

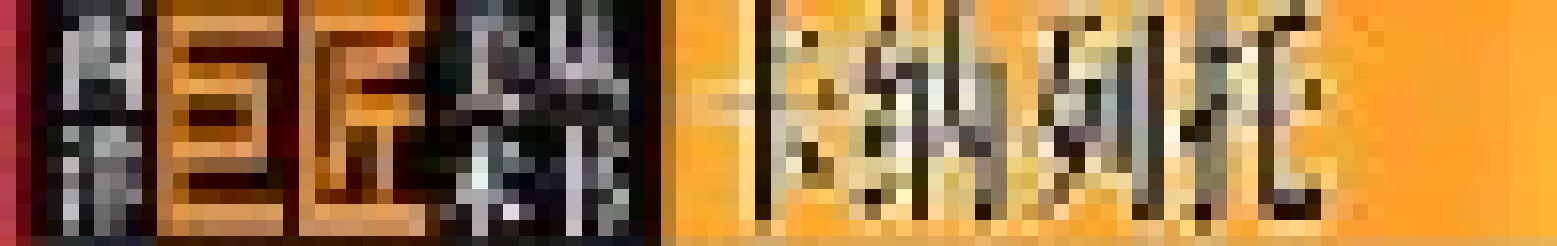
西洋巨匠美术丛书

卡纳列托

CANALETTO



文物出版社



CHINA



西洋巨匠美术丛书

撰稿人 Angelo De Fiore
Gaspere De Fiore
M. Luisa Materzanini
Marina Robbiani
Sabine Valici

翻译 丁文林

策划 许爱仙 许钟荣

特约编审 佟景韩

执行编辑 庄嘉怡

责任校对 华新 周兰英

美术设计 宁成春

西洋巨匠美术丛书 卡纳列托

出版发行 文物出版社
(北京五四大街29号) 邮编 100009
电话、传真: (010) 64014662

印刷 东莞新扬印刷有限公司

经销 新华书店

开本 889 × 1194 1/16 印张: 2

版次 1998年6月第一版 第一次印刷

中文简化字版权 文物出版社所有

书号 ISBN 7-5010-1078-1/J · 443

定价 25 元

出版说明

本丛书原名《绘画大观》(Discovering the Great Paintings), 由意大利RCS集团FABBRI公司出版并授权台湾锦绣出版事业股份有限公司组织翻译, 出版中文繁体字版(原名:《巨匠美术周刊》), 与意、英、德、法、日和西班牙等八种语版, 在全球同步发行。现经文物出版社与台湾锦绣出版事业股份有限公司共同策划, 由文物出版社修订出版中文简化字版, 在海内外扩大发行。

本丛书由意大利美术家编辑并撰稿, 精选文艺复兴至20世纪西洋百位美术巨匠, 以解析名画为主, 图文并重, 分册逐人介绍画家生平、文化背景、艺术创作个性和风格以及流派的发展演变, 并附有“画家与时代”年表和名画收藏情况的资料, 是广大美术爱好者及美术家了解、欣赏和研究西洋美术不可或缺, 既丰富又轻松的读物。本丛书10册一批, 与“姐妹篇”《中国巨匠美术丛书》同时推出, 于1998年陆续出版发行。

《西洋巨匠美术丛书》全百册目录

文艺复兴

契马布埃	杜乔	乔托	马尔提尼
凡·艾克	安哲利柯	乌切罗	马萨乔
利比	法兰契斯卡	富凯	梅西那
曼帖那	梅姆林	波提切利	包西
达·芬奇	霍尔拜因	乔尔乔内	丢勒
格吕内瓦德	克拉纳赫	米开朗基罗	拉斐尔
提香	丁托列托	布鲁盖尔	维洛内塞

17—18世纪

布伦吉诺	格列柯	里贝拉	苏巴朗
卡拉瓦乔	鲁本斯	委拉斯盖兹	洛兰
凡·代克	拉图尔	维米尔	华托
伦勃朗	牟利罗	提埃波罗	夏尔丹
荷加斯	卡纳列托	庚斯博罗	弗拉戈纳尔
隆吉	瓜尔迪	大卫	泰纳

19世纪

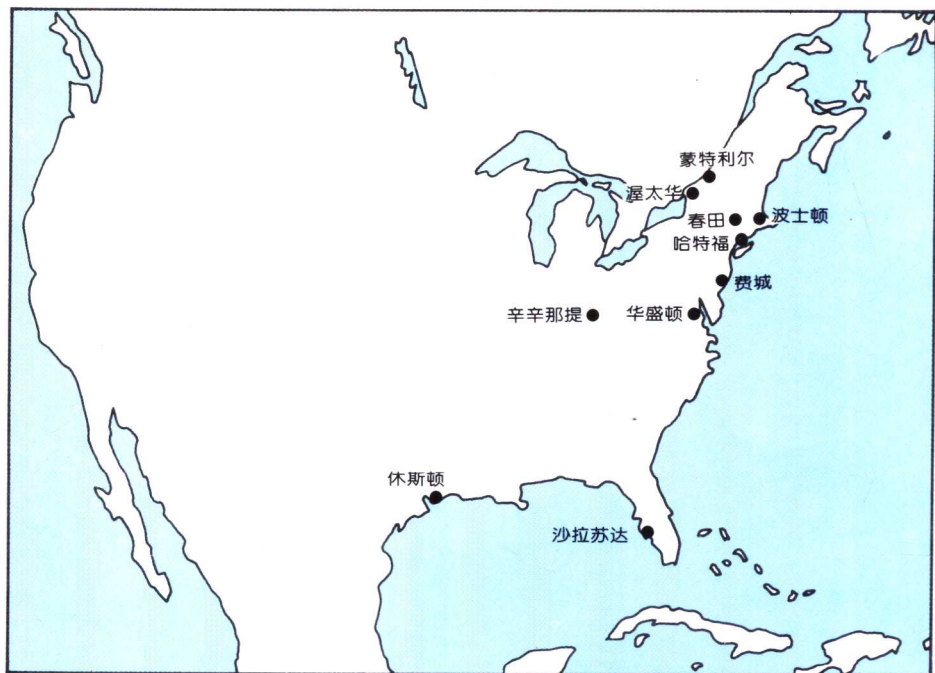
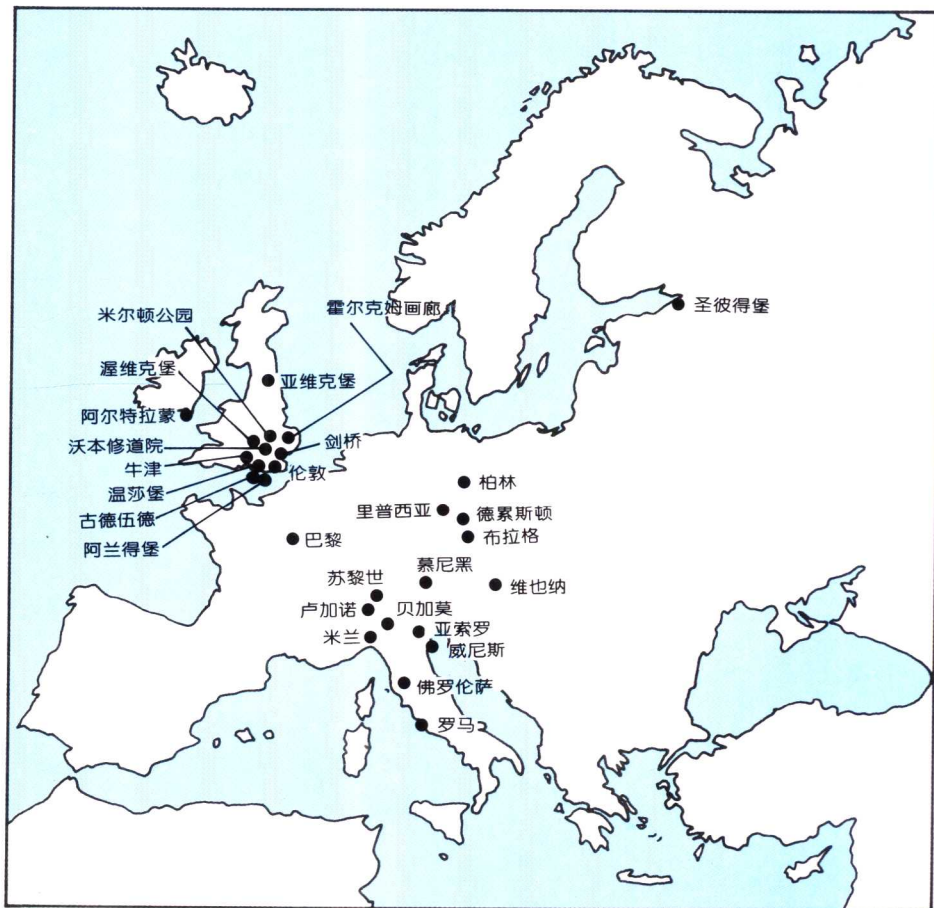
福塞利	哥雅	大卫	泰纳
康斯泰伯	安格尔	热里科	柯罗
德拉克洛瓦	库尔贝	法托里	卢梭
马奈	毕沙罗	莫奈	德加
西斯莱	雷诺阿	塞尚	雷东
高更	凡高	修拉	劳特累克

20世纪

克里姆特	康定斯基	波纳尔	马蒂斯
蒙克	蒙德里安	杜尚	弗拉曼克
鲁奥	基希纳	莱热	毕加索
克利	布拉克	于特里约	莫迪里亚尼
波丘尼	夏加尔	基里柯	恩斯特
柯施施卡	马格利特	达利	培根
米罗			
古图索			

卡纳列托作品藏馆一览

- 亚维克堡 诺森伯兰公爵藏品
- 阿尔特拉蒙 尼夫藏品
- 阿兰得堡 诺弗尔克公爵藏品
- 亚索罗 市立博物馆
- 贝加莫 卡拉拉学院
- 柏林 灰色修道院文科学院；国家美术馆
- 波士顿 阿尔万·富勒藏品馆；美术馆
- 剑桥(英国) 菲茨·威廉博物馆
- 辛辛那提 艺术博物馆
- 德累斯顿 毕尔尼兹城堡；画廊
- 费城 J. 约翰逊艺术收藏馆；费城美术馆
- 佛罗伦萨 乌菲兹美术馆
- 古德伍德 里奇蒙和戈登公爵收藏馆
- 哈特福德 华兹华斯艺苑
- 霍尔克姆画廊 莱塞斯特伯爵藏品馆
- 休斯顿 美术馆
- 圣彼得堡 爱尔米塔什博物馆
- 里普西亚 美术教育博物馆
- 伦敦 布伦洛勋爵藏品展览馆；里昂藏品馆；雷林藏品馆；斯皮尔曼藏品馆；达利奇学院画廊；伦敦博物馆；国家画廊；白金汉宫奎恩画廊；索恩博物馆；华莱士收藏馆
- 卢加诺 冯蒂森基金会
- 米兰 格雷斯基藏品馆；波迪·培索利博物馆；布雷拉绘画馆
- 米尔顿公园 菲茨·威廉博物馆
- 蒙特利尔 皮洛藏品展览馆；美术馆
- 慕尼黑 旧美术馆；国立巴伐利亚绘画陈列馆
- 渥太华 加拿大国家画廊
- 牛津 阿什莫尔博物馆
- 巴黎 科尼亚克-热伊博物馆；罗浮宫美术馆；雅克马尔-安德烈博物馆
- 布拉格 国家美术馆
- 罗马 圣路加学院；波给塞画廊；国家美术馆
- 沙拉苏达(佛罗里达) 瑞格林博物馆
- 春田(麻萨诸塞州) 艺术博物馆
- 威尼斯 莱索尼科大厦；契尼藏品陈列馆；学院画廊
- 维也纳 艺术博物馆
- 渥维克堡 渥维克伯爵藏品
- 华盛顿 国家画廊
- 温莎堡 皇家收藏品陈列馆
- 沃本修道院 贝德福德公爵藏品
- 苏黎世 比尔勒基金会陈列馆





《圣母升天节
礼舟回港》细
部。

卡纳列托

(CANALETTO)

光线和色彩融合成一体……
这就使所有杰出的和
善于思考的艺术家，
从维米尔到柯罗，
成为高踞于其他人之上的
佼佼者。

——雷纳托·罗利

1697年10月28日，安东尼奥·卡纳列托 (Antonio Canaletto) 生于威尼斯。父亲是画师，人称“画家贝尔纳多·卡纳尔先生”；母亲名叫阿尔泰米夏·巴尔别里。安东尼奥的出生证现存于圣马利亚·福莫萨教堂。虽然对他的出生日另有争议：另一说为10月18日，但是其生年及父姓卡纳尔则毋庸置疑 (卡纳列托则是他于1726年自取的艺名，并以此名传世)；此外，其家庭世居威尼斯城亦得到证实。

事实上，卡纳列托一直对其出身感到自豪。他的家族可以追溯到威尼斯城初创时期，是该城最早的“开拓者”之一。虽然卡纳尔家族仅是开拓者而非统治集团中的成员，但是他们也常常自豪地炫耀他们家的家徽：银白色的背景上，有一只蓝色的公山羊头。似乎画家本人也使用过这个家徽。

他的“画家”父亲是一位颇有名气的舞台布景师，而关于他的母亲，则一无所知。至于卡纳列托的

生平——这位享誉世界的18世纪画坛泰斗威尼斯艺术家，人们也一样不甚了解。如果我们对照一下收藏品中1744年的一幅铜版蚀刻画，就可以认出他的面孔。从画面上看，他似乎是个和善的人，庄重而沉稳，天庭饱满，薄薄的嘴唇，半眯着眼睛，不知在注视着什么。至少，后人知道他不曾结婚，亦无子嗣，未留下什么，谢世时，仅有的一点财产分给了他的几个姐妹。

因此，我们只能沿着安东尼奥·卡纳列托的创作道路，从他与贵族、崇拜者和普通顾客的关系中搜寻蛛丝马迹。最初，他跟随当布景师的父亲学画，协助他绘制歌剧的舞台布景。留传下来的某些剧本中有他和他的父亲贝尔纳多以及他的兄弟克里斯托福罗的署名。1719年至1720年间，他和父亲来到罗马，而他在绘画方面的才华也正是在罗马日益显露出来的。在这个教皇统治的城市里，安东尼奥·卡纳列托“毅然离开戏剧舞台”。

很显然，是罗马激励并促使他走上新的道路。在当时的罗马，活跃着一批风景画家，比如乔凡尼·巴欧罗·潘尼尼(1691—1765)和加斯巴·凡·维特尔(1653—1736)。前者以其《古罗马的绿色》开创了另一种画类，介于插图和古废墟景观画之间；后者则运用北欧式的精确和细节雕琢，使17世纪的荷兰绘画受到收藏家和古董商的青睐。

其实，卡纳列托对景观画(Veduta)丝毫不陌生，他在卢卡·卡雷瓦里士(1663—1730)的作品中早就见到过出色的景观画了。卡雷瓦里士早先专画威尼斯城，他对这一题材的偏爱已到了近乎着迷的程度。1730年，有一百幅卡雷瓦里士的版画问世，全部是描绘威尼斯风景的。在那些版画里他的主要兴趣一目了然；他注重“……透视法的运用，常常借助暗箱(投影仪)取景，并高度重视面对人物的建筑

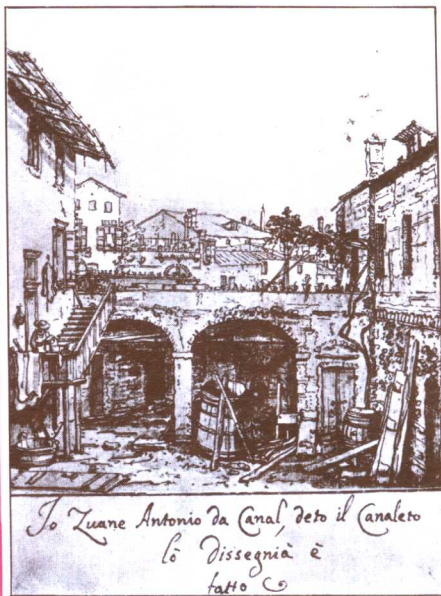


《多洛门》，铜版蚀刻画，威尼斯，科雷尔博物馆藏。

题材……”(雷纳托·罗利，1964)。正如我们所看到的，这也是卡纳列托的空间。在卡纳列托的艺术生涯中，年轻时的他，从那些风景画中获得了灵感、信念和启迪。这一点毫无疑问。

从罗马返回家乡后，卡纳列托开始画风景画。冯蒂森收藏的《圣马可广场》是他的第一幅风景画，可以确定的是，这幅画作于1723

贫民房舍及屋顶平台。有亲笔签名的画稿，柏林，版画陈列收藏室藏。



年以前，因为圣马可广场于1723年铺设了大理石地面，而画面上却未反映这一变化。这幅作品仍囿于传统的洛可可画风，但是，嗣后他成就为一个大家家的风格，已在此画中初露端倪了。1726年3月8日，画家签署了他的第一份合约，并首次使用“卡纳列托”这个名字。那是一位性情古怪的英国人，一个运气不佳的剧团经理，名字叫欧文·麦克斯威尼，雇请他绘制一系列想像风景画——卡纳列托必须在罗马风景画中画上英国历史名人想像中的陵墓。画家履行了他的职责，然而其绘画风格几乎是舞台布景的再现，了无新意。

把他介绍给麦克斯威尼的是另一位有怪癖的英国人，名叫约瑟夫·史密斯。他是银行家、商人、收藏家、出版商。卡纳列托与这类上流人士交往为他打开了进入英国贵族圈子的大门，这些贵族都是业余绘画爱好者和收藏家，迷恋罗马和威尼斯。画家后来成为他们的旅游顾问和视觉资料提供者。

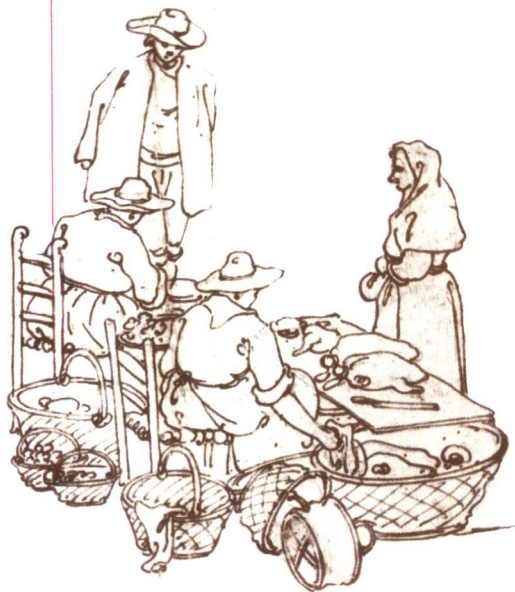
可以说，卡纳列托的所有顾客都是英国人，而不是威尼斯的豪门贵族，这是他与提埃波罗和隆吉的

不同之处。但是这群热情而有教养的外国阔佬有时也表现得吝啬和不可信任，这一点从麦克斯威尼写给里奇蒙公爵的信中可以看出，公爵曾让卡纳列托为他画过风景画；他在信中说：“卡纳列托是个很难相处的人，他的要价天天在变；如果想得到他的一幅画，则需十分小心，不能过多流露出兴趣，否则将会多付许多钱……”就连对他的艺术充满热情的史密斯本人，也时常抱怨，因为“……为了我自己，也为了朋友们的利益，我必须屈从于一位画家的傲慢态度。”

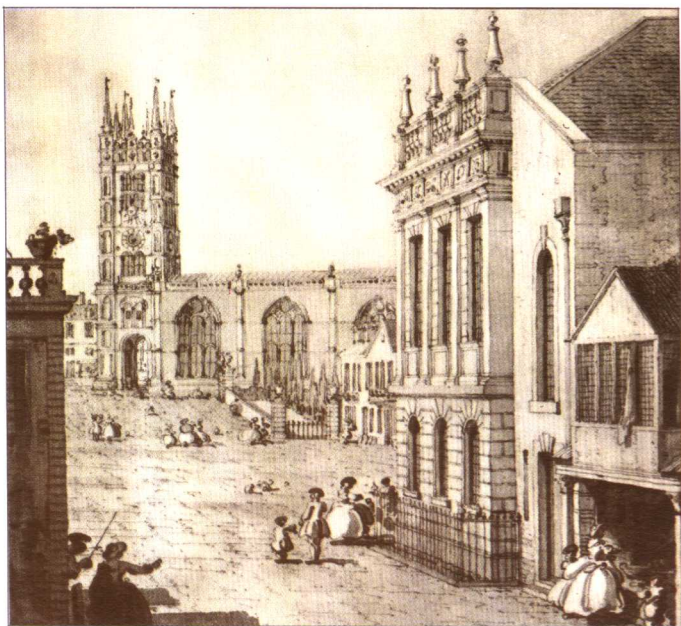
1730年至1746年间，是卡纳列托艺术的鼎盛时期，成绩斐然。他的绘画技巧和丰富的表现力，完美的透视技巧和“照像师般的眼力”都已达到炉火纯青的地步；同时，明亮的光线、鲜明的色调和新颖的画面布局确立了他的不容混淆的独特风格。

1744年创作的三十五幅蚀刻画更确立了他当时所获得的名声。那是他为当时驻威尼斯的英国领事约瑟夫·史密斯而作的，也是卡纳

《市场人物》细部，羽毛笔，
44.5×29.5厘米，鹿特丹，
博伊曼-范伯宁根博物馆藏。



《渥维克广场入口》，
羽毛笔，
水彩画，
35.4×28.2厘米，
伦敦，
大英博物馆藏。



列托用蚀刻法创作的唯一一批版画，同时它们也成为了版画艺术中的经典之作。

1738年至1743年是卡纳列托同他唯一的学生和助手合作的时期，那是他的侄子贝尔纳多·贝洛托(1720—1780)。后者对其叔父的笔法模仿得惟妙惟肖，几乎达到乱真的地步，尽管他并非有意制造赝品。但贝洛托最后竟发展到使用“卡纳列托”的签名，这理所当然地激起安东尼奥的愤怒，他将贝洛托赶出了他的画室并匆忙宣布了他的全部绘画作品目录。

1746年他决定迁居英国，以维护他和他的顾主的利益。他的侄子给他造成的损失迫使他在《广告日报》上刊登了一个通知，邀请公众前往他在银色大街的画室验证其作品的真伪。

卡纳列托前往英国的时候已年近半百。在英国，他面对一个崭新的环境和不同的人群，特别是与威尼斯截然不同的空间、色彩和形象。但是，即使身在异乡，卡纳列托仍然是卡纳列托；他观察和描绘事物的眼光未变，他对事物的感受力以及出人意料和异常深刻的联

想，使他能够创造出理想中的现实，比真正的现实更为真实可信。只要看一下《渥维克堡的风景》以及《巴德明顿别墅公园景色》就足以证明他的伟大了。《巴德明顿别墅公园景色》中令人惊讶的广阔场景，“夸张地向远处延伸开去，直到消失在目力所及的地方；他在处理平原景色时的表现力可与17世纪的荷兰大画家媲美。”（雷纳托·罗利，1964）

他在伦敦住了大约九年。1756年，卡纳列托返回了家乡。然而他的黄金时期毕竟结束了，到他去世前的这段时间里，他的作品再没有为他赢得更多的声望。

现存最后一幅画是他在1765年为进入威尼斯美术学院而作的一幅廊柱写生，其中虽运用了透视法，但学究气十足，全靠熟练的技巧补拙，是一幅真正的平庸之作。我们宁愿把这位老画家1766年的一幅动人的绘画当作其创作的终结，正如他亲笔写下的那样，此画是他“……六十八岁时不戴眼镜所作”。两年之后，1768年4月20日，安东尼奥·卡纳列托离开了人间。

圣马可广场

La Plaza de San Marcos con La Basilica de Frente

《圣马可广场》，1723 年，
画布，油彩，145×205 厘米，
卢加诺，冯蒂森基金会藏。

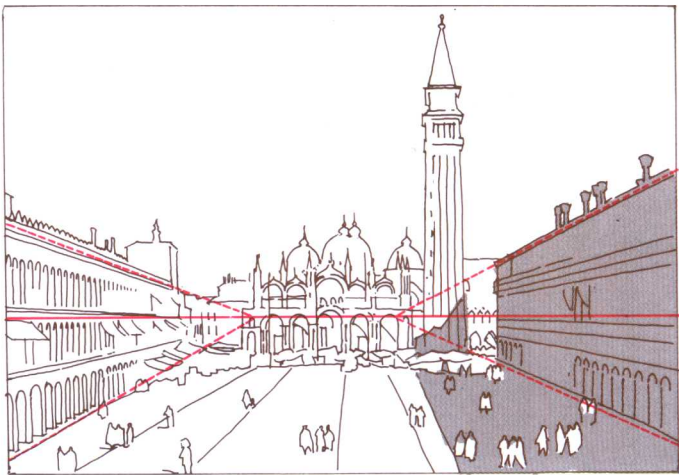
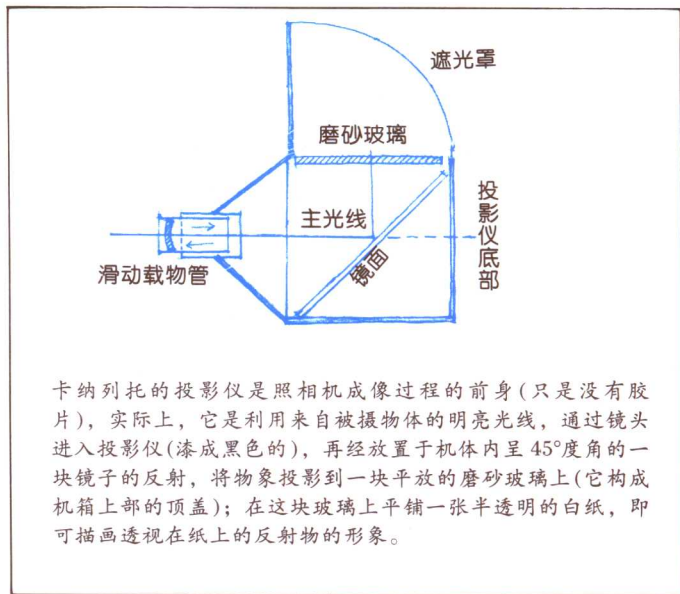
威尼斯景观画派源于启蒙文化，它不属于风俗画，而是一个有力的证明，因它显示了人们观察和体验事物的能力及过程。一方面是现实的物象，一方面是人们头脑中生成的虚幻物象；因此，操纵和引导创作过程和艺术发挥的头脑就成了关键，它使所有景观画中描述的风景，与纯虚构的风景形成鲜明的对照。

一般说来，这些风景只是宗教、神话和历史场面的背景、环境和舞台，场面的主角是人物。但在景观画中，唯一的主角却是建筑物或自然景色；即便出现人物，也只是用来装点街道和田野以活跃气氛，产生一种体积感或动态。威尼斯以其独特的水中倒映的建筑物的魅力，阳光灿烂的天空和东方式的色彩使画家沉浸于城市的景色，为之迷恋不已。而这也为苛求的卡纳列托开创新的景观画派提供了理想的场合。除此之外，如果注意到他的画作具有“文献资料”的特点，并在通晓绘画作品的英国顾客中引起了兴趣，那么我们就难理解卡纳列托为何会获得成功。

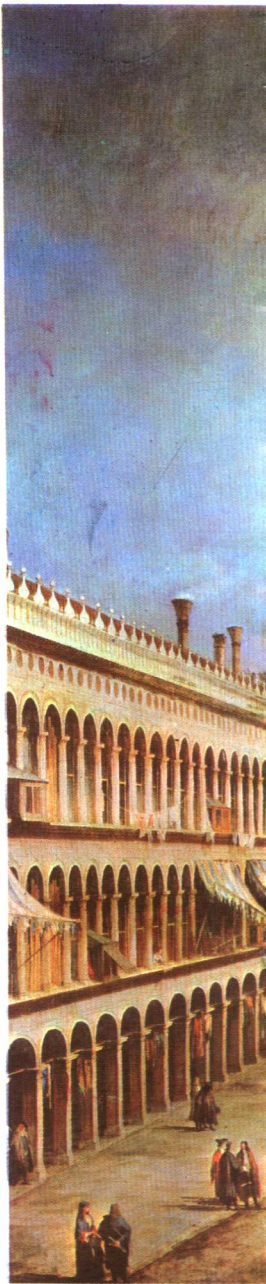
圣马可广场是卡纳列托画过多次的一个题材，而且几乎连采取的角度都没有变化过。这幅画被认为作于 1723 年之前，因为画面广场上尚未出现那一年铺设的大理石地面。卡纳列托如实地反映他眼睛所看到的景观，正是使他的画被誉为有史料文献价值的所在。

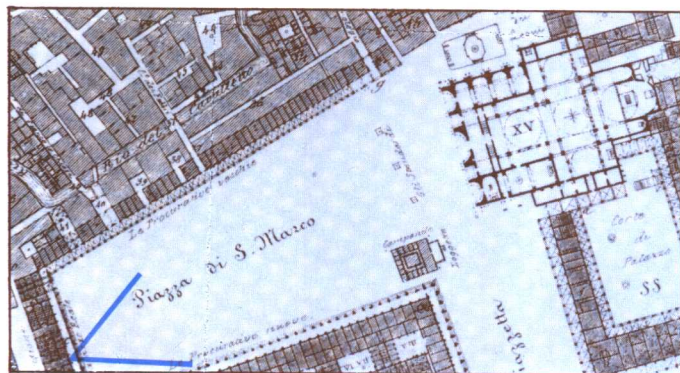
因此可以认为，这幅风景画是同类作品中的第一幅，因为画中仍然留有舞台布景画残存的影响，但是，卡纳列托很快就摒除了这种影响。

此处，广场的景色是一位观察者从大教堂对面的某一幢楼房的一层上看到的景象。地平线(此线在景色的几何结构中显示出观察者的目光所处的高度)处在画面三分之一高度的地方。当卡纳列托打算用更接近现实的视觉形象来取代舞台空间视觉形象的时候，他把透视基线和地平线之间的距离缩短了，使地平线与画者的眼睛齐平。



被卡纳列托置于一层楼高的地平线，使人看到广场的最好景观，并造成一种十分开阔的感觉。但这并不是从广场地面上看的真实景色，而是从高处观察到的一种透视景象。





在这幅平面几何图(此图及以下各图选自贝尔纳多和加埃塔诺·孔巴蒂于1846年出版发行的威尼斯城建筑平面图)上显示出画家在画包括钟楼、执政府在内的大教堂景色时所选定的观察地点(由于这几处地方不在一条平行线上,故在地平线上有两个不同的聚焦点)。

圣胡安和圣保罗教堂暨圣马可学院

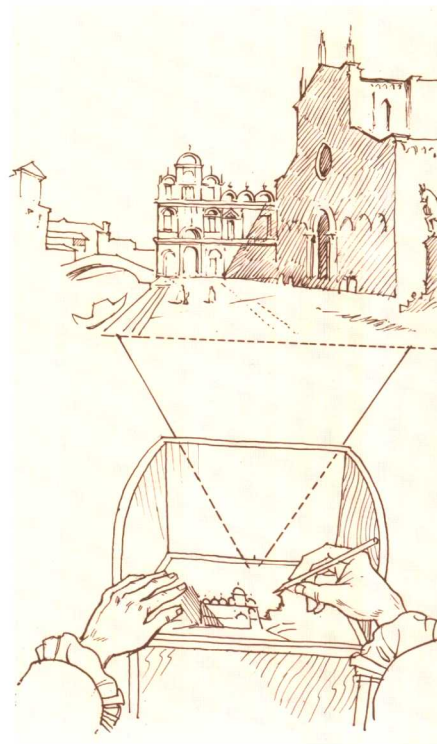
La Iglesia de San Juan Y San Pablo,
con La Escuela de San Marcos

《圣胡安和圣保罗教堂暨圣马可学院》，
1725年，画布，油彩，125×165厘米，
德累斯顿画廊藏。

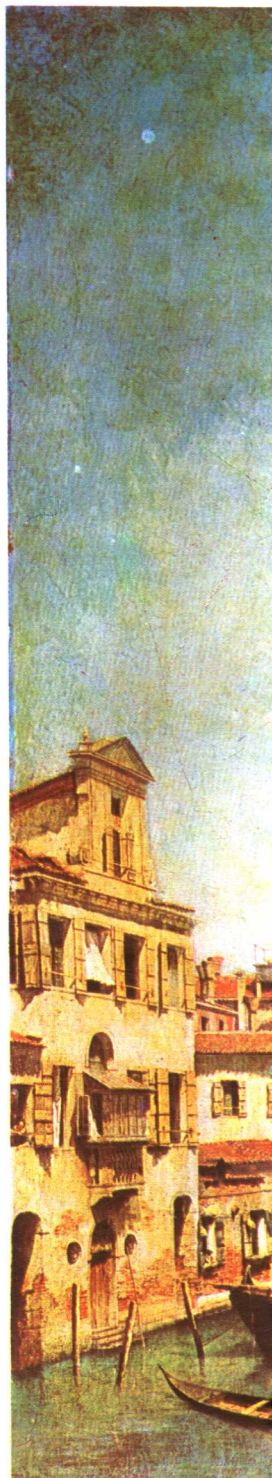
这幅画显示出作者较少运用虚构，而是很精确地描绘现实的面貌。在教堂正面造成的阴影的衬托下，画面明亮部分获得了更强烈的对比效果。在卡纳列托的作品中，画面景物不仅仅精确无比，而且色彩运用尤其丰富。科学的、准确的和用投影仪检验过的透视结构只是一幅画的骨架，它使建筑物融进环境和光线的纵深处。

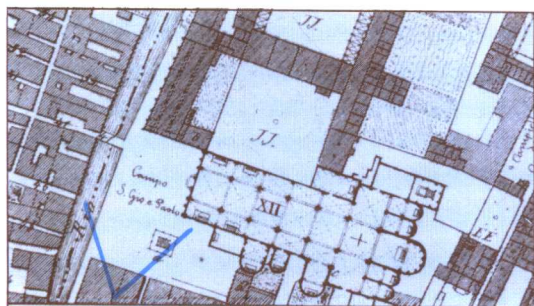
这幅伟大的画作上描绘的圣胡安和圣马可学院前的空地，与背景中的医院大厦正面形成对照，一眼看去，我们会对场面空间的纵深感留下深刻的印象。广阔的画面和浓郁的气氛将观赏者的目光吸引到广场上；画面右侧建筑物的阴影投射到正面建筑物的墙上，使观赏者对其产生一种厚重的真实感，同时左侧的一排房屋和宽阔的运河亦尽收眼底。

这里的画面布局十分完美：一方面是两侧的景色（在右侧，教堂正面处在阴影中，并将其影子斜射到学院正面的墙上；在左面，是一排处于亮光下的房屋和运河）及正上方的景色，这个部分的光线明亮，突出了建筑物的细部；另一方面是透视线条，它们汇合在透视的中心点上，并由于运河河岸、教堂前面的台阶和广场地面的纹路而使这个中心点更加一目了然。在右侧，光线明亮的教堂墙壁上衬托出巴尔托洛梅奥·科莱奥尼的纪念像，高大的底座及其骑马的雄姿，仿佛正在走进画面。



卡纳列托是怎样使用投影仪的呢？他先将镜头对准他想要画的景色，调整聚焦，也就是说，拉动载物管，将反射在磨砂玻璃上的颠倒的影像对准焦距。所摄物体可远可近，并可按照需要的宽度取景（可达360°），只要逐渐转动投影仪，即可包括整个地平线一周，摄取一系列局部的而又相互连接的景色。要想画下所取的景，只需循序拉动一卷半透明的纸即可。在这幅画中，卡纳列托将投影仪镜头调准，使磨砂玻璃上出现从圣胡安和圣保罗教堂一角到街旁房屋的颠倒的影像。他在一张半透明的纸上画出它们的轮廓，注明色调，勾出明暗区域，然后，他只需察看一下，把这张图翻转过来，以便获得真实的形象，并按照上面的略图画出正式的作品。





这是从开阔地的底端摄取的景色，右侧是教堂的透视图，正面看上去是学校正面墙壁，与画面平行，左侧是大运河的“河湾”。威尼斯的学校都是宗教和世俗聚会的场合、举办互助活动的地方。一般来说，学校都由著名的艺术家负责建筑和装饰，因而保存了许多杰出的艺术珍品。

从圣维塔莱大理石加工场看到的景色

La Iglesia Y La Escuela de La Caridad

Desde La Marmoleria de San Vitale

《从圣维塔莱大理石加工场看到的景色》，
1726—1727年，画布，油彩，124×163厘米，
伦敦，国家画廊藏。

此画展示了18世纪大理石工匠们的工地，当时工地的面积包括圣维塔莱和卡瓦利大厦之间的地段（现在那里架起了艺术学院的大桥）。

在大运河对岸，映入眼帘的一排建筑物是慈善学校和慈善教堂。目光从近景部分阳光照射下的白色大理石，跳跃到慈善教堂那昏暗的轮廓上，产生的视觉透视效果很突出，特别是在那些对面的光线明亮的建筑物及其被侧光照亮的哥特式尖顶的直接对比下，那轮廓就显得益发昏暗。从原作的第一稿开始，卡纳列托就尽量合理地安排好场景的空间布局，这在17世纪的绘画艺术中已经得到广泛的运用。他使用的方法就是科学的透视法，按照严格的几何形式，将每一部分都重

新组合、排列在各自的位置上。他还使用投影仪，这为他的创作带来了方便，使他能在画室中从容不迫地修改画稿，并核对和调整所有的视觉数据。

建筑物的色调是黄褐色和玫瑰色的，其阴影是咖啡色的；再往那边是一条蓝绿色的运河水面。背景中的教堂及高高矗立的钟楼，以其深赭和土黄为主的色调，突出在晴空万里的蓝天之上。天空占据了画面的上半部分，所有建筑物都集中在画作的下半部分。

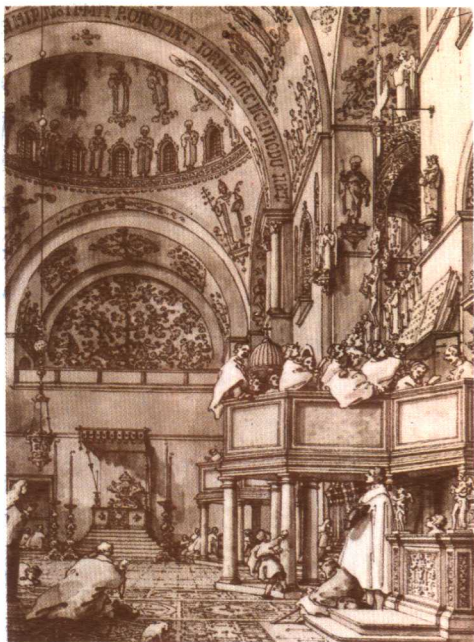
在充满生机的画面前景的细部中，可以明显看出画家追求文献意义和写实主义绘画的倾向，比如：照顾孩子们的妇女，特别是在大理石粗坯前劳作的石匠，是那么地具有生活真实感。

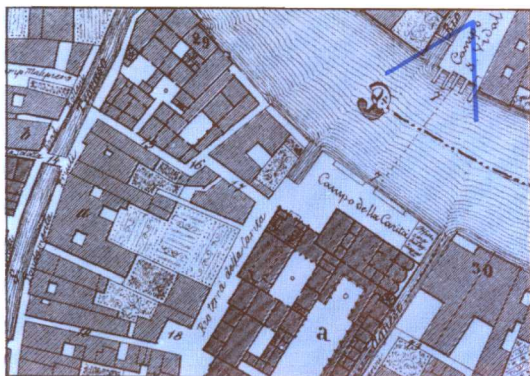


这幅略图显示了画面的建筑物，左侧狭长、高大的屋角投出一道斜长的阴影，但是石匠的木屋及其后面的楼房却被置于光线下，从而在画面右侧形成一种“阶梯式”图案。

画稿

卡纳列托身后留有大量的画稿，都是些风景写生、完整的草图和为记录人物和建筑特点而画的速写；也有借助投影仪画的速写，使他能够将所取的不同景物“拼合”在一起，组成风景画；还有羽毛笔画的草图，是在写生的基础上画成的，它们是那些表现威尼斯的教堂和广场的油画的草稿。右侧是一幅借助投影仪画出的圣胡安和圣保罗广场的透视图（现藏于威尼斯学院美术馆）以及圣马可教堂的室内景（羽毛笔和水彩，35.9×27.5厘米，汉堡，艺术大会馆藏）。





在大运河对岸取景，将前景中石匠的院子置于光线下，衬托出背景中慈善学校和教堂的剪影。

圣母升天节礼舟回港

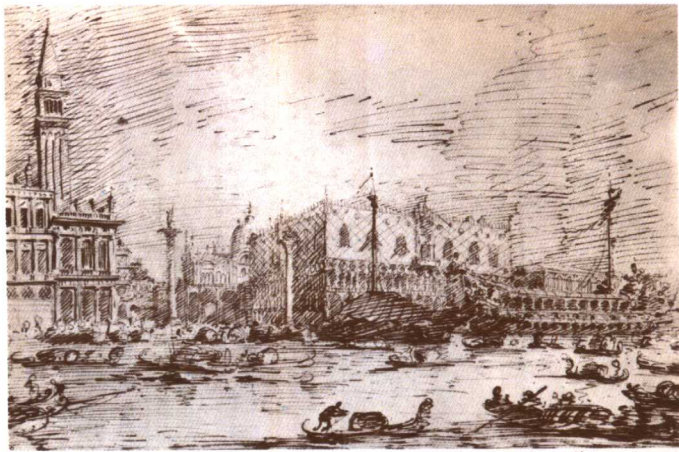
El Regreso del Bucentauro Al Muelle
El Dia de La Asuncion

《圣母升天节礼舟回港》，约 1729 年，
画布，油彩，182×259 厘米，
米兰，私人收藏。

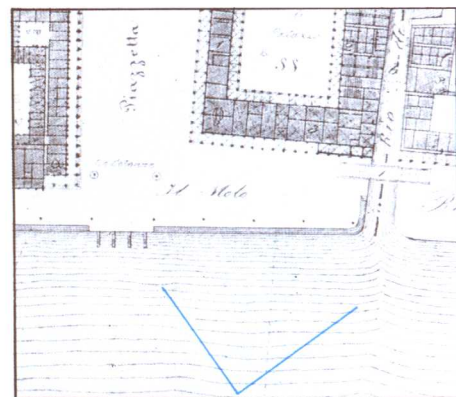
礼舟是一种富丽堂皇的大船，在圣母升天节这一天，威尼斯共和国的最高执政官乘上此舟庆祝威尼斯城与大海举行“订婚礼”。舟身长近 35 米，宽 7 米多，用硬木雕制而成，金碧辉煌(在威尼斯科雷尔博物馆收藏有宝贵的礼舟残骸)。最高执政官和他的侍从清晨登上礼舟，有许多漂亮的小船紧随左右，船上的人们身着各式的服装，争奇斗艳。继而船只出发驶向利多港，在那里与威尼斯大主教会合，后者为订婚戒指祈福。然后戒指由最高执政官抛进大海，它象征着威尼斯主宰了大海。

卡纳列托的这幅杰作再现了仪式结束后，最高执政官返回执政官府时的热闹场景。豪华的大船和轻舟，为庆祝圣母升天节而穿戴各式各样盛装的人们，使卡纳列托能够创作出他最杰出的作品之一。这幅画从题材、色彩、人物和舟船各个方面表现出了一派真正的节日气氛。建筑物尽管处于次要地位，但每个建筑物的细节也都得到精确的描绘；尤其是被认为全景画主要部分的独特情节更是突出：各种角色的人物在一瞬间的动作都被捕捉了下来，表现得千姿百态，所有这一切都在画面中得到各自独立而完美的表达，同时又绝不损害整个画面的紧凑感。

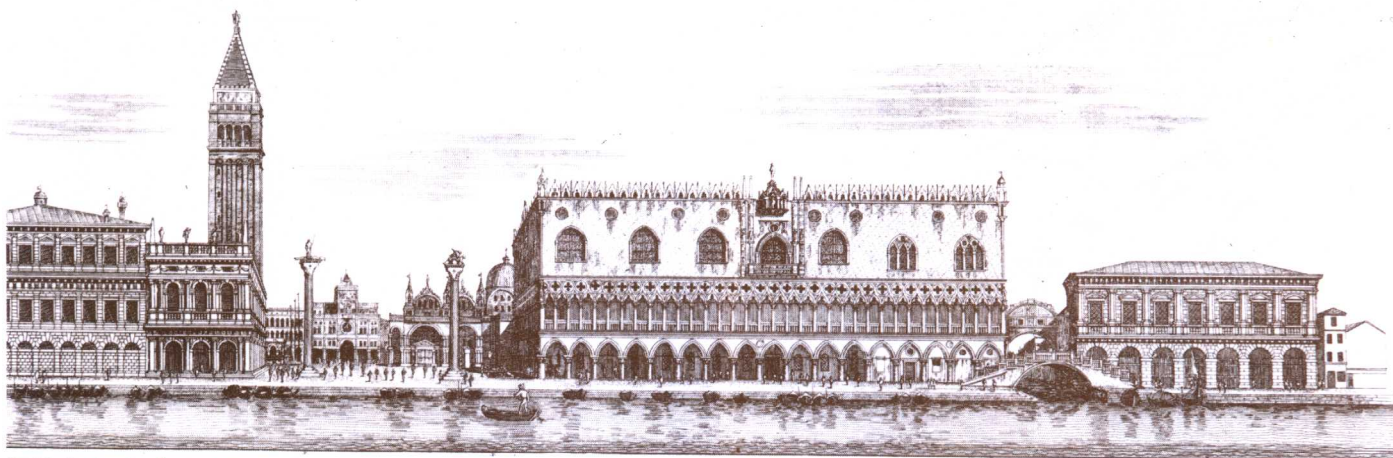
而协调整个画面主题的是正午炽热的阳光，光线投射到河边圣马可教堂前五彩缤纷的欢乐场面上，衬托出了白色大理石的光辉以及船只和各种装饰物的华美，与此同时，也在碧波粼粼的运河水面上闪烁。



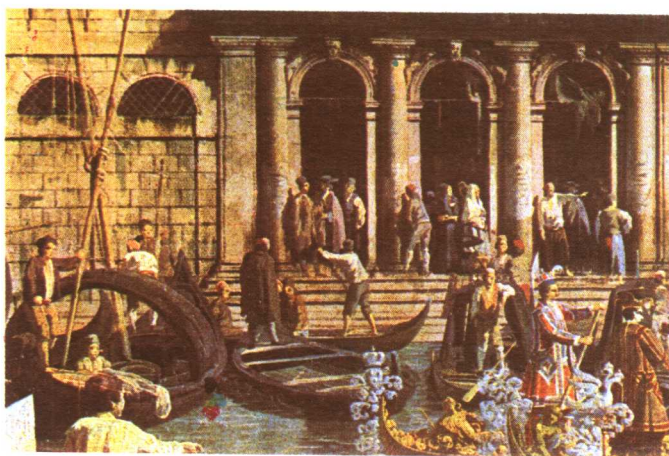
为油画《圣母升天节礼舟回港》(见下图)而画的这幅草图，已经包括了画布上所有的要素，甚至光线。画稿中，整个结构已形成，分为两组最基本的部分：前景中围在礼舟四周的小船(各色各样)和背景的执政官府建筑，圣马可图书馆以及钟楼，还有河岸边沉浸在喜庆活动中的熙熙攘攘的人群。



为了使视野更开阔，卡纳列托定位在执政府的对岸，即大运河的另一边，摄取了似乎用“广角”镜头拍摄的场景，包括了一个非常宽阔的风景区。



1828 年的一幅木刻画显示了大运河区域和出现在卡纳列托巨幅画中的建筑物。前景中，左起依次为圣马可图书馆、执政府和连接监狱的“叹息桥”。



几乎在卡纳列托的所有作品中，细节都是很值得探究的，从中绝找不到一处被忽略或未画完的地方。看上去像是经过了“照相师”般的准确观察，但又经过这位大画家富有诗意的修改和润色。在众多形象中，左图那一组划桨的人，其动作看来协调一致，形成一个完整的构图；右图那两个戴面具的人坐在轻舟上，处于阳伞下的阴影中。而在他注意描绘前景中的人物形象时，并没有忽略对背景处人物的刻画。只要仔细观察左下图中那些站在图书馆拱廊下的人物就可看出，他也同样十分仔细地刻画了他们的姿态、服饰和所有细节。在刻意描绘建筑和人物的同时，他还对船只表现出兴趣，注意到豪华的礼舟及每条轻舟的特点和细节。



