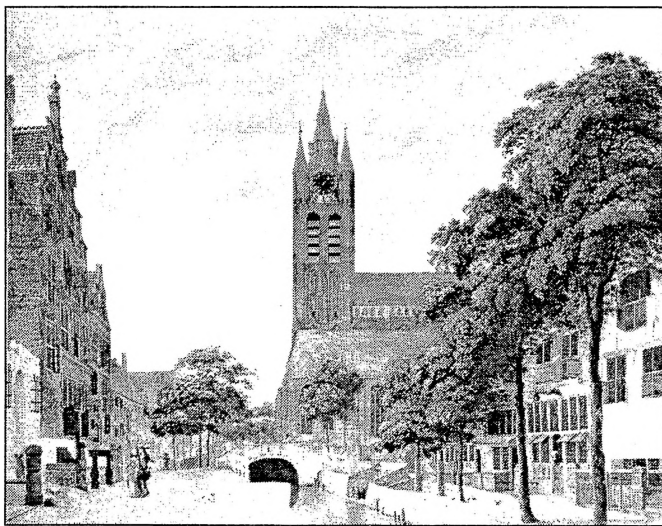
⁴³ А. Scarpa Sonino-M.A. Chiari, „Nuove osservanze su Canaletto e la camera ottica“, во *Arte Veneta* XXXVIII, 1984, 106-118, 110-111.

⁴⁴ А. Scarpa Sonino, „The Eighteenth Century in Venice Old and New“, во *The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18th century*, изд. Кат. Walpole Gallery-London and Oglethorpe University Museum-Atlanta, 29 april-5-oktomvri, Atlanta 1997, 11-20, 17.

⁴⁵ Види J. H. Hamond, *The Camera Obscura, A Chronicle*, Bristol 1981; M. Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990.

проблематично во смисол на ограничувачките ефекти врз креативноста на авторот.⁴⁶

Холандскиот градски пејзаж толку се приближува до суштината на ведутата, што се разбирливи сите обиди, да се потенцира влијанието кое тој го извршил врз венециските сликари. Но, исто така постојат сериозни сомнежи по однос на сличните тврдења, бидејќи во суштина не постои доказ дека ваквите холандски претстави, биле тие слики, цртежи или графики, воопшто се нашле во некоја од венециските колекции. Сосема е веројатно пак дека доселените холандски мајстори во Италија носеле со себе уметнички материјал, најчесто графики, кои ги чувале за свои потреби и кои не морале нужно да завршат во некоја од приватните збирки. Дилемата дали Карлеварис и Каналето ги примиле овие влијанија непосредно, или пак посредно преку сликарите на архитектура во Рим, од кои можеле исто така да позајмат идеи блиски до оние на Ван дер Хејден и неговиот круг, засега останува отворено прашање.⁴⁷ (сл. 11) (Р. Х. Фух (Fuch, 1996: 129)



Сл. 11.

Јан ван дер Хејден, *Старата црква во Делфт*,
масло на пл., 17. век, 0,55 x 0,71 м, The Detroit Institute of Arts, Детроит.

⁴⁶ Види D. Gioseffi, *Canaletto, Il quaderno delle gallerie veneziane e l'impiego della camera ottica*, Istituto di storia dell'arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959.

⁴⁷ R. H. Fuch, *Dutch Painting*, 2nd ed., London 1996, 129, figs. 103 и 105.

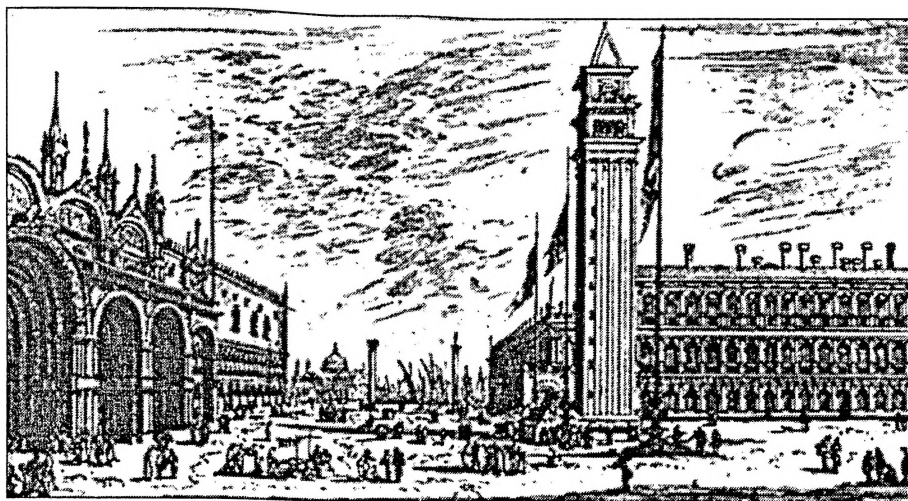
Најпосле не треба да се занемари значењето на графичарите, особено странските, како изворен материјал на инспирација за италијанските ведутисти на XVIII век, било во поглед на композициски решенија или одредени мотиви. Рим бил атрактивен за графичарите уште во XVI век, особено остатоците од античкиот град. Најстарите претстави на Венеција беа исто така графики, панорами и профили, главно наменети за патниците и посетителите намерници.⁴⁸ (Л. Салерно (Salerno, 1991: 10) Оваа традиција, меѓутоа, во текот на XVI век доживеа трансформација прво во Северна Европа, кулминирајќи во томовите на илустрираната *Civitates Orbis Terrarum* од Braun и Hogenberg, кои се појавиле меѓу 1572 и 1617. Еден уметник инволвиран во овој потфат, Фламанецот **Lodewijck Toeput**, направил две архетипски претстави на Венеција. *Погледай на Пјацетта од Басеној со Дуждевајќа Палајќа во ѓламен*, која преживеала како графика и како слика, припаѓа на традицијата на претставување на конкретни настани и како таква ќе претставува појдовна точка не само за сликарите како Хајнц и Вик (I. Vick), туку и за Ван Вител, Карлеварис и Гварди (F. Guardi).

Уште *Ведујќајќа на десниот брег на Големиот Канал*, вклучена во *Giunchi festivi e militari...*, на G. M. Alberti, објавена во Венеција во 1686, го антиципира ведутизмот на Карлеварис и Каналето. Сепак, за венециските ведутисти останува пресудно влијанието на Рим, од каде доаѓаат привремено во Серенисима и графичарите Israel Silvestre и Lievin Cruyl, оставајќи впечатливи мотиви од делови на градот. **(види сл. 7)** Графиките на Силвестре им послужиле како модели на Каналето и на Карлеварис. Еден од највпечатливите примери за тоа е графиката на Французинот, која ја претставува Пјацета гледана од Пјаца, односно од Плоштадот Св. Марко и на која се повикуваат бројни слики на венециските мајстори. **(сл. 12)** Осумнаесеттиот век ќе ја заджи композицијата, но ќе ја трансформира сцената во ведута.

Колку и да е интересен во овој контекст **Israel Silvestre**, многу позначајни за венециските ведусти се графичките серии од раниот XVIII век. *Le Fabriche, e Vedute di Venetia*, објавена од Лука Карлеварис во 1703 година со 103 графики, претставува неисцрпен материјал од каде подоцна можат да се забележат бројни примери на позајмици кај Каналето, а и Мариески.⁴⁹ (Р. Толедано (Toledano, 1988: 82) Како идејно решение оваа серија на Карлеварис сепак се заснива на сери-

⁴⁸ за картографијата и графиката види кај L. Salerno, *op. cit.*, 10; G. Cassini, *Piante e vedute prospettiche a Venezia (1479-1855)*, со урбанистичка интерпретација на R. Trincanto, Venecija 1971.

⁴⁹ R. Toledano, *Michele Marieschi :L'opera completa*, Milano 1988, 82, no. V.11.



Сл. 12.

Израел Силвестре, *Piazzetta videna od Piazza San Marco*,
17. век, графика.

јата графички *Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* од **Giovan Battista Falda** (1643-1678), од 1665 година, со исто така примарно документарен карактер, каде објектите се презентирани на идентичен фронтален начин. Меѓутоа, графиките на Карлеварис делуваат помодерно „сликарски“ од прилично сувите илустрации на Фалда, а освен тоа демонстрираат поголем интерес за стафажа.⁵⁰ (Б. Аикема, Б. Бекер (Aikema, Bakker, 1990: 43-44) Всушност величината на венециските ведутисти на XVIII век нема да произлезе од изборот на еден или друг мотив, туку од нивната способност да ги трансформираат старите прототипови во одлични градски пејзажи.

Доколку се земе во предвид потеклото на странските коминенти на ведути, како и присуството на ведутисти од цела Европа и повеќе региони на Италија во Неапол, не е тешко да се свати приличната унифицираност во редовите на ведутизмот на Стариот Континент и Апенинскиот полуостров. Преку **Карло Бонавиа** (K. Bonavia) Верне уште кон средината на векот го заокружил европскиот и модерен изглед на неаполската ведута, како комбинација на реални

⁵⁰ Серијата графички на Карлеварис може да се доведат во врска и со графичките ведути на Амстердам од Reinier Nooms, со нивната сугестивна изведба на атмосферата, кои биле делумно застапени во споменатата колекција на Сагрето. Исто така е можно Карлеварис да ја познавал серијата мали топографски графички на Амстердам, објавени од Petrus Schenk, иако Сагрето поседувал други графички од истиот гравер. В. Aikema, В. Bakker, *op. cit.*, 43-44.

препознатливи елементи на пејзажот на неаполскиот залив со Везув во позадината, на архитектонски елементи карактеристични за градот и фантастични романтични детали во вид на римски рушевини. Синтезата меѓу стварноста и фантазијата, меѓу сонот и реалноста, е својствена за француските уметници кои го претставуваат пејзажот по клучот на ученоста и митската сугестија. Антитезата меѓу идеалниот пејзаж и реалната ведута на необичен начин се разрешува со акцентирање на литературно-поетските решенија на Бонавиа, слично како во дневниците и епистоларите на странските патници. Француските, но може да се каже и англиските пејзажисти не применувале миметичка репродукција на реалноста, на природата, туку со еден лирски пристап се осврнувале на емоциите кои таа може да ги предизвика со своите многубројни и променливи аспекти врз сетилата и свеста на човекот, фасциниран од овие појави. Една нова и модерна естетска концепција на природата, каква преовладува во делото на Saint-Non и Dominique Vivant- Denon: славното *Питторескно патување* (*Voyage pittoresque*) низ неаполското кралство и Сицилија, издадено во Париз меѓу 1781 и 1785 година, но реализирано порано, меѓу 1759 и 1760, ќе се одрази и на илустративниот материјал со кој бил проследен текстот.⁵¹ Во најголем дел овој графички материјал бил остварување на млади француски уметници кои живееле во Рим, а го следеле Сент-Нон, со кој патувал и Верне (подоцна им се придружил Фрагонар), за да ги забележат славните места на централна Италија. Графиките претставуваат верни илустрации на места и споменици, а пропратниот текст, покрај визуелизацијата, сугерира и евокативни и сентиментални термини.⁵² (Ч. де Сета (C. de Seta, 1982: 127); (P. Causa (Causa, 1980: (I)232)

Ведутистичката продукција во европски размери е цврсто поврзана со своето јадро во Италија и нејзините позначајни центри, пред сè дестинации на Grand Tour. Присуството на Каналето, Белото,

⁵¹ Abbe de Saint-Non (Richard J. C.), *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, 4 voll. Paris 1784-1786. Книгата е препечатана во Неапол во 1981 година, под уредништво на R. Causa, со критички осврти на R. Causa, C. De Seta, F. Mancini и G. Vallet.

⁵² C. De Seta, „L'Italia nello specchio del Grand Tour“, in *Storia d'Italia, Annali*, 5^a, Torino 1982, 127; за француските сликари кои ги следеле Saint-Non и Vivant-Denon види R. Causa, „Vedutisti stranieri a Napoli“, in *La Civiltà del Settecento a Napoli*, изл. Кат. AA.VV., Firenze 1980, I, 232. Еден од тие француски сликари бил и Jean Louis Despres, кој добивајќи ја prix de Rome во 1776 година, веќе наредната оди во Вечниот Град, каде го овековечил *Благословувањето на Папиата Пино VI пред црквата Св. Петар во Рим*, види *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, изл. Кат., Рим 1961, n. 115. Благословувањето на овој папа во Венеција пак го претставил Франческо Гварди.

Јоли и други италијански ведутисти во големите европски градови како Лондон, Дрезден, Минхен, Виена, Варшава итн., е доволна причина за оваа состојба. Појаснувањето пак на околностите во кои се појавува, созрева и се дисперзира италијанскиот градски пејзаж изискува комплексен приод, кој ќе биде суштински отворен за фактографијата, но и за видливата стилска и иконографска поврзаност со домашното и странско творештво, било современо или постаро.

Особено е сложено прашањето на условите во кои жанрот ведута во Италија се дефинира и афирмира. Овој процес, веќе интензивен на почетокот на XVIII век, се одвива во корелација со холандскиот градски пејзаж, домашната сликарската традиција на претходните две столетија (во која учествуваат бројни странски сликари) сценографијата и сликарството на архитектура.

Искусствата на холандската ведута, пренесени во Рим, Венеција, Фиренца, Неапол и други градови каде престојувал холандскиот сликар Каспар ван Вител, се можеби најрелевантни импулси во насока на популаризација и прифаќање на визуелните аспекти на градскиот пејзаж. Не е исклучена и можноста слични примероци на цртежи и графички да биле достапни во багажот на повеќето уметници кои дошле на овие простори воглавно од Северна Европа. Меѓу важните сегменти во процесот на создавање и афирмирање на италијанската ведута секако се вбројуваат пејзажистичката традиција, како и сликарството на градски амбиент, виден низ призмата на Панини, но и на венециските сликари на празнични сцени од XVI и XVII столетие, или на римските бамбочанти на Сеиченто. Мозаикот го дополнуваат сценографите и сликарите на архитектура, од чии редови се мобилизирале најпознатите италијански ведутисти.

Привидното документарно студенило и рационализмот на „фотографските“ ведути на Каналето, Белото и нивните бројни следбеници, во текот на Сетеченто постојано балансира со сетилниот аспект на осветлувањето на градската панорама, чии препознатливи контури се многу често превземени од познатите топографски графички решенија на претходната епоха. Притоа од страна на сликарите ведутисти неретко била користена техничка асистенција во вид на темна камера, која овозможува „згуснат“ учинок на сцената и карактеристични перспективни ефекти.

(Рецензент: *проф. д-р Владимир Величковски*)

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- B. Aikema i B. Bakker, *Painters of Venice, The Story of the Venetian Veduta*, izl. kat., 15 dek. 1990-10 mart 1991, Amsterdam*Hag 1990.
- B. Aikema, „Romeinse ruines in een schilderij van Paul Brill“, vo *Bulletin van het Rijksmuseum* 28 (1980), 10-16.
- F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Bari 1963 (I izd. Bologna 1762).
- T. Ashby, W. G. Constable, „Canaletto and Bellotto in Rome“, vo *The Burlington Magazine* 46 (1925), 207-214, 288-299.
- G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966.
- G. Briganti, „Viviano Codazzi“, vo *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo; Il Seicento I*, Bergamo 1975, 643-741.
- E. Brunetti, „Per gli inizi di L. Carlevarijs“, vo *Arte Veneta*, X, 1956, 194.
- R. Causa, „Vedutisti stranieri a Napoli“, in *La Civiltà del Settecento a Napoli*, изл. Кат. AA.VV., Firenca 1980, I.
- W. G. Constable, J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697- 1768*, 2nd ed., Oxford 1989.
- A. Corboz, *Canaletto, una Venezia immaginaria* (2 vols.), Milan 1985.
- C. De Seta, „L'Italia nello specchio del Grand Tour“, in *Storia d'Italia, Annali*, 5', Torino 1982.
- R. H. Fuch, *Duch Painting*, 2nd ed., London 1996.
- D. Gioseffi, *Canaletto, Il quaderno delle gallerie veneziane e l'impiego dlla camera ottica*, Istituto di storia dell'arte antica e moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Università degli studi di Trieste, N. 9, Trst 1959.
- The Grand Tour, Landscape and Veduta Paintings, Venice and Rome in the 18. century*, izl. kat., Atlanta 1997.
- J. H. Hamond, *The Camera Obscura, A Chronicle*, Bristol 1981.
- F. Haskell, *Patrons and Painters*, New Haven * London 1980.
- L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, izl. kat., Rim 1961.

- M. Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London 1990.
- M. Levey, *Painting in Eighteenth Century Venice*, 3rd ed., New Haven * London 1994.
- C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichita dal secolo XIV ai giorni nostri* (2 vols.), Venezia 1900, II.
- P. J. Mariette, *Abecedario et autres notes inedites de cet amateur sur les arts et les artistes* (6 vols.), Paris 1851-60, II.
- E. Martini, *La pittura del Settecento veneziano*, Udine 1982
- R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento* (2 vols.), Milano 1981.
- F. Pedrocco, „Gli anni giovanili del Canaletto. Le vedute gia Leichtenstein“, vo izl. kat., Gorica/Venecija 1986/87.
- Piante e vedute prospettiche a Venezia (1479-1855)*, со урбанистичка интерпретација на R. Trincanto, Venecija 1971.
- A. Rizzi, *Luca Carlevarijs*, Venecija 1967.
- R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800, Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.
- L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, v. II, Rim 1991.
- A. Scarpa Sonino-M.A. Chiari, „Nuove osservanze su Canaletto e la camera ottica“, vo *Arte Veneta XXXVIII*, 1984, 106-118, 110-111.
- R. Toledano, *Michele Marieschi :L'opera completa*, Milano 1988.
- Venetic in Perspective: The First One Hundred Years of Venetian View Painting*, izl. kat., Bath (Victoria Art Gallery) 1987.
- A.K. Wheelock, Jr., *Jan Vermer*, Beograd 1984.
- P. Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, izl. kat., Venecija, Venecija 1967.

Tatjana FILIPOVSKA

THE EMERGENCE OF THE ITALIAN VEDUTA PAINTING

ABSTRACT

The early Italian veduta genre appeared in the beginning of the 18th century under the certain circumstances. It was a characteristic product created through interfering influences from the Northern art with the home painting tradition of the previous period.

Besides the importance of the Dutch veduta painting brought by Caspar van Wittel, first in Rome and then in the other relevant centers like Venice, Florence and Naples, there is the fact that in the first half of the 17th century some earlier Northern European painters active in Rome, such as Claude Lorrain, were interested in the ancient world. It was manifested in paintings of Roman ruins set in landscapes (the genre still popular among the foreign artist in Rome still in the 16th century). The manner in which these artists handled light in particular enabled them to evoke a pastoral mood, just as light subsequently distinguished the work of Carlevaris, Canaletto and their contemporaries. Of greater significance in that sense was the work of the Bergamask painter Viviano Codazzi, who spent most of his active life in Rome, where he was influenced by the work of Claude Lorrain. The prominence of architectonic elements in Codazzi's art, rendered in deep perspective by means of pronounced chiaroscuro may have resulted from his contact with the less well-known Agostino Tasi. Small figures serve to enliven his compositions, as they do the canvases of the early „Bamboccianti“ - the Northern Netherlandish painters active in Rome who became known for their street scenes. Codazzi is one of the first Italian artists who also painted contemporary townscapes.

Another group of Dutch artists active in Rome in the mid -17th century or somewhat later, the so-called Italianate painters – Jan Both, Karel Dujardin, Jan Baptist Weenix and Johannes Lingelbach – really specialized in landscapes. Like Codazzi, they also produced exact reproductions of the actual townscapes. This lends weight to the possibility that the architectural capriccio- the imaginery architectural piece- did not evolve from the veduta, but that in the course of the seventeenth century the topographically precise townscape developed as a speciality within the genre of architectural painting. In this sense the role of the Roman painter, Gian Paolo Panini, whose canvases show the real sense for the life in the urban space, was also significant.

Stage decorations on which Canaletto was artistically trained before he went to visit Rome in 1719, as well as traditional Venetian

festivity scenes and the engravings of city – scenes that were available are of great importance for his later work. Silvestre`s prints thus appear to have served both Carlevaris and Canaletto as models. The strength of Canaletto and Bellotto ultimately lay not in the choice of one or another model, but in the transformation of these prototypes into brilliant views.

Keywords: PAINTING, VEDUTA, CAPRICCIO, LANDSCAPE, ARCHITECTURE, SCENE PAINTING, CITY, SEICENTO, SETTECENTO, ITALY, ROME, VENISE, CANALETTO.