

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

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); Paluchini 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).

Nel 1919, al momento dell'acquisto sul mercato antiquario per la Galleria degli Uffizi, il quadro non aveva una storia pregressa. È però possibile recuperarne un frammento grazie a una puntuale copia in disegno realizzata da Carlo Sferini, che documenta la presenza dell'opera a Verona, nello studio di Carpi o in una pinacoteca privata, fra il 1662 e il 1675 (Magagnato, in *La pittura a Verona* 1978, p. 112; Tosetti Grandi 1998, p. 126).

Paolo Delorenzi

III. 44

Matteo Stom
(Venezia, 1643-1702)

Scena di battaglia, terzo quarto del

XVII secolo

Olio su tela, 72 × 96 cm

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 1676

III. 45

Matteo Stom
(Venezia, 1643-1702)

Scena di battaglia, terzo quarto del

XVII secolo

Olio su tela, 72 × 96 cm

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 1677

Bibliografia: *Il Museo Correr* 1960, p. 321 (con bibliografia precedente); Pallucchini 1981, I, p. 323; Pedrocchi 1998, p. 37.

Nel 1907, allorché furono acquisite alle raccolte civiche veneziane attraverso il legato Campana di Sarano, le due tele recavano un'attribuzione tradizionale – e corretta – a Matteo Stom, per qualche tempo ritenuta non valida e sostituita con un riferimento al più noto Francesco Simonini. All'epoca della primitiva registrazione nulla si sapeva dell'artista, la cui vicenda biografica è stata esaurientemente ricostruita solo di recente (Morretti 2008). Figlio dell'olandese Matthias Stom, pittore caravaggesco in attività a Roma, a Napoli e

in Sicilia, benché abbandonato dal padre decise di seguirne le orme, specializzandosi però nella raffigurazione di paesi e battaglie; come in una vera e propria dinastia, anche i di lui figli Alessandro, Antonio e Giuseppe, nonché il fratello Giovanni esercitarono il medesimo mestiere sulla scena veneziana, mantenendo attiva la bottega fino al quarto decennio del Settecento. L'immagine di battaglia, come genere a sé stante, prende piede all'aprirsi del XVII secolo; solo da quel momento, infatti, essa inizia a ricorrere con sempre maggiore frequenza nei quadri da cavalletto per il collezionismo privato, opere libere da implicazioni storiche, didascaliche, celebrative e allegoriche che assumono una funzione di pura decorazione. Nella Serenissima, prima dell'esordio di Stom, parecchi maestri – tutti "foresti" – vi si erano già applicati incontrando i gusti della committenza locale, da Jacques Courtois detto il Borgognone a Johann Anton Eismann, da Johann Philipp Lemke a Giuseppe Calimbergh, da Monsù Orlando a Monsù Nicasio.

Le due tele *en pendant* scelte per l'esposizione, di formato ovale, rappresentano violenti scontri di cavalleria, animatissimi per via delle numerose figure che vi si accalcano. L'attenzione è tutta concentrata sulle sanguinose mischie, restituite dinamicamente contro sfondi poveri di note ambientali, in sostanza limitate a qualche albero e a fortificazioni turrite; l'atmosfera è cupa, offuscata dai fumi degli incendi propagatisi in ogni dove, che salgono fino a invadere quasi totalmente il cielo. Solito allo svolgimento di lotte equestri, come dimostra il suo nutrito catalogo (cfr. Sestieri 1999), Stom qui palesa un'innegabile abilità esecutiva, che si riconosce tanto nella disinvoltezza della pennellata, a tratti comunque analitica, quanto nell'impiego di una gamma coloristica preziosa, annoverante intense gradazioni di rosso, giallo e azzurro.

Paolo Delorenzi

III. 46

Gregorio Lazzarini
(Venezia, 1655 – Villabona,
Venezia, 1730)

Rebecca al pozzo, 1790 ca.

Olio su tela, 113 × 116 cm

Venezia, Museo Correr, inv. Cl. I n. 1844

Bibliografia: Pignatti 1960, p. 130; Pedrocchi in *Una città e il suo museo* 1988, p. 275.

In pochi casi come in quello di Gregorio Lazzarini il divario fra la fama che l'artista ha avuto, non solo in vita, ma durante tutto il Settecento, contrasta in modo così evidente con la scarsa considerazione di cui gode invece oggi. Esaltato come il "Raffaello veneziano" da Luigi Lanzi e unico pittore veneziano del XVIII secolo a meritarsi una biografia espressamente a lui dedicata (quella del patrizio veneziano Vincenzo da Canal, purtroppo rimasta manoscritta), Lazzarini è oggi noto solamente per essere stato il primo maestro di uno dei sommi dell'arte italiana: Giambattista Tiepolo.

Il successo di Lazzarini presso i contemporanei è legato al carattere stilistico della sua arte, paradossalmente antitetico a quelli che da sempre si riconoscono come propri della pittura veneziana. Nella patria del colore e della libertà tecnica (elementi che potremmo riassumere nel termine "pittoresco" tanto caro al critico Marco Boschini), Lazzarini stabilisce i propri parametri espressivi su canoni di equilibrata semplicità. Nelle sue opere la stesura pittorica è sempre controllata e meticolosa; la struttura compositiva mostra un bilanciato equilibrio che rasenta in alcuni casi la monotonia. La tavolozza cromatica non presenta mai accensioni improvvise, ma si articola su colori poco squillanti privi di quei cangiamenti che hanno fatto la fortuna della scuola pittorica lagunare. Infine, le sue figure denotano, anche nelle composizioni più complesse e movimentate, una

gestualità misurata e contenuta e le forme anatomiche sono calibrate su canoni di una semplice eleganza. Sono tutti elementi di quel classicismo accademico di cui egli appare il più ortodosso interprete a Venezia.

Ne è esempio tipico questo quadro, dove la vicenda narrativa principale è svolta in primo piano con chiara semplicità mentre sul fondo, entro simmetriche quinte arboree sono disseminati i personaggi secondari. Conferisce suggestione al quadro la delicata e inedita ambientazione serale della scena.

Il soggetto, assai comune in età barocca, riprende il racconto della *Genesi* secondo il quale Abramo inviò il proprio servo Eliazer a cercare una moglie per il figlio Isacco. Quando giunse in Caldea si fermò presso un pozzo dove pregò Dio di concedergli un incontro fortunato, promettendosi che se una giovane avesse dato da bere a lui e ai suoi cammelli, quella sarebbe stata la sposa di Isacco. Giunse al pozzo la giovane Rebecca che attinse acqua per lui e per gli animali come egli aveva sperato. Eliazer allora le donò gioielli d'oro e, dopo essere stato ricevuto nella casa dei suoi genitori, la condusse nella terra di Canaan.

Alberto Craievich

III. 47

Antonio Bellucci
(Venezia, 1654 – Soligo, Treviso,
1726)

Il ratto di Europa, 1703-1706

Olio su tela, 140 × 160 cm

Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 1649

Bibliografia: *Il Museo Correr* 1960, pp. 139-140 (con bibliografia precedente); Magani 1995, p. 139, cat. 51.

Entrata a far parte delle raccolte dei Musei Civici veneziani nel 1907 attraverso il lascito del senatore Bartolomeo Campana di Sa-