

GLORIA DI LUCE E COLORE

QUATTRO SECOLI DI PITTURA A VENEZIA

威尼斯与威尼斯画派



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



MU
VE



Fondazione
Musei
Civici
Venezia

Gradenigo (1263-1342) eletto all'età di settantasei anni, nel 1339. Il suo riconoscimento è indiscutibile data la presenza dell'iscrizione che recita "BARTOLOMEVS/GRADONICO DVX/MCCCXL".

Il doge è rappresentato con gli attributi simbolo della massima carica della Repubblica veneziana: il corno dogale, la cuffia in lino leggero a protezione del capo e il mantello. La sua espressione, nonostante l'età, è pacifica e serena, probabilmente perché il suo dogato, come testimoniano le cronache, fu particolarmente tranquillo. Solo in un'occasione Bartolomeo Gradenigo si trovò a dover affrontare un'emergenza: la mareggiata straordinaria del 15 febbraio 1341 (1340 n.v.).

Nel corso dei secoli la vicenda si è trasformata in leggenda unendo i fatti storici a elementi divini e devozionali. Si narra infatti che i veneziani si salvarono grazie all'intercessione dei santi Marco, Nicolò e Giorgio che affrontarono gli spiriti maligni, responsabili della mareggiata, saliti di nascosto sull'imbarcazione di un giovane pescatore. Vinti gli spiriti maligni, in memoria dell'azione, i tre santi fecero dono al giovane di un anello da consegnare al doge, come simbolo dell'eterna protezione che Dio aveva accordato a Venezia.

Questo evento rivive ogni anno nella festa dello "sposalizio" di Venezia con il mare, festeggiato il giorno dell'Ascensione.

L'opera giunge nelle collezioni civiche del Museo Correr nel 1921 tramite il legato di Giambattista Venier, e viene esposta nella Saletta dei ritratti dei dogi come testimonianza Guido Lorenzetti in *Venezia e il suo estuario* (1926) con una attribuzione certa ad Antonio Gai, vista la presenza della firma "GAI" incisa sul piedistallo. È possibile che l'opera sia stata scolpita circa quattro secoli dopo la sua elezione, forse su commissione di un erede desideroso di onorare il suo illustre avo.

Nonostante la vita e l'attività arti-

stica di Antonio Gai ci siano state trasmesse da Tommaso Temanza nel suo *Zibaldone* (1738), scarsi sono i riferimenti ai busti-ritratto in marmo e per questo alcuni storici hanno ritenuto più opportuno attribuire l'opera qui in esame al figlio Giovanni. Di questo valente scultore sappiamo che intagliava con maestria il legno, ma con ottimi risultati lavorava anche il marmo, il bronzo e tutti gli altri materiali. Nel 1727 fu ammesso nel Collegio degli scultori e dopo qualche anno fu nominato "scultore ufficiale" della Serenissima e come primo lavoro riferisce il *Capitolo delle Nazioni* sulla facciata della Piazzetta.

Una prima attribuzione argomentata sugli aspetti strettamente stilistici viene formulata da Lucia Casanova che riscontra "il tocco morbido, la cura gentile del particolare, la trasparenza della cuffia, il muoversi pasionale del manto [...] i delicati ricami della veste, la fine ornamentazione del corno ducale" elementi che si riscontrano anche in altre sculture eseguite da Antonio Gai. Oggi l'opera si presenta mancante del sostegno in legno a cui andava appoggiata, ma il recente restauro, concluso nel giugno 2015, permette nuovamente la lettura di tutti quei dettagli sottolineati anni prima da Casanova, in particolare la leggerezza della cuffia, che fa trasparire le orecchie, ma anche i delicati ricami del fogliame, così come i riccioli della barba scolpiti a uno a uno.

Sabina Collored

III. IL SEICENTO

III. 40

Joseph Heintz il Giovane
(Augusta, 1600 ca. - Venezia, post 1678)

Ingresso del Patriarca Federico Correr a San Pietro di Castello, 1649
Olio su tela, 117 x 207 cm
Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 2060

Bibliografia: D'Anza 2006/2007, p. 56.

Faccente parte del gruppo di tele donate al Museo Correr dal Conte Volpi di Misurata nel 1937 e di un più vasto ciclo a oggi smembrato e risalente al 1648-1649, ma riconducibile alla famiglia Pamphili, quali antichi proprietari delle opere, raffigura l'ingresso del patriarca Federico Correr a San Pietro di Castello, contemporanea sede della cattedra patriarcale fino all'arrivo di Napoleone, che la trasferì presso la Basilica di San Marco. Come ci viene confermato dall'iscrizione "IOSEPH HEINTVS / EQVES AVRATVS / P. 1649", l'opera venne eseguita da Heintz a ben diciassette anni dalla votazione senatoriale conclusasi con la vittoria di Federico Correr, il quale decise di ritardare il proprio ingresso in diocesi di un anno per poter organizzare l'evento con "uno sfarzo rimasto celebre nel corso del secolo".

Nella tela possiamo riconoscere il patriarca, accompagnato dal doge Francesco Erizzo e dall'ambasciatore di Francia D'Aux all'entrata della chiesa, mentre tutt'attorno la scena è animata dai vivaci e sfarzosi festeggiamenti riportati dall'artista con una genuina attenzione al dettaglio narrativo e alla resa documentaristica: gondole e "bisone" (le tradizionali barche veneziane da parata) occupate da numerose figure, accalcano la parte bassa dell'opera mostrando quella eccezionale abilità descrittiva dell'artista. Sono infatti da notare i numerosi siparietti di via vissuta messi in scena da Heintz all'interno dell'opera, come l'uomo caduto in acqua in basso a destra, aiutato a risalire sull'imbarcazione. Quella cromia così vivace e intensa, che ben si sposa col carattere fastoso dell'evento rappresentato, viene stemperata dalle tonalità più pacate del cielo veneziano che sovrasta la scena placidamente, occupando quasi metà tela.

Giunto a Venezia attorno il 1629,

Heintz (ma i veneziani lo chiamarono Enz, Enzo o, latinizzandone il nome, Heintius) si dedicò inizialmente ad alcune opere di tema religioso (*Pala di San Fantin*, 1632), per poi affrontare quella particolare produzione dedicata alla narrazione di eventi contemporanei veneziani (Safarik, Milanotti 1989, p. 177; Fantelli 1989, p. 775). Numerose sono le tele, e tra queste possiamo ricordare le altre *Feste* presenti al Museo Correr, quella del *Redentore* e quella della *Caccia al toro in campo San Polo*. Heintz fu quindi un pittore duttile, "capriccioso e bizzarro" secondo Boschini, ma che contribuì con le sue cronistiche a sviluppare nell'ambiente artistico veneziano un precoce interesse verso il vedutismo, che raggiungerà di lì a poco i più alti livelli (Pedrocco 2000, p. 49; Banzato, Antoniazzi Rossi 2000, p. 701).

Maria Acanfora

III. 41

Girolamo Forabosco
(Venezia, 1605 - Padova, 1679)

Ritratto del doge Domenico II Contarini, 1659-1660

Olio su tela, 158,5 x 100 cm
Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, collezione Ferruccio Mestrovich, inv. M20
Bibliografia: Marin 2015, pp. 212-213, cat. 58.

Quasi del tutto sconosciuta fino a tempi recenti, la tela è pervenuta in dono a Ca' Rezzonico nel 2009. Essa rappresenta un raro campione di ritrattistica dogale del Seicento, offrendoci al naturale l'immagine in piedi, fino alle ginocchia, del serenissimo Domenico II Contarini, eletto alla supremazia carica veneziana, compiuta ormai i settantaquattro anni d'età, nel 1659; la morte lo avrebbe colto, per quell'epoca vecchissimo, nel 1674 (Benzoni 1983).

Le Gallerie dell'Accademia di Venezia conservano una più antica effigie del nobiluomo, colto in

abito da senatore, proveniente dal palazzo familiare nella contrada di San Beneto; da una esecuzione spetata a Nicholas Régnier, affermato pittore di origine fiamminga che trascorse gran parte della vita in laguna (Lemoine 2007, p. 300, cat. 131). Per il sontuoso simulacro nel ruolo di doge, l'aristocratico scelse di rivolgersi a un artista altrettanto famoso, Girolamo Forabosco, che nemmeno un quinquennio prima era già stato chiamato a immortalare un suo omonimo predecessore, Carlo Contarini (Marin 2015, pp. 197-199, cat. 51). Celebrato dallo scrittore d'arte seicentesco Marco Boschini come specialista in ritratti, degno di servire soltanto re, principi e grandi signori, Forabosco riesce a restituire immagini somigliantissime, curando costantemente tanto l'aspetto esteriore, quanto quello psicologico. Nella tela di Ca' Rezzonico, il corno aureo, l'abito sontuoso parimenti intessuto d'oro e la mozzetta d'ermellino sono dipinti con grande verità, con quella cura meticolosa che contraddistingue anche l'intensa fisionomia dell'attempato patrio, cui sembra mancare solo la parola. Che questo ritratto da parata abbia costituito il prototipo per tutte le effigi successive del personaggio lo attestano due versioni a mezzo busto oggi attribuite, su basi però labili, a Pietro Bellotti, l'una in collezione Koelliker a Milano, l'altra nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale a Venezia, inclusa nel fregio con la serie dei Serenissimi che corre lungo le pareti dell'aula (Marin 2015, pp. 287-288, cat. A 12, c. p. 318, cat. A 41).

Paolo Delorenzi

III. 42

Niccolò Renieri/Nicholas Régnier (Maubeuge, 1585/91 ca. – Venezia, 1667)

Pandora, 1640-1650

Olio su tela, 86 x 88 cm
Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 1477

Bibliografia: Pignatti 1960, p. 306; Lemoine 2007, pp. 309-310.

L'ambiente pittorico veneziano del Seicento è caratterizzato dall'arrivo di molti artisti provenienti dall'estero; un numero di presenze che non trova confronto né nel Rinascimento né nel Settecento. Le ragioni sono duplici. Da un lato, la forza di attrazione dei capolavori dei grandi maestri del Rinascimento che erano fonte di richiamo per giovani pittori in cerca d'ispirazione. Dall'altro, la presenza di un mercato molto fluido ed elastico rispetto ad altri centri italiani (a Venezia mancherà un'accademia fino a metà Settecento) nutrito dalla presenza di un pubblico proveniente da paesi d'ogni sorta. Secondo il viaggiatore francese Maximilien Misson, durante il carnevale del 1688, si ritrovarono a Venezia oltre trentamila stranieri e sette principi regnanti.

Fra i pittori giunti in laguna nel corso del secolo vanno citati alcuni grandi nomi dell'arte europea come Pieter Paul Rubens, Anton van Dyck, Pietro da Cortona, Diego Velázquez. Tuttavia, i loro soggiorni furono di breve durata, tali per cui non influirono sulla cultura pittorica veneziana. Accanto ai maestri più celebri arrivarono a Venezia anche molti altri artisti che invece si stabilirono in città, innestandosi nel tessuto culturale e modificandone il percorso, grazie a nuovi stimoli provenienti dalla cultura figurativa d'origine. Fra questi va annoverato l'artista franco-fiammingo Nicholas Régnier, italianizzato in Niccolò Renieri, giunto a Venezia nel 1626 dopo un lungo soggiorno romano, per rimanervi fino alla morte avvenuta nel 1667.

Nei quarant'anni trascorsi nella Serenissima, Renieri divenne una figura di spicco non solo in veste di pittore, ma anche come esperto e mercante d'arte. La sua formazione caravaggesca, depurata da ogni accento drammatico e svolta in chiave decorativa rimase una

costante per tutta la sua lunga attività. Nelle sue opere veneziane, il violento contrasto chiaroscuroale appreso in gioventù si addolcisce – attraverso l'esempio di Guido Reni – in colori nitidi e squillanti con i quali realizza le sontuose vesti dei personaggi dei suoi quadri. Cambiano anche le tematiche delle opere. I suoi soggetti preferiti non saranno più i bassifondi romani con bari, zingare, zuffe da osteria tanto cari agli emuli di Caravaggio, ma figure femminili che impersonano eroine dell'antichità oppure visualizzano immagini allegoriche. Secondo una tradizione coeva le modelle per queste immagini furono le quattro figlie del pittore: Angelica, Anna, Lucrezia e Clorinda (quest'ultima moglie del pittore Pietro Vecchia), a loro volta tutte pittrici e probabilmente collaboratrici del padre.

In questo caso Renieri ha raffigurato la mitica Pandora mentre scopercchia il vaso donatole da Giove con la raccomandazione di non aprirlo. La protagonista, non potendo resistere alla propria curiosità disobbedì al padre degli dei, liberando così tutti i mali del mondo. Secondo la leggenda, narrata per la prima volta da Esiodo, solo la speranza rimase sul fondo del vaso. In epoca medioevale la vicenda fu assimilata al tema del peccato originale e Pandora divenne il corrispettivo pagano di Eva. *Alberto Craievich*

III. 43

Giulio Carpioni e specialista di nature morte (Venezia?, 1613 ca. – Vicenza, 1678)

Allegoria dell'Olffatto, 1660-1670

Olio su tela, 95 x 78 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 8408

Bibliografia: Pilo 1961, p. 94; Brunetti, in *La natura morta* 1964, pp. 111-112, cat. 260; Chiarini, in *Gli Uffizi* 1979, p. 206, cat. P368 (con bibliografia precedente); Paluchchini 1981, I, p. 209; Tosetti

Grandi 1998, p. 126; Craievich 2001, p. 679.

Opera di felice concezione, caratterizzata da una gamma cromatica sobria e da una luce rarefatta, il dipinto appartiene all'attività avanzata dell'artista vicentino Giulio Carpioni, frequentatore assiduo di temi allegorici e mitologici. Dall'alunno svolto presso il Padovano deriva la forte componente classicizzante ravvisabile nella tela, eseguita con grafiatura e con studio attento dei valori plastici. La scena è ambientata dinanzi a un'ampia finestra, che lascia intravedere un paesaggio collinoso sotto un cielo carico di nuvole grigie. In primo piano, al centro, giganteggia un vaso istoriato pieno di fiori, con accanto un malinconico putto alato, mentre in basso si dispongono frutti, ortaggi e volatili. Poiché l'amorino è fissato nell'atto di odorare una rosa, la critica ha correttamente interpretato il soggetto come *Allegoria dell'Olffatto*.

Esistono, nel catalogo di Carpioni, altri dipinti che affiancano alle rappresentazioni di figura inseriti di natura morta: si tratta di lavori che parte della critica ritiene eseguiti a quattro mani, ovvero con l'aiuto di specialisti del genere (cfr. Craievich 2001, pp. 679-680). A questo proposito, occorre almeno citare l'*Allegoria della Fragilità dei Musei Civici di Vicenza*, per la quale si è suggerita la collaborazione dell'olandese Jacobus Victor (Magani, in *Pinacoteca civica* 2004, pp. 214-216, cat. 160), nonché due allegorie del *Tatto e dell'Olffatto* in raccolta privata, assegnate per la porzione floreale a Francesco Caldei, meglio noto come Francesco Mantovano (Paliaga, in *Natura morta italiana* 2002, p. 238). Per ulteriori tele, non esclusa quella oggi custodita a Firenze, rimane ancora aperto l'interrogativo circa l'identità del maestro eventualmente all'opera al fianco del vicentino (cfr. ad esempio Pilo 1961, figg. 94, 99, 109; Martini 1992, pp. 150-153).