

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

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-

rano, la tela ha ricevuto nel tempo scarsa attenzione critica, nonostante il suo alto pregio artistico. Superate le incertezze attributive, oscillanti tra Gregorio Lazzarini e Francesco Trevisani, essa è stata riconosciuta quale prova tipica di Antonio Bellucci, maestro di fama internazionale all'opera nei decenni a cavallo fra XVII e XVIII secolo. Vero e proprio "pittore itinerante", in quanto attivo non solo nella natia Venezia, ma anche – e per periodi prolungati – a Vienna, Düsseldorf e Londra, Bellucci seppe plasmare un linguaggio personalissimo, orientato sia verso la cultura barocca lagunare, sia verso il classicismo di matrice emiliana e romana.

Il dipinto in mostra presenta uno tra i soggetti mitologici più fortunati, riproposto con frequenza per il suo palese richiamo alla dimensione amorosa, oltre che per la sua intrinseca piacevolezza. Nel mezzo di un contorno di gioiosi putti svolazzanti, la principessa fenicia Europa siede in groppa al toro, lasciandosi liberamente trasportare verso l'isola di Creta. La giovane donna, sul cui volto si legge un'affascinata espressione di rapimento, è preda del re degli dei, Giove, che per sedurla si è trasformato in animale. Al sottile erotismo che pervade l'immagine contribuiscono i raffinatissimi inserti floreali e gli ammorini, che a ben vedere, tuttavia, introducono una nota irriverente, tirando la coda al toro e quasi burlandosi di lui. Il dipinto esemplifica perfettamente le grandi doti grafiche e coloristiche di Bellucci: i contorni delle figure sono nitidissimi, disegnati con tratto sicuro ed eleganti; gli accordi tonali, nel prevalere di bianchi, rosa e rossi, appaiono studiati con attenzione, così da creare effetti di ricercata preziosità. L'inconsueta ambientazione crepuscolare chiarisce l'origine ultraterrena del raggio luminoso, che esalta il plasticismo delle forme e la brillantezza delle tinte. Per i suoi caratteri stilistici, l'o-

pera è da considerarsi successiva all'esperienza viennese dell'artista, collocandosi nel breve periodo del suo momentaneo rientro in patria all'inizio del Settecento.

Paolo Delorenzi

III. 48

Nicolò Bambini
(Venezia, 1652-1736)

Il ratto delle Sabine, 1710-1715
Olio su tela, 80 x 98 cm
Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 487

III. 49

Nicolò Bambini
(Venezia, 1652-1736)

Achille in Sciro, 1710-1715
Olio su tela, 80 x 98 cm
Venezia, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, inv. Cl. I n. 488
Bibliografia: Il Museo Correr 1960, pp. 140-142; *Pedrocco* 1998, pp. 13-16; *Radassao* 1998, p. 168, catt. 93-94a (con bibliografia precedente).

Le opere appartengono al nucleo originario delle collezioni civiche veneziane, sorte grazie al legato testamentario del patrizio Teodoro Correr (1830). A lungo riferite a Gregorio Lazzarini in ragione di certe analogie formali con le prove sicuramente di suo mano, hanno poi trovato la corretta attribuzione a Nicolò Bambini, esponente primario della scuola pittorica veneziana tardobarocca. Per l'identità delle dimensioni e per la rispondenza tematica, non vi è dubbio che le tele siano state concepite in coppia. Riprendendo un episodio leggendario pertinente alle origini di Roma, un dipinto mette in scena il *ratto delle Sabine*. Romolo, fondatore della città, avvedendosi che la sproporzione fra uomini e donne non poteva garantirne lo sviluppo, secondo le antiche narrazioni storiche avrebbe dato ordine di rapire le fanciul-

le vergini appartenenti al vicino popolo dei Sabini, così da incrementare le unioni matrimoniali e le nascite; l'azione, dallo sviluppo concitato ma non eccessivamente drammatico, ha luogo sulle sponde del Tevere, appena al di fuori di un centro fortificato. L'altro quadro trae invece ispirazione dal mito greco, rappresentando *Achille in Sciro*. Per sottrarre il giovane figlio alla morte in guerra profetizzata dall'oracolo, Teti decide di nascondere, travestito da donna, presso la corte di re Licomede, per l'appunto a Sciro; gli achei non possono tuttavia iniziare l'assedio di Troia senza l'eroe e quindi, dopo molte ricerche, riescono a rintracciarlo presentandosi come mercanti. Bambini ci propone il momento dello scorporimento, compiuto grazie a un abile stratagemma: portati dei doni alle fanciulle della corte, queste subito si interessano ai tessuti preziosi e ai gioielli, mentre Achille, ingannato da falsi rumori di lotta, impugna prontamente delle armi.

Ammaestrato alla pittura tra la natia Venezia e Roma, l'artista seppe distillare gli insegnamenti ricevuti in uno stile originale, risentendo del retaggio della pittura seicentesca, ma anche approssimandosi al Rococò. Il *pendant* in mostra si scopre memore dell'esempio di Luca Giordano, specie nel ricorso a colori pastosi e tonalmente carichi, senza rinunciare alla luminosità propria del gusto chiarista. L'asettezza delle forme che il passo alla rapidità del segno e alla stesura fluida, quasi a macchia, dei pigmenti; alle composizioni soggiace uno studio avveduto, mirante a ottenere un risultato di composta eleganza. Realizzati credibilmente intorno al 1710-1715, i due dipinti rappresentano davvero un efficace preludio all'*exploit* settecentesco della pittura veneta.

Paolo Delorenzi

IL SETTECENTO

IV. 50

Sebastiano Ricci
(Belluno, 1659 – Venezia, 1734)

Allegoria della Toscana, 1706 ca.
Olio su tela, 90 x 70,5 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 3234

Bibliografia: Daniels 1976, cat. 193; *Scarpa* 2006, p. 183; *Marinelli* in *Sebastiano Ricci* 2010, p. 68.

Primo dei grandi virtuosi dell'arte lagunare del XVIII secolo, Sebastiano Ricci esemplifica nella sua lunga carriera la figura dell'artista moderno. Spregiudicato nella professione, seppe trasformare la sua non comune abilità in uno strumento di affermazione sociale. Soprattutto, fu il primo della sua generazione a votarsi a una dimensione pienamente europea. Viaggiatore infaticabile, lavorò per principi e sovrani di tutto il continente come l'imperatore Carlo VI d'Asburgo, il Gran principe Ferdinando di Toscana, Vittorio Amedeo di Savoia, Lord Burlington.

I dettagli della sua romanzesca biografia, in grado di evocare le vicende di avventurieri come Cagliostro e Casanova, varrebbero da soli a farne un "personaggio". Giovanissimo s'innamora di una ragazza, la ingravida, tenta di avvelenarla per evitare il matrimonio riparatore, scappa dalla Serenissima grazie alla complicità di un nobile. Il pittore ha poco più di vent'anni. Da quel momento incomincia un viaggio di formazione che vede Sebastiano Ricci fare tappa a Bologna, Roma, Parma e Milano, durante il quale lavora da subito per una committenza di prim'ordine: i Farnese e i Colonna. I biografi riportano altri guai giudiziari e sempre per lo stesso motivo. Questa volta sembra abbia abbandonato la famiglia a Bologna per scappare a Torino con la giovanissima figlia di Giovanni Francesco Peruzzini, pittore pae-