



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici  
[L-ART/02] Storia dell'Arte moderna

Tesi di Laurea

# I rapporti culturali tra la Repubblica di Venezia e la Francia nel XVIII secolo.

**Relatrice**

Ch. Prof.ssa Martina Frank

**Correlatrice**

Ch. Prof.ssa Valentina Sapienza

**Laureanda**

Giulia Gobbo

Matricola 854237

**Anno Accademico**

2020 / 2021



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

# INDICE

---

INTRODUZIONE.....	p.3
1. I CONTATTI TRAMITE I COLLEZIONISTI FRANCESI E VENEZIANI FECERO NASCERE L'OPPORTUNITÀ DI UN SOGGIORNO PARIGINO PER GLI DI ARTISTI DELLA CITTÀ LAGUNARE.....	p.5
1.1 Le personalità francesi.....	p.6
1.1.1 Introduzione storica alla Reggenza.....	p.6
1.1.2 Pierre Crozat: il motore dei contatti.....	p.9
1.1.3 John Law: un finanziere e collezionista che ha tentato di rivoluzionare l'economia francese.....	p.11
1.2 Veneziani a Parigi: i protagonisti dei contatti durante gli anni della Reggenza.....	p.17
1.2.1 Antonio Pellegrini.....	p.17
1.2.2 Rosalba Carriera.....	p.27
1.2.3 Anton Maria Zanetti.....	p.35
1.2.4 Sebastiano Ricci.....	p.44
2. IL CONTESTO CULTURALE VENEZIANO CHE HA OSPITATO GLI ARTISTI FRANCESI E UN APPROFONDIMENTO SULL'ATTIVITÀ DI JEAN RAOUX.....	p.56
2.1 Venezia all'inizio del Settecento: un'introduzione storica.....	p.57
2.2 Il contesto culturale veneziano e i pittori francesi a Venezia all'inizio del Settecento.....	p.62
2.2.1 Il contesto culturale.....	p.62
2.2.2 Presenze francesi a Venezia e nei suoi territori.....	p.64
2.3 Jean Raoux .....	p.69
2.3.1 Vicende biografiche e opere.....	p.69
2.3.2 Fortuna critica .....	p.74
2.3.3 L'attività veneta nel dettaglio e alcune nuove proposte in merito all'attività padovana.....	p.76
2.3.3.1 Le opere per il portico del palazzo Giustinian Lolin e del periodo veneziano.....	p.76
2.3.3.2 I committenti veneziani di Jean Raoux: la famiglia Giustinian Lolin.....	p.78
2.3.3.3 Il periodo padovano e le opere relative.....	p.80
2.3.3.4 Nuove proposte in merito al periodo padovano.....	p.82
2.3.3.5 Parallelismi fra le esperienze di Jean Raoux e Guy Louis de Vernansal a Padova .....	p.86

CONCLUSIONE .....	p.88
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA .....	p.90
IMMAGINI .....	p.100
ANNESI .....	p.144

## INTRODUZIONE

Le relazioni culturali fra Venezia e Parigi all'inizio del Settecento sono state dense e fruttuose. Nella prima parte di questo elaborato dunque, viene presa in considerazione la realtà francese durante gli anni della Reggenza di Philippe d'Orléans (1715-1723) e l'intensa richiesta di arte veneziana presso tale città.

L'aspetto sorprendente, poi, di questo periodo è come il viaggio degli artisti lagunari in quel Paese fosse stato anticipato dallo stringersi di legami di amicizia, supportati da una fitta corrispondenza, che hanno reso possibile il collegamento di due realtà molto diverse.

La sorgente di questi incontri è stata inoltre individuata nella figura di Pierre Crozat. Egli infatti si era recato in Italia nel 1714 per svolgere le pratiche necessarie all'acquisto della collezione di dipinti di Cristina di Svezia per conto di Philippe d'Orléans non ancora reggente. Continuando poi il *tour* dell'Italia egli aveva raggiunto Venezia, dove era rimasto diversi mesi, e dove ebbe la possibilità di conoscere artisti talentuosi come Giovanni Antonio Pellegrini e Rosalba Carriera. Un'altra figura nominata, all'interno del primo capitolo, anche se di origine inglese, è John Law. Egli fra il 1716 e il 1720 gestì l'economia francese e fu un importante mecenate del Pellegrini al quale commissionò la decorazione del soffitto della sala del Mississippi della Banca Reale. Costui si recò dunque a Parigi, insieme a Rosalba Carriera, fra il 1720 e il 1721.

La pastellista, dal canto suo, generò una vera e propria moda con i suoi delicati ritratti, tanto da diventare richiestissima fra i nobili.

I due artisti furono poi raggiunti dall'intellettuale veneziano e incisore, Antonio Maria Zanetti il Vecchio, il quale era a loro molto vicino sin dai tempi della giovinezza.

Viene fatta infine menzione a Sebastiano Ricci, sebbene più vecchio di diversi anni poiché anch'egli parte dello stesso ambiente veneziano del Pellegrini, della Carriera e dello Zanetti.

Nella seconda parte del lavoro invece, vengono trattati gli artisti francesi presenti a Venezia e nei suoi territori con una particolare attenzione alla figura di Jean Raoux, in quanto interessante punto di partenza per approfondimenti e indagini.

Egli era arrivato a Venezia nel 1707 per realizzare dei teleri destinati al portico del Palazzo Giustinian Lolin per volontà di un nobile veneziano Giustinian Lolin. Successivamente a questo incarico egli si recò a Padova dove ricevette diverse commissioni di dipinti per alcune chiese e dimore private. Proprio in merito a questa fase della sua attività pittorica è stato possibile, in seguito alle ricerche, trarre delle ipotesi sul suo operato.

Innanzitutto si ritiene che lo spostamento presso tale città non sia stato casuale, bensì dovuto a agli appoggi lì posseduti da Giovanni Giustinian Lolin in quanto capitano fra il 1707 e il 1708.

Presso Padova poi, Jean Raoux realizzò delle opere, probabilmente su richiesta della famiglia Ferri. Essi infatti possedevano presso la propria collezione, come attestato da un inventario redatto da Pietro Edwards nel 1818, due dipinti di questo pittore: *Il giudizio di Salomone*, opera omonima di quella conservata attualmente presso il musée Fabre di Montpellier, e *Bethsabea*, entrambi i quadri sono però perduti.

È stato in seguito notato che la lunetta, raffigurante la *Vergine dalle sette spade* (1710-1713) della Chiesa della Natività della Beata Vergine ai servi, di mano di Raoux, si trova nello stesso luogo in cui ci sono le sepolture di Giuseppe e Pellegrino Ferri deceduti nel 1701, e forse commemorati tramite il dipinto dai loro successori.

Spero infine, con questo mio lavoro, di dare un contributo alla conoscenza dell'attività veneta di Jean Raoux.

## CAPITOLO 1

# I CONTATTI TRAMITE I COLLEZIONISTI FRANCESI E VENEZIANI FECERO NASCERE L'OPPORTUNITÀ DI UN SOGGIORNO PARIGINO PER GLI DI ARTISTI DELLA CITTÀ LAGUNARE.

### BREVE PREMESSA

L'argomento degli scambi fra Venezia e Parigi non è di certo nuovo per la critica: vi sono infatti diversi testi che ne trattano, dedicando attenzione ad aspetti differenti. Tali opere sono state interessanti punti di partenza e meritano di essere perlomeno citati anche se talvolta non pienamente inerenti alla presente trattazione.

Mi riferisco per esempio a *Parigi/Venezia. Cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento* a cura di Carlo Ossola.<sup>1</sup> In questo volume ci sono diversi saggi e alcuni vanno molto nel dettaglio della questione pittorica, in particolare: *Fragonard et Venise* di Pierre Rosenberg.<sup>2</sup> Tale studioso ha poi dedicato molti saggi alla questione del rapporto fra la Francia e la Serenissima, raccolti in un volume intitolato: *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, edito da Skira nel 2005.<sup>3</sup> Egli ha inoltre pubblicato in collaborazione con Barbara Brejon de Lavergnée il diario di viaggio redatto dall'abate Saint-Non durante il viaggio con Fragonard in Italia avvenuto fra il 1759 e il 1761.<sup>4</sup>

In seguito, il libro *Venezia e Parigi* edito da Electa nel 1989 tratta a sua volta, mostrandone lo sviluppo nei secoli, del rapporto fra queste due realtà. I contatti fra queste due città non sono infatti un tratto unicamente caratteristico del XVIII secolo e non sono solo relativi all'ambito figurativo, ma hanno bensì origini molto più antiche risalenti almeno al XII secolo.<sup>5</sup>

I reciproci interessi artistici fra la Francia e Venezia possono poi essere affrontati anche da un punto di vista collezionistico, per comprendere cosa suscitasse maggiormente il desiderio dei collezionisti francesi, che compivano il viaggio in Italia e di conseguenza a Venezia, i quali, come dimostra il titolo di questo volume, erano molto amanti della pittura del Rinascimento e

---

<sup>1</sup> *Parigi/Venezia, cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento*, atti del convegno di studi (Venezia 1993), a cura di C. Ossola, Firenze, L. S. Olschki, 1998

<sup>2</sup> P. Rosenberg, *Fragonard et Venise*, in *Parigi/Venezia, cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento*, atti del convegno di studi (Venezia 1993), a cura di C. Ossola, Firenze, L. S. Olschki, 1998, pp. 383-388.

<sup>3</sup> P. Rosenberg, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano, Skira editore, 2005.

<sup>4</sup> *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761. Saint-Non, Fragonard*, a cura di P. Rosenberg e B. Brejon De Lavergnee, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

<sup>5</sup> *Venezia e Parigi*, a cura di L. Corrain, Milano, Electa, 1989.

proprio tale aspetto è analizzato nella raccolta di saggi intitolata *Venise et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*.<sup>6</sup>

La questione collezionistica è approfondita in un altro testo citato qui per ultimo ma non certamente per importanza, ossia *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo* di Krzysztof Pomian, il quale, in merito al XVIII secolo, spiega tutto ciò che circonda queste figure di intellettuali e *amateurs*, non solamente dal punto di vista delle opere d'arte ma anche delle attitudini e dei contesti sociali.<sup>7</sup>

## 1.1 LE PERSONALITÀ FRANCESI

### 1.1.1 Introduzione storica alla reggenza

Nella prima parte del Settecento il mondo culturale francese e veneziano si incontrano tramite i viaggi dei collezionisti e degli amatori d'arte, i quali si recavano in Italia alla ricerca di beni artistici da aggiungere alle proprie collezioni. Essi grazie a questi viaggi, si imbattono non solo in rarità e antichità ma anche in artisti e opere contemporanee in grado di destare il loro interesse e risvegliare il loro gusto tanto da decidere di far conoscere anche in Francia le scoperte di talenti avvenute presso la città lagunare.<sup>8</sup>

Nelle pagine a seguire si è scelto, per questo motivo, di affrontare l'argomento a partire proprio da quelle personalità dalle quali si è originato un periodo così fecondo e denso di esperienze e di scambi di ambito artistico.

Gli anni a cui si fa riferimento in particolare in questa sezione sono quelli della Reggenza di Philippe d'Orléans, la quale ebbe luogo fra il 1715 e il 1723. Questo periodo, più breve di un decennio, è stato identificato da studiosi come Laura de Fuccia e Pierre Rosenberg, come un momento chiave e particolarmente fertile per i contatti culturali fra queste due realtà europee nel XVIII secolo.<sup>9</sup>

Il duca d'Orléans (1674-1723) era il nipote di Luigi XIV, figlio del fratello e portatore del suo stesso nome Philippe d'Orléans (1640-1701), la sua fama era di essere libertino e dissoluto, nonché appassionato collezionista e mecenate di artisti «sensibili al colore veneto».<sup>10</sup> Tra essi si può

---

<sup>6</sup> *Venise et Paris 1500-1700. La peinture vénitienne et sa réception en France*, atti del convegno (Bordeaux et Caen 2006), a cura di M. Hochmann, Geneve, Librairie Droz, 2011.

<sup>7</sup> K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

<sup>8</sup> L. De Fuccia, «*La mode à Paris... décide de tout*». *Collezionisti e pittori tra Venezia e Parigi nel Settecento*. In *Storia del collezionismo a Venezia*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 65-79, p. 65.

<sup>9</sup> P. Rosenberg, *Parigi-Venezia o piuttosto Venezia-Parigi: 1715-1723*, in *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano, Skira, 2005, pp. 115-128.

<sup>10</sup> L. De Fuccia, «*La mode à Paris... décide de tout*».. cit., p.66.



annoverare per esempio Antoine Coypel, a cui è commissionata la decorazione della galleria di Enea al Palais Royal tra il 1703 e il 1717.<sup>11</sup> Il duca stesso possedeva una collezione molto ampia e soprattutto ricca di capolavori di Correggio, Raffaello, Tiziano, Paolo Veronese, Annibale Carracci.<sup>12</sup> Il suo interesse poi per la pittura veneta era rimarchevole, infatti possedeva l'opera *Noli me tangere* di Tiziano, *Marte e Venere* della bottega di Paolo Veronese e successivamente i dipinti veneti della collezione di Cristina di Svezia, in cui le opere di Tiziano hanno un certo rilievo: in tale collezione si possono trovare opere della produzione tarda del maestro, all'epoca poco conosciuta in Francia, e opere della giovinezza come *Le tre età dell'uomo*.<sup>13</sup>

Il 1° settembre 1715 avvenne dunque la morte di Luigi XIV, il quale aveva incaricato, come volontà testamentaria, il figlio nato da una relazione al di fuori del matrimonio, poi legittimato, Louis-Auguste di Borbone, duca del Maine, di occuparsi dell'educazione del successore al trono Luigi XV.<sup>14</sup>

Alla morte del Re Sole la reggenza si presentava quindi come qualcosa di inevitabile in quanto l'erede del governo del regno era un bambino di cinque anni.<sup>15</sup> La personalità più probabile a svolgere tale funzione però appariva Philippe d'Orléans in quanto «principe di sangue reale più vicino al trono»<sup>16</sup>. Costui era sostenuto proprio da coloro che covavano il malcontento nei confronti del sovrano defunto.<sup>17</sup> Luigi XIV dal canto suo, non aveva affatto fiducia di costui.<sup>18</sup> Il sovrano aveva infatti predisposto quanto era in suo potere per salvaguardare il sistema per come l'aveva costruito e pertanto aveva lasciato «l'autorità effettiva» ai figli avuti al di fuori del matrimonio, con la marchesa di Montespan, i quali erano stati legittimati nel 1714 con la conseguente indignazione della vecchia nobiltà.<sup>19</sup>

Tra i suoi figli, il duca del Maine era stato nominato come comandante della guardia reale e tutore di Luigi XV, all'epoca bambino.<sup>20</sup> Philippe d'Orléans era diventato presidente del consiglio di reggenza i cui membri però erano stati tutti decisi da Luigi XIV nel testamento e non potevano essere sostituiti finché il nuovo re non fosse stato maggiorenne.<sup>21</sup> Le disposizioni del sovrano facevano in modo che la reggenza fosse quasi una carica priva di valore, pertanto il duca d'Orléans, come primo atto dopo aver assunto la carica, riuscì a liberarsi delle volontà del re in

---

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965*, Milano, Garzanti, 1966, p. 19

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...cit.*, p.20

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

merito a tale ruolo.<sup>22</sup> Egli aveva infatti favorevoli alla sua operazione quella parte di nobili scontenti della burocrazia, della legittimazione dei figli illegittimi e delle loro posizioni, i parlamenti, i quali speravano di ritrovare parte della loro influenza, i giansenisti e tutti coloro che non guardavano di buon occhio il potere ecclesiastico e dei Gesuiti.<sup>23</sup> I parlamenti poterono pertanto giungere ad annullare il testamento in una situazione di legalità, ottenendo in cambio il diritto di rimostranza.<sup>24</sup>

Annullando la volontà testamentaria del Re Sole, Philippe d'Orléans in un certo senso difese l'assolutismo, in quanto il sovrano non poteva essere vincolato dalle volontà del suo predecessore e doveva bensì avere la pienezza del potere.<sup>25</sup>

Una volta giunto al potere, il Reggente si trovò a dover fronteggiare una situazione finanziaria statale problematica. Già durante il regno di Luigi XIV le casse dello stato versavano periodo di crisi, tanto da essere presente fra i progetti di Philippe d'Orléans l'idea di dichiarare fallita la corona e convocare gli stati generali nel 1715.<sup>26</sup> L'ultimo controllore generale di Luigi XIV aveva suggerito di tassare anche i nobili e il clero al fine di risolvere i problemi finanziari della corona ma i membri dell'aristocrazia fecero in modo di bloccare questa proposta.<sup>27</sup> Fu allora istituito un tribunale speciale per scoprire coloro fra i finanzieri colpevoli di sottrazione fraudolenta di denaro.<sup>28</sup> Nemmeno questa soluzione fu però risolutiva poiché non andò a colpire i veri autori delle frodi, dato che essendo più facoltosi erano in grado di comprarsi l'immunità, bensì portò alla galera i piccoli finanzieri, causò molti suicidi e forti cambiamenti nelle relazioni commerciali con conseguenti proteste dei mercanti.<sup>29</sup> Tale operazione, come è evidente, non permise di risanare le casse dello stato né di attuare riforme adeguate a dare sufficienti risorse per il funzionamento dell'erario.<sup>30</sup>

Il reggente a questo punto si rese conto della necessità di soluzioni più drastiche ed efficaci e assunse per questo compito il banchiere John Law.<sup>31</sup> Egli era un finanziere di origini scozzesi, fuggito dall'Inghilterra in seguito all'uccisione di un uomo dopo un duello illegale, si era poi recato in Olanda nel 1694 e successivamente in Francia dove nel 1716 ebbe l'autorizzazione per fondare la Banque Générale. Costui è importante per questa trattazione non solo per quanto riguarda il contesto storico bensì per il suo ruolo di mecenate di Rosalba Carriera e dell'artista

---

<sup>22</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...*cit., p.21

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...*cit., p.25

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

veneziano Antonio Pellegrini, al quale commissionò la decorazione della sala dell'amministrazione della banca, *La Galerie des Mississipiens*.

### 1.1.2 Pierre Crozat (1665-1740): il motore dei contatti.

A mio avviso, uno dei personaggi principali nel dare vita ad una rete di contatti diretti fra le sfere della cultura francese e veneziana è Pierre Crozat. Egli fu noto soprattutto per essere stato mecenate di Antoine Watteau (1684-1721) e grande collezionista di disegni.<sup>32</sup>

Egli nacque nel 1665 a Tolosa, ed era il quarto figlio di Antoine Crozat e Catherine de Saporta.<sup>33</sup> Le condizioni economiche della famiglia migliorarono sensibilmente quando il fratello maggiore, Antoine Crozat II (1655-1738) divenne un rinomato finanziere e gli fu conferito il titolo di Marchese di Châtel.<sup>34</sup> Pierre Crozat giunse nel 1685 a Parigi per subentrare al fratello nel ruolo di impiegato di Pierre-Louis Reich de Pennautier, il quale ricopriva il ruolo di *Receveur général du Clergé*,<sup>35</sup> ossia un funzionario delle finanze pubbliche, di nomina regia, responsabile della riscossione delle tasse per la Chiesa di Francia. Alla morte di costui il successore sarebbe dovuto essere Pierre Crozat ma non venne scelto a causa di presunta appropriazione indebita, egli pertanto non seguì più tale incarico ed ebbe la possibilità di dedicarsi alle arti, suo ambito di grande interesse.<sup>36</sup> Egli non fu solo amatore e collezionista ma anche attivo mecenate, infatti fece erigere la sua dimora in Rûe de Richelieu, importante punto di ritrovo di artisti ed intellettuali dell'epoca, completata nel 1706, dall'architetto Jean-Silvain Cartaud (1675-1758).<sup>37</sup> Le decorazioni furono poi commissionate ad importanti artisti del tempo quali il pittore Charles de La Fosse (1636-1716), lo stuccatore Pierre Legros (1666-1719) e, come anticipato poc'anzi Antoine Watteau, al quale fu affidata, in seguito alla morte di La Fosse, la decorazione della sala da pranzo con la tematica delle Quattro Stagioni.<sup>38</sup> Non si può trascurare poi la sua attività di collezionista, non solo per la quantità di opere da lui possedute ma anche per la qualità di esse.<sup>39</sup> Possedeva infatti moltissimi dipinti (circa 500), sculture (circa 350), gemme incise (più di 1300), diverse migliaia di incisioni ma ciò che costituiva la maggior parte della collezione sono i ben 19201 disegni, dispersi purtroppo dopo la sua morte avvenuta nel 1741.<sup>40</sup>

---

<sup>32</sup> C. Hattori, *Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat*, «Master Drawings», Spring, 2007, 45, I, pp. 38-53, p. 38.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> C. Hattori, *Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat...cit.*, p.40.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

La scelta delle opere per la sua collezione, come affermato da Cordelia Hattori, segue il gusto corrente, promosso dall' Académie Royale, invece di passioni personali, con qualche eccezione per quanto riguarda la collezione di sculture in cui erano compresi elementi di terracotta, nella raccolta dei quali è un precursore, in quanto più tipici delle collezioni della fine del XVIII secolo.<sup>41</sup>

La sua grande conoscenza delle arti, insieme alle sue capacità finanziarie, lo fece lentamente avvicinare al Duca d'Orléans, grazie al quale divenne nel 1705 il tesoriere dell'Accademia di Francia a Roma e successivamente suo emissario speciale in merito alle arti.<sup>42</sup>

Il motivo infatti per cui questa figura è fondamentale ai fini della nostra trattazione è perché fu tra i principali promotori dei contatti diretti tra Venezia e la Francia. Egli infatti si era recato nella città lagunare nel 1715 durante il suo unico viaggio in Italia documentato.<sup>43</sup> La sua meta non fu solo Venezia ma fece un *grand tour* della penisola visitando tutte le più importanti città tra il novembre del 1714 e il luglio del 1715.<sup>44</sup> Egli però era giunto in Italia non solo per turismo ma in quanto incaricato da Filippo d' Orléans, non ancora reggente, di svolgere le pratiche necessarie, all'acquisto, concluso nel 1721, della collezione di Cristina di Svezia, messa in vendita dagli eredi romani.<sup>45</sup> Successivamente a questo incarico, e dopo aver visitato dunque una buona parte della penisola, egli giunse a Venezia dove, rimanendo molto colpito dalla ricchezza artistica della città decise di trattenervisi per alcune settimane stabilendosi presso la casa del mercante Philippe Rousseau.<sup>46</sup> Costui era una personalità importante dell'economia della città all'epoca e si occupava, in associazione con altri mercanti di commercio e di assicurazione di merci di vario tipo con uno scopo di sviluppo internazionale.<sup>47</sup> Fu anche mecenate, in particolare del pittore Nicolas Vleughels, il quale risiedette a Venezia dal 1707 al 1712 e a cui fece decorare l'ingresso della sua dimora in fondamenta di San Severo, infine è probabile che abbia presentato il giovane pittore francese alla celebre Rosalba Carriera.<sup>48</sup>

Pierre Crozat nella città lagunare, dunque, rese molto proficuo il suo soggiorno stringendo rapporti con artisti e intellettuali come la già citata pastellista, Antonio Maria Zanetti il vecchio e Sebastiano Ricci di cui aveva già fatto probabilmente la conoscenza a Parigi durante il suo soggiorno del 1711-12.<sup>49</sup> Proprio da questo viaggio italiano iniziò un denso rapporto epistolare

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 42

<sup>43</sup> L. De Fuccia, «*La mode à Paris... décide de tout*»... cit., p. 77.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit, p. 42.

<sup>47</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit, p. 43.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

e duraturo negli anni con Rosalba Carriera, la cui prima lettera è del 22 giugno 1716, dalla quale si evince come il collezionista cercasse di attirarsi le grazie della sua interlocutrice al fine di ottenere un prezzo più vantaggioso: «Vous estes, Mademoiselle, si juste et équitable que j'espère que vous ne voudrés pas me le fair payer plus cher qu'an autre». <sup>50</sup> Egli sempre nella città veneta acquisterà poi molte opere, in particolare la collezione intera di Giovanni Antonio Lazzari (1639-1713), i disegni appartenenti alla famiglia Muselli e una *Testa* di Rosalba Carriera raffigurante *Una giovane di profilo*, ripresa dal dipinto di Guido Cagnacci dal titolo *Marta e la Maddalena Penitente*. <sup>51</sup>

### **1.1.3 John Law: un finanziere e collezionista che ha tentato di rivoluzionare l'economia francese.**

La personalità di John Law è riportata dagli storici come complessa e controversa.

Egli era nato a Edimburgo e crebbe nella scozia indipendente di Carlo II Stuart. <sup>52</sup> La connessione col mondo del denaro e della finanza deriverebbe proprio dal padre, orafo cambiavalute e prestatore di denaro dagli affari molto redditizi. <sup>53</sup> John Law si stabilì a Londra nel 1690 e pochi anni dopo, nel 1694 fuggì da questa città, evadendo dalla torre di Londra e sfuggendo alla pena di morte dopo che in un duello, probabilmente dovuto a questioni amorose, aveva ucciso il suo rivale. <sup>54</sup>

Successivamente, egli si rifugiò in Olanda, dove ebbe la possibilità di studiare approfonditamente il funzionamento della banca di Amsterdam. <sup>55</sup>

Visse poi peregrinando di stato in stato con lo scopo di poter realizzare le sue teorie economiche e finanziarie. <sup>56</sup> Trovò ascolto nel 1716 presso il duca d'Orléans a Parigi, il quale stava cercando di rialzare le sorti della situazione economica francese con pochi risultati decidendo quindi di dare fiducia alle promesse di Law che consistevano nel liberare il paese dal debito pubblico, di proteggerlo dalle variazioni monetarie e di poter riscuotere più facilmente le tasse. <sup>57</sup>

Il finanziere vedeva il denaro come un semplice mezzo di scambio, secondo lui infatti, la vera ricchezza di un paese era costituita dalla disponibilità di merci, le quali si basano sul commercio

---

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 216.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

<sup>56</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

<sup>57</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...* cit., p.26.

che a sua volta si basa sul denaro.<sup>58</sup> Un altro dei problemi individuati nell'economia francese di quel tempo era la presenza molto scarsa di carta moneta, a cui la banca regia poteva porre rimedio emettendone altra garantita dai crediti della casa reale.<sup>59</sup> Questi ultimi erano un altro dei punti chiave delle teorie economiche del Law, il credito infatti era il fondamento della ricchezza e di conseguenza del potere.<sup>60</sup>

Nel 1716 dunque, il Reggente, interessato alle proposte del Law, gli concesse di aprire una banca privata, la quale si era affermata con successo.<sup>61</sup> Successivamente l'economista inglese ottenne il monopolio del commercio con la Louisiana e per gestirlo fondò la Compagnia d'Occidente.<sup>62</sup> Nel 1718 la sua banca divenne regia e l'anno seguente la sua compagnia rilevò quelle del Senegal, delle Indie Orientali, della Cina e dell'Africa le quali si trovavano in difficoltà.<sup>63</sup> Nel 1720 il Law divenne di fatto ministro delle finanze francesi, e sempre in quest'anno la banca e la compagnia si fusero, così il finanziere iniziò ad impostare diverse riforme.<sup>64</sup>

Poco dopo però il commercio della compagnia, per quanto fiorente, non si rivelò in grado di «sostenere l'inflazione cartacea determinata dal sistema» facendolo precipitare.<sup>65</sup>

Le azioni della compagnia del Law, denominata la *Mississippi*, erano richiestissime sia fra i nobili sia fra il popolo.<sup>66</sup>

Ad un certo punto però, i finanzieri, i quali non avevano fiducia nel «sistema» di Law, diffusero i loro dubbi in merito al valore delle azioni, ritenuto troppo alto rispetto a quello vero, di conseguenza i grandi speculatori, i principi e quanti avevano grandi investimenti, vendettero.<sup>67</sup>

Law per impedire la caduta verticale del suo sistema, decretò che il valore della moneta non era più basato su oro e argento.<sup>68</sup> «Ordinò poi una progressiva riduzione del valore dei titoli ma la riduzione ufficiale non poteva tenere il passo con quella reale, la quale però ben presto si mutò in una caduta precipitosa e catastrofica».<sup>69</sup> Nell'ottobre del 1720 venne infatti dichiarata la bancarotta, la cartamoneta cessò di circolare, poiché non aveva più valore, e Law fu costretto a lasciare la Francia.<sup>70</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...* cit., p.28

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> A. Cobban, *Storia della Francia dal 1715 al 1965...* cit., p.29

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

La sua situazione a questo punto era molto precaria, infatti, svariate personalità influenti, ad esempio il banchiere Thelluson, ne richiedevano la carcerazione.<sup>71</sup> Il finanziere inglese però, riuscì nuovamente a sfuggire ad una sentenza poiché aveva in precedenza chiesto al Duca d'Orléans il permesso di lasciare il Paese e costui gli aveva assicurato le lettere di salvacondotto e il passaporto.<sup>72</sup> Decisivo alla fuga di Law fu l'intervento del duca di Bourbon, il quale, preoccupato per la sua sicurezza, mandò Madame de Prie, sua amante, a prendere Law presso la sua dimora per accompagnarlo nella tenuta di cui era proprietario fuori Parigi.<sup>73</sup> Era comunque chiara a Law la necessità di lasciare la Francia in fretta e quando ottenne i documenti per passare il confine, si mise in viaggio in incognito prendendo in prestito la carrozza di Madame de Prie, insieme al figlio William e per una parte del viaggio anche con la sua compagna Katherine Knowles e la figlia Kate.<sup>74</sup>

Il viaggio non fu certo facile e privo di intoppi ma permise comunque a Law di arrivare a Bruxelles pur essendo quasi senza denaro.<sup>75</sup> In questa città però egli trovò un appoggio nel marchese de Prie, (marito di madame de Prie, la quale lo aveva aiutato nella fuga da Parigi), e fu ricevuto con molti onori.<sup>76</sup>

In seguito, nel dicembre del 1721 Law si trovava a Londra in attesa della conferma della sentenza di perdono per l'omicidio di Edward Wilson del 1694 dopo il tempo di penitenza previsto dalla legge.<sup>77</sup> Una volta ottenuto il perdono, dunque, venne istituita una celebrazione molto fastosa, a dimostrazione del fatto che il banchiere di origini scozzesi era ancora considerato un uomo influente.<sup>78</sup>

Egli infatti aveva ricevuto diversi inviti da sovrani interessati alle sue teorie economiche, per esempio il re di Danimarca e lo Zar di Russia, Law però rifiutò sempre perché molto probabilmente sperava di essere richiamato in Francia.<sup>79</sup> Questa sua aspettativa è anche dimostrata dai viaggi compiuti fra il 1721 e il 1723, avvenuti sempre vicino ai confini della Francia, forse ritenendo possibile una chiamata da parte del Reggente.<sup>80</sup> Ciò è dovuto da un lato al fatto che non vi erano rancori col Reggente e dall'altro ad una lettera del duca di Bourbon nella

---

<sup>71</sup> A. E. Murphy, *John Law. Economic Theorist and Policy-Maker*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 309.

<sup>72</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 308.

<sup>73</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 310.

<sup>74</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 311.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 312.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 313.

<sup>80</sup> Ibid.

quale Law è invitato a non allontanarsi troppo dalla Francia in quanto ci sarebbe stato nuovamente bisogno di lui per le questioni economiche del Paese.<sup>81</sup>

Tuttavia in Francia il nuovo consigliere del Reggente, il cardinale Dubois, stava facendo tutto ciò che era in suo possesso per impedire che Law tornasse e ne controllava gli spostamenti tramite alcuni suoi inviati a Venezia e a Londra.<sup>82</sup> Anche gli inglesi lo controllavano da tempo e già nel 1720 lo ritenevano pericoloso in quanto sospettavano che stesse elaborando delle macchinazioni per far scoppiare una guerra contro l'Inghilterra patteggiando per gli Stuart in esilio.<sup>83</sup> Fino al 1723 quindi si tenne pronto per essere richiamato dal Reggente, sfuggendo ai creditori e intessendo buoni rapporti con la corona inglese, dove vi erano molti suoi detrattori, al fine di dimostrare di non essere un pericolo nel caso in cui avesse riacquisito potere in Francia.<sup>84</sup> Furono dunque per lui anni di peregrinazioni in cui rifiutò molte offerte da diversi sovrani.<sup>85</sup>

Law scrisse al duca di Bourbon nel 1723 e in un suo *memoire* che il Reggente stava preparando il suo ritorno e ciò non era visto con ostilità dai politici inglesi, ritenendo così la situazione a lui nuovamente favorevole.<sup>86</sup> Addirittura nello stesso anno morì il cardinale Dubois lasciando vacante un posto nell'entourage di Philippe d'Orleans, così il finanziere inglese fu chiamato dal duca di Bully con molta urgenza.<sup>87</sup> Stava dunque per tornare a Parigi quando il reggente morì nel dicembre del 1723.<sup>88</sup> In quello stesso periodo Luigi XV stava raggiungendo l'età per governare mentre gli appoggi di Law diminuivano: Madame de Prie, per esempio, non era più ben disposta nei confronti del suo ritorno sebbene qualche anno prima gli aveva addirittura prestato la carrozza per fuggire.<sup>89</sup> Le sue chances per tornare in Francia si dimostravano quindi esaurite.

Si recò poi a Venezia col figlio nel 1726 e qui rimase fino alla sua dipartita avvenuta nel 1729, per una malattia sviluppatasi in fretta, iniziata come un forte raffreddamento e trasformatasi in polmonite portandolo alla morte in poche settimane.<sup>90</sup>

Quando era ancora vivo però egli ebbe cura di donare tutti i suoi beni a Katherine Knowles, sua compagna per diversi anni e madre di suoi due figli.<sup>91</sup> In questo modo poté garantirle dei beni che non avrebbe potuto farle avere tramite il testamento poiché non si erano mai sposati.<sup>92</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 314-320.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 320.

<sup>87</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 322.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 324.

<sup>91</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 325.

<sup>92</sup> Ibid.



Prima di morire tuttavia, aveva dichiarato, mentendo, all'ambasciatore francese de Gergy, il quale indagava su di lui segretamente per conto del governo francese, di non avere più nulla in quanto tutti i suoi beni erano in mano ai creditori.<sup>93</sup> In verità egli era in possesso di molte opere d'arte, come attestato da un inventario redatto alla sua morte nel 1729, trovato fra le carte del figlio William morto a Maastricht nel 1734<sup>94</sup> e fra queste molte erano di scuola veneta.<sup>95</sup>

Infatti, fra i quadri inventariati dal notaio Gabrieli nel 1729, su 488 totali, 140 sono attribuiti a maestri veneziani del Cinquecento e del Quattrocento, ad esempio Gentile Bellini, Carpaccio e Cima da Conegliano. L'artista di cui si individua però il maggior numero di opere è Veronese, presente con 17 dipinti, Tintoretto di seguito con 16 e infine Tiziano con 12.<sup>96</sup> Fra i maestri veneti non va poi scordata la presenza di diversi ritratti di Giorgione, fra cui quello di Francesco I, sovrano di Francia e un'*Annunciazione* di Paris Bordon.<sup>97</sup>

Linda Borean ritiene che questa collezione, non sia tutta frutto del soggiorno veneziano di Law, data la presenza di alcuni dipinti francesi insoliti per il mercato lagunare ad esempio una *Caccia al cervo* di Nicolas de Largillière.<sup>98</sup> A suo avviso dunque, Law si fece spedire dei quadri da Parigi, facendoli sfuggire ai creditori, probabilmente occupandosi lui stesso di commercio di quadri mentre aveva dimora a Venezia.<sup>99</sup> Non è chiara in ogni caso quale fosse la sua posizione in merito alla gestione e al possesso di opere d'arte, ci si domanda infatti se fosse un semplice collezionista, oppure uno speculatore, un' intermediario o un vero amatore.<sup>100</sup>

Il Law doveva essere comunque molto interessato all'attività collezionistica, infatti comprò diversi dipinti di scuola veneta del Cinquecento dalla famiglia Grassi, come emerge da un confronto fra un inventario di quadri proveniente dal palazzo di costoro - ritrovato presso l'archivio personale del figlio del finanziere- e quello compilato alla morte dell'inglese.<sup>101</sup>

Dopo la sua morte, il console francese Le Blond spedì le opere in 81 casse ad Amsterdam, nell'ottobre del 1729, tuttavia la nave su cui erano caricate fu colpita da una tempesta ed esse furono pesantemente danneggiate a causa delle infiltrazioni d'acqua.<sup>102</sup> I dipinti furono pertanto rispediti a Venezia in modo da poter essere restaurati, probabilmente da Valentino Riccini o Picini, il quale lavorò due anni affinché potessero essere di nuovo pronti a ritornare sul

---

<sup>93</sup> A. E. Murphy, *John Law...* cit, p. 327.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law*, in *Venise et Paris 1500-1700. La peinture vénitienne et sa réception en France*, atti del convegno (Bordeaux e Caen 2006), a cura di M. Hochmann, Geneve , Librairie Droz, 2011, pp. 441-453, p.441.

<sup>96</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.447.

<sup>97</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.448.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.449.

<sup>100</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.450.

<sup>101</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.452.

<sup>102</sup> Ibid.

mercato.<sup>103</sup> Anche Rosalba Carriera prese parte a questa impresa, in quanto si occupò dei pastelli che lei stessa aveva realizzato a Parigi, ossia i ritratti di William e di John Law. L'effigie di quest'ultimo poi, dopo essere passata in dalla collezione del banchiere Joseph Smith, a quella di Giorgio III, comparve per l'ultima volta in un'asta del 1782 e poi non lasciò più traccia.

---

<sup>103</sup> L. Borean, *Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law...* cit., p.453.

## 1.2 VENEZIANI A PARIGI: I PROTAGONISTI DEI CONTATTI DURANTE GLI ANNI DELLA REGGENZA

### 1.2.1 Antonio Pellegrini

#### **Fortuna critica essenziale**

La personalità di John Law non può che aprire un collegamento con il veneziano Antonio Pellegrini e permetterci di entrare nel vivo della nostra trattazione dei rapporti artistici e culturali tra la Repubblica di Venezia e la Francia.

John Law fu molto importante per il primo viaggio di Antonio Pellegrini a Parigi e per la realizzazione della decorazione della sala del Mississippi della banca regia francese. La decorazione andò perduta, tuttavia Valentine Toutain-Quittelier, tramite un'attenta analisi delle fonti è stata per prima in grado di restituirne un'ipotesi iconografica e strutturale.

Vediamo ora nel dettaglio la figura di Antonio Pellegrini ripercorrendone la biografia, le opere, la fortuna critica essenziale e facendo un focus sull'attività a Parigi.

Per quanto riguarda la fortuna critica fra i testi più antichi a trattare del maestro vi è la *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*.<sup>104</sup> Di lui si afferma che fosse padovano di origine, molto talentuoso e degno di merito per aver realizzato opere in molte corti europee.

Vi fu poco o nulla sul pittore fino al 1932, anno in cui egli compare in una voce del ventunesimo volume del *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*.

Per trovare però un'opera in cui le vicende del Maestro fossero trattate in maniera monografica fu necessario attendere il catalogo della mostra del 1959 tenutasi a Venezia a cura di Alessandro Bettagno. La mostra era dedicata prevalentemente ai disegni ma fu un importante momento per rivedere le fonti e provare a fare chiarezza su alcuni aspetti ancora oscuri in merito al pittore, ad esempio le questioni biografiche e quanto scritto su di lui sino a quel momento, a cui Bettagno volle aggiungere la questione della grafica fino ad allora poco o nulla trattata. Uno degli aspetti più importanti di essa, secondo lo studioso, risiede nel valore concluso di tali fogli, i quali vanno considerati come «sfoghi di una prepotente personalità pittorica» con un certo intento polemico nei confronti dei quei pittori che dettavano le regole del mercato veneziano fondando la propria

---

<sup>104</sup> M. Boschini, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, Bassaglia, 1733 p.61.

autorevolezza sulla cieca osservanza dei principi accademici.<sup>105</sup> I disegni di questo artista dunque non devono essere considerati studi preparatori, in quanto «il giovane Pellegrini non ha l'aria di essere un artista per il quale il disegno rappresenti una metodica». <sup>106</sup>

Negli anni a venire il nome del Pellegrini compare poi nell'opera molto ampia di Pallucchini dedicata alla storia della pittura veneta nel Settecento.<sup>107</sup> Egli pone molta attenzione alle opere in relazione allo sviluppo del linguaggio artistico del pittore. Per quanto riguarda poi la questione dei rapporti con la Francia, Pallucchini non spende molte parole se non nella questione del soffitto della Banca Reale e della sua ricezione presso alcuni pittori francesi del tempo, in particolare Boucher allora ventenne, Jean Francois de Troy e i decoratori di quell'epoca.<sup>108</sup>

Informazioni in merito al Pellegrini vi sono anche in: *La pittura Veneziana del Settecento* di Egidio Martini. Questo testo ha un'impostazione compendiarica e si sofferma principalmente su questioni stilistiche e influenze pittoriche, col fine di inquadrare adeguatamente il pittore in una cornice stilistica.<sup>109</sup>

Importante per lo sviluppo degli studi su Antonio Pellegrini è la monografia a lui dedicata da George Knox e pubblicata nel 1995. Di tale volume destano l'interesse di chi scrive i capitoli dedicati ai soggiorni a Parigi, il primo e più importante è quello del 1719, in cui lavora alla commissione di John Law e un secondo molto breve nel 1722.<sup>110</sup>

Molto interessanti sono le informazioni e le riflessioni in merito ad un probabile lavoro al Château de la Mouette, residenza della figlia del Reggente, menzionato finora solo dal Pallucchini.<sup>111</sup> Infatti secondo Knox non devono esservi stati molti contatti fra il Pellegrini e altri pittori mentre si trovava a Parigi, tuttavia vi è la possibilità che il veneziano abbia incontrato Watteau e i due abbiano lavorato insieme nel 1720 alla decorazione del sopraccitato Château de la Mouette.<sup>112</sup> Il castello si trovava nel Bois de Boulogne ma l'edificio originario fu demolito nel 1926.<sup>113</sup> Dalla famiglia Rothschild fu poi ricostruito un nuovo edificio in un sito quasi coincidente con l'originario e ora è attualmente sede dell'OECD.<sup>114</sup> Dell'edificio originario secondo Pallucchini restano ancora delle soprapporte realizzate dal Pellegrini e forse attualmente collocate nel nuovo edificio, e probabilmente, a detta di Knox, anche il soffitto raffigurante *La*

---

<sup>105</sup> *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra (Venezia 1959), a cura di A. Bettagno, Venezia, Neri Pozza, 1959, p.23

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, vol. 5, 1960, p.17-22.

<sup>108</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, op cit. p. 21.

<sup>109</sup> E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, Edizioni Marciane, 1964, pp. 28-33.

<sup>110</sup> G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p.156-157.

<sup>111</sup> G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741... cit.*, p.156

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741... cit.*, p.157

<sup>114</sup> Ibid.

*caduta di Fetonte*, (nel momento in cui egli scrive) presso la fondazione Ephrussi de Rothschild a Saint-Jean-Cap-Ferrat provenisse dallo stesso castello.<sup>115</sup> Come chiarito dallo studioso in ogni caso, non vi sono in merito a tali ipotesi certezze documentarie.<sup>116</sup>

Un altro contributo importante agli studi sul pittore è il catalogo della mostra del 1998 tenutasi a Padova. Questo volume contiene diversi saggi inerenti a varie tematiche in merito alla figura del Pellegrini, per esempio notizie biografiche, l'attività a Padova, il soggiorno in Inghilterra, le lettere a Rosalba Carriera e i disegni.<sup>117</sup>

Una menzione del pittore, per quanto sintetica, si trova infine nell'opera *Pittura Veneta*, curata da Enrico Maria dal Pozzolo, edita da 24 ore cultura.<sup>118</sup>

Come si illustrerà successivamente nel paragrafo riguardante la bibliografia, il Pellegrini è di certo un artista che lavora in una dimensione europea, la sua fama da Venezia si amplia e raggiunge le più importanti corti e città europee del tempo, tra cui ovviamente la Parigi della Reggenza. Nonostante il suo successo in vita però, come si voleva mostrare da questo excursus sulle pubblicazioni in merito alla sua attività, egli ha ritrovato la dovuta considerazione solo a partire dagli anni '60 del '900.

Per comprendere dunque il nostro pittore nella sua interezza e capire quale fosse la sua posizione nell'Europa del tempo è dunque doveroso trattare brevemente delle sue vicende biografiche.

### **Cenni biografici e opere più significative**

In merito alla bibliografia del pittore i migliori testi sono: il catalogo della mostra del 1959, a cura di Bettagno, in cui vengono prese in esame per la prima volta diverse fonti documentarie<sup>119</sup>, un altro saggio dello stesso studioso nel catalogo della mostra del 1998<sup>120</sup>, e infine la monografia di Knox.<sup>121</sup>

Antonio Pellegrini nacque a Venezia nel 1675. Si formò presso il pittore Paolo Pagani, con il quale si recò ancora quindicenne Vienna e in Moravia per un viaggio dal 1692 al 1696.<sup>122</sup> Sicuramente questa esperienza gli permise di imparare a gestire una decorazione di grandi

---

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo*, in *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova 1998), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 15-21.

<sup>118</sup> Dal Pozzolo, Enrico Maria, *Pittura Veneta*, Milano, 24 ore cultura, 2010, pp. 305-306.

<sup>119</sup> *Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741*, catalogo della mostra (Venezia 1959), a cura di A. Bettagno, Venezia, Neri Pozza, 1959, pp.23-35.

<sup>120</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo*, in *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova 1998), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 15-21.

<sup>121</sup> G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

<sup>122</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo...* cit., p.15.

dimensioni.<sup>123</sup> Legati a questi suoi primi anni di lavoro vi sono degli affreschi, individuati sempre da Bettagno, situati nel Palazzetto Correr di Murano.<sup>124</sup> Fino all'acquisizione di questa informazione, l'opera più antica del Pellegrini, datata al 1701 era il complesso di dipinti per la Scuola del Cristo in San Marcuola, scoperti dall'Ivanoff nel 1952 (Figura 1).<sup>125</sup> Tali dipinti inoltre, dimostrano come importante per lo sviluppo del linguaggio del pittore fu molto importante il soggiorno a Roma,<sup>126</sup> tale viaggio, per le influenze pittoriche viene ritenuto fondamentale anche dal Pallucchini, il quale afferma addirittura che gli influssi del Giordano siano molto evidenti e più determinanti degli insegnamenti del Maestro Pagani.<sup>127</sup>

Secondo Bettagno, poi, una grande influenza deriverebbe proprio dal Baciccio e di ciò ne danno testimonianza le opere sopra menzionate insieme al soffitto della Libreria del Santo di Padova, non bisogna poi dimenticare i contatti con affermati pittori veneziani come Sebastiano Ricci.<sup>128</sup> La sua pittura è dunque «chiara, morbida e sciolta, in effetti *flou*», in sintonia con lo stile che renderà famosa in Europa e in Francia Rosalba Carriera, la quale diventerà parente del pittore in quanto egli sposerà la sorella Angela Carriera nel 1704.<sup>129</sup>

Nel 1708 Antonio Pellegrini intraprese un altro viaggio in Inghilterra, fondamentale per la sua carriera.<sup>130</sup> A Venezia in quell'anno terminava la sua missione diplomatica il conte di Manchester Charles Montagu.<sup>131</sup> Egli decise, nel momento di tornare in Inghilterra di portare con sé due promettenti pittori veneziani, Antonio Pellegrini e Marco Ricci, per realizzare scene d'opera.<sup>132</sup> Secondo Bettagno si può ipotizzare fondatamente una mediazione di Rosalba Carriera, la quale conosceva il Conte, come riportato in una sua epistola al Rapparini.<sup>133</sup>

Il Pellegrini stette dunque in Inghilterra dal 1708 al 1713, e vi compì in seguito un breve soggiorno nel 1719.<sup>134</sup> Questi anni furono caratterizzati da un lavoro molto intenso: realizzò scene per il Queen's Theatre di Haymarket, insieme a Marco Ricci, oltre alla decorazione per la scala della casa del conte di Manchester in Arlington Street, ora purtroppo perduta. Il Pellegrini si dedicò poi all'impegnativo ornamento di Castle Howard, nello Yorkshire, oltre alla decorazione per altre dimore di Lord inglesi, sia a Londra sia fuori città (Figura 2).<sup>135</sup> Degna di

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo...* cit., p.15.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento...* cit., p. 21.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid.

attenzione è la quasi vittoria raggiunta al concorso indetto nel 1708 per la decorazione della cupola della cattedrale di Saint Paul, in cui perse a causa della preferenza per l'organizzazione iconografica del pittore inglese Thornhill e per un certo spirito nazionalistico<sup>136</sup> poiché come ricorda Bettagno «qui non si giocava solo una commissione ma la leadership nella pittura inglese di quel tempo».<sup>137</sup>

Dato pertanto il peso molto forte della pittura veneziana in Inghilterra in quel tempo, anche Sebastiano Ricci decise di recarsi a Londra, probabilmente spinto da Marco Ricci, il quale era in concorrenza con il Pellegrini, avendo probabilmente meno successo, come testimoniato da alcune lettere a Rosalba Carriera.<sup>138</sup>

Nonostante non sia ben noto il perché, nel 1713 decise di lasciare Londra e di recarsi a Düsseldorf, dove il principe Giovanni Guglielmo del Palatinato voleva fare della sua corte una culla delle arti ad alti livelli.<sup>139</sup> Qui vi restò fino al 1716, anno della morte del principe per il quale decorò il soffitto dello scalone a nord del castello di Bensberg, e sempre per la residenza realizzò un cospicuo numero di tele con storie finalizzate a esaltare la dinastia.<sup>140</sup>

In seguito alla morte del principe Giovanni Guglielmo si spostò nei Paesi Bassi, dove ebbe diversi riconoscimenti tra cui la nomina a membro dell'accademia di San Luca ad Anversa nel 1717.<sup>141</sup> Nel 1718 poi figura nella Gildea dei pittori dell'Aja.<sup>142</sup> Nel 1719 di ritorno da un breve passaggio in Inghilterra si recò a Parigi dove ricevette la commissione da parte del banchiere John Law per la realizzazione del soffitto della Banque Royale, la quale sarà svolta l'anno successivo, quando tornerà nella capitale francese insieme a Rosalba Carriera, alla moglie Angela e alla madre delle due e successivamente anche Antonio Maria Zanetti di ritorno dall'Olanda.<sup>143</sup> Il pittore e la famiglia lasciarono la città nel 1721 ma non definitivamente poiché il Pellegrini vi tornerà nell'estate del 1722.<sup>144</sup> Tornando nuovamente a Venezia il veneziano passa per Füssen dove riceve la commissione per due pale d'altare per la chiesa di San Magno dei Benedettini raffiguranti la *Madonna del Rosario e santi* e *Sant'Ulrico che cura gli ammalati* (Figura 3).<sup>145</sup> Successivamente, nel 1722 realizza anche il *Martirio di Sant'Andrea* per la chiesa Veneziana di San Stae (Figura 4) e il *San Nicola che salva i naufraghi* per gli Eremitani a Padova.<sup>146</sup>

---

<sup>136</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo...* cit., p.17.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Ibid.

<sup>140</sup> Ibid.

<sup>141</sup> Ibid.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo...* cit., p.18.

<sup>144</sup> A. Bettagno, *Antonio Pellegrini, Protagonista veneziano del Rococò europeo...* cit., p. 20.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid.

Le ultime opere di cui si ha documentazione sono sempre legate alla dimensione culturale delle corti europee, in particolare del centro del continente.<sup>147</sup> Per esempio fra il 1727 e il 1730 fu impegnato fra le città di Wurzburg, Dresda e Vienna.<sup>148</sup> Una delle ultime opere documentate del Maestro è una vasta decorazione di diversi ambienti del castello di Mannheim nel 1736 su committenza del principe Carlo Filippo del Palatinato, di tale lavoro però restano purtroppo solo dei modelli poiché le decorazioni furono distrutte nel 1942.<sup>149</sup>

Ritornò a Venezia definitivamente nell'estate del 1737 in cui dipinse ancora per poco tempo. Nel gennaio del 1741 infatti l'artista si ammalò e pochi mesi dopo, a novembre dello stesso anno morì.<sup>150</sup>

### **I rapporti con la Francia: Antonio Pellegrini alla Banque Royale.**

Purtroppo, delle opere a Parigi realizzate dal Pellegrini non resta molto e fondamentali sono i recenti studi di Valentine Toutain-Quittelier del 2017. Nell'opera *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières* la studiosa tratta in maniera molto approfondita la questione della Banque Royale sia dal punto di vista delle vicende architettoniche, sia, cosa ancora più interessante, propone un'ipotesi di ricostruzione, in maniera approfondita e documentata, del programma iconografico del soffitto de *La Galerie des Mississipiens*. Questo argomento era stato già proposto in passato ma in questi studi trova un nuovo vigore.

L'autrice sopra menzionata dedica ampio spazio alla storia dell'edificio: la Banque Royale venne infatti istituita in un edificio preesistente ossia l'ampio Palais Mazarin, di cui la parte di proprietà del duca di Nevers, chiamata pertanto Hôtel de Nevers, venne dedicata al nuovo istituto economico.<sup>151</sup> I rilievi architettonici ci giungono poiché, in seguito al crollo del sistema economico di Law nel 1720, prende avvio il progetto di trasloco della Biblioteca Reale ad opera dell'architetto Robert de Cotte, il quale esegue appunto dei rilievi nel palazzo.

La zona interessata dalla decorazione del Pellegrini è *La Galerie des Mississipiens* (Schema: Figura 5). Tale area era uno dei centri nevralgici della banca e vi potevano accedere solo gli amministratori per svolgere le riunioni.<sup>152</sup> A detta della studiosa Toutain-Quittelier ad oggi non sono stati ritrovati documenti inerenti la committenza al Pellegrini, ci sono invece solo degli atti

---

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ibid.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie* op. cit. p.194. Per tutta la storia dell'edificio vedere pp. 193-199.

<sup>152</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie*, op cit. p. 198.



notarili inerenti ai pagamenti ricevuti dal pittore veneziano, egli infatti avrebbe dovuto ricevere un compenso pari a 100 000 franchi, cifra molto ampia che ci restituisce l'idea di quanto ampia dovesse essere la decorazione.<sup>153</sup> In questo atto, ulteriormente utile per contestualizzare i tempi di realizzazione, viene fatto accenno alle 'opere' di pittura realizzate nel Palazzo, grazie ad esso l'autrice può ipotizzare la realizzazione della decorazione non solo del soffitto ma degli spazi fra le finestre.<sup>154</sup>

A sostegno di tale ipotesi vi sarebbero infatti delle decorazioni realizzate con lo stesso *modus operandi* nell'High Saloon dell'Howard Castle in Inghilterra del 1719-1720, in cui la decorazione prevede sia il soffitto sia gli spazi tra le finestre, e presso lo *Zwinger* di Dresda del 1725.<sup>155</sup> La descrizione tuttavia conservata alla Biblioteca nazionale francese si limita al soffitto così come la testimonianza di Brice del 1752.<sup>156</sup> La studiosa poi, prendendo in considerazione la testimonianza del collezionista Caylus, ricostruisce la struttura della decorazione del soffitto di Pellegrini come costituita da diverse tele montate una accanto all'altra e anche per fare da rivestimento alla parete, da considerarsi come prosecuzione del soffitto che dovevano essere delle vere e proprie opere dipinte.<sup>157</sup>

La studiosa poi, in base ad una descrizione conservata alla BnF, a modelli e disegni del Pellegrini e a confronti con altre opere, ipotizza una ricostruzione iconografica della decorazione.

La principale fonte scritta è senza dubbio la sopraccitata descrizione manoscritta della sala dipinta intitolata *Description de la Peinture de la Gallerie de la Banque Royale*, ritenuta un tempo di mano del Pellegrini stesso ma è più probabilmente opera di uno scrittore anonimo.<sup>158</sup>

Tale documento fu ritrascritto, seppure con alcune lacune, e pubblicato da Caylus nel 1752, fu poi aggiunto da Chennevières alla sua edizione dell'*Abécédario* di Pierre-Jeanne Mariette il quale però non ne era l'autore.<sup>159</sup> Lo svolgimento della decorazione ha inizio alla sinistra dell'entrata in corrispondenza del muro cieco, si guarda poi la parete di sinistra, in seguito quella opposta all'ingresso, successivamente la parete di destra dotata di finestre, infine la parte centrale del soffitto è il punto culminante della narrazione e l'ultimo punto su cui si deve posare lo sguardo.<sup>160</sup>

Fra le fonti iconografiche invece, la principale è uno schizzo realizzato ad olio su tavola

---

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Ibid..

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie*, op cit. p. 199.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 200.

raffigurante *Mercanti provenienti dalla Louisiana scesi sulla riva della Senna* (datato probabilmente al 1720) (Figura 6).<sup>161</sup>

Tale dipinto permette di ricostruire l'immagine sulla parete di fondo opposta all'entrata, esso infatti corrisponde ad un passo della descrizione manoscritta sopra menzionata.<sup>162</sup> Possiamo vedere qui rappresentate le personificazioni dei fiumi Senna e Mississippi in un abbraccio, dietro di loro la personificazione dell'amicizia e alle spalle le mura di una città.<sup>163</sup> Nella parte superiore del dipinto, sulle nuvole, sono poggiate le personificazioni della Felicità (figura alata) e della Tranquillità (figura distesa).<sup>164</sup> Nella parte inferiore invece, il dipinto vuole riferirsi al commercio transatlantico,<sup>165</sup> uno dei pilastri su cui si poggiano le dottrine di Law. Qui possiamo notare dunque la nave inclinata e i mercanti al lavoro nello scaricare le merci, le quali verranno poi portate in città dai cavalli,<sup>166</sup> i quali sono rappresentati in uno stato quasi di irrequietezza. La nave inoltre è rappresentata con gran ricchezza di particolari: in corrispondenza alla parete di fondo della sala si trovava proprio in un punto in cui lo sguardo cadeva immediatamente. In tal modo il pittore metteva in risalto l'aspetto del commercio importante per la dottrina di Law, la quale avrebbe dovuto avere come conseguenza la prosperità economica in unione con la politica.<sup>167</sup>

Proseguendo dalla decorazione del fondo appena trattata e dirigendosi verso destra si poteva trovare la rappresentazione, identificata dalla studiosa come *Ensemble di allegorie in cui l'Inverno e la Verità scrivono sulle ali del Tempo* (Figura 7).<sup>168</sup> Questa parte di decorazione è ricostruita grazie ad un modello presente in una collezione privata di Venezia.

Per arrivare all'identificazione delle allegorie, l'autrice si è basata su confronti con repertori iconografici, ad esempio Cesare Ripa, e incisioni contemporanee al pittore.<sup>169</sup> Vi è però da ritenere che Pellegrini, come suo tratto distintivo, sia indipendente nella realizzazione delle immagini, egli infatti si deve essere sicuramente servito dell'*Iconologia* di Cesare Ripa ma talvolta i riferimenti sono imprecisi e non è possibile attenersi totalmente a questa fonte.<sup>170</sup> Questa cosiddetta licenza di cui si serve il pittore è da attribuirsi certamente ad un'indipendenza intellettuale, come dimostrano anche altre opere, le quali verranno analizzate poco oltre, invece

---

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Ibid.

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 201.

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid.

che ad una incapacità tecnica.<sup>171</sup> Pellegrini infatti è un artista che si svincola dai dogmi accademici e si interessa maggiormente alle forme, rispetto al loro significato.<sup>172</sup>

L'autrice poi, basandosi sulla descrizione manoscritta, si sofferma a trattare della zona a sinistra dell'entrata in cui si trovava, secondo la descrizione, una raffigurazione della Religione.<sup>173</sup> Di tale scritto vi è anche un riscontro in un disegno del Museo di Besançon.<sup>174</sup> In merito a tale immagine vi sono state anche dispute riguardanti l'iconografia riportate con precisione dalla Toutain-Quittelier, ella però ritiene che la figura alata di sinistra non sia la Religione, bensì l'invenzione, pertanto il titolo proposto per l'immagine è *Il Genio, il commercio e l'invenzione* (Figura 8).<sup>175</sup>

La studiosa sottolinea però come le allegorie rimangano comunque «ibride» rispetto ai modelli e molto spazio sia lasciato all'estro del pittore.

Non bisogna poi credere che Pellegrini, pur nella sua licenza delle forme, si basasse solo su fonti italiane, la Toutain-Quittelier ha riscontrato infatti che il pittore abbia tratto ispirazione anche da fonti francesi ad esempio l'incisione di Bernard Picart dal titolo *Nil Flammis Pulcris Istis* del 1718.<sup>176</sup>

Un'altra sezione di soffitto ricostruita è quella presente sulla parete di destra a lato dell'entrata, in questo caso le figure non guidano lo spettatore alla lettura e si mostrano ambigue.<sup>177</sup> In ogni caso, in base alla descrizione manoscritta possiamo identificare tale opera come *Ensemble di allegorie raffiguranti la Giustizia, il Castigo, la Pigrizia addormentata viene risvegliata dall'Attenzione e dall'Utilità* (Figura 9).<sup>178</sup> Si tratta chiaramente di una metafora politica raffigurante la metamorfosi di un governo ideale in pace e armonia.<sup>179</sup>

Queste ricostruzioni appena trattate possono essere racchiuse nella tematica dell'elogio alla licenza.

Le prossime invece trattano della glorificazione della politica e dell'economia ad opera del Reggente e di John Law.

Vi è infatti dal lato del muro cieco *L'allegoria del reggente come Ercole che tiene il timone, con la Francia alle spalle* (Figura 10), e *La Louisiana accompagnata dai principi del Mississippi gli rende omaggio*.<sup>180</sup>

---

<sup>171</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 204.

<sup>172</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p., 201.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 202.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 204.

<sup>177</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 207.

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 209.

Nel dicembre del 1721 il sistema di Law fallisce per molteplici fattori, di conseguenza anche l'opera di Pellegrini, simbolo di tale nuovo modello economico non poteva che essere distrutta. In breve tempo l'edificio in cui si trovava la Banque Royale, per volontà del re fu riscattato e destinato a diventare negli anni successivi la sede della Biblioteca Reale.<sup>181</sup> In seguito dunque alla decisione in merito alla nuova destinazione d'uso della galleria e dei cambiamenti edilizi da far avvenire in essa, fra il 1728 e il 1734 la decorazione del soffitto venne cancellata secondo la decisione dell'abate Bignon e del duca D'Antin.<sup>182</sup> Costui, figlio illegittimo di Luigi XIV, fece eseguire una simile operazione in quanto simbolo della gloria della Reggenza e di Parigi, facendola apparire come operazione necessaria per riaffermare l'autorità del re.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 214.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 215-216.

## 1.2.2 Rosalba Carriera

In merito ai rapporti fra la Francia e la Repubblica di Venezia, durante la Reggenza, caratterizzati da legami personali diretti, una figura chiave è quella di Rosalba Carriera. Ella è importante non solo per le amicizie strette con i più influenti uomini della Reggenza, ma anche per la sua raccolta epistolare, giunta fino a noi, la quale ha permesso di ricostruire vicende artistiche non sia legate alla sua persona sia in merito ad altri artisti, ad esempio il sopraccitato Antonio Pellegrini. L'artista veneziana ebbe una grande popolarità nell'Europa del suo tempo e forse l'esperienza francese è il momento in cui essa arrivò al suo apogeo.

### Fortuna Critica essenziale.

Un articolo molto utile per ricostruire la fortuna critica di questa pittrice è quello redatto da Pavanello e contenuto nel volume *Rosalba Carriera prima pittrice de l'Europa*. Lo studioso inizia tale trattazione con una questione storico-sociale: Rosalba Carriera come «complice dell'insorgere del femminismo»<sup>184</sup>. Ella infatti si occupò di tradurre dall'inglese un saggio dal titolo *A proposito degli studi femminili* e il suo desiderio di indipendenza si coglie anche in un biglietto di risposta ad un suo spasimante in cui comunica di non essere interessata all'amore e al matrimonio.<sup>185</sup>

Per quanto riguarda le fonti a lei contemporanee vi è l'*Abecedario* di Paul-Jean Mariette in cui è presente un elogio della pittrice.<sup>186</sup> Successivamente scrivono Cochin de Venise e Dezallier d'Argenville in merito alla bravura dell'artista nella tecnica della pittura e della miniatura. Un commento non positivo proviene invece solamente da De Brosses, il quale, infastidito, non si esprime in merito alla pittura bensì al prezzo delle sue opere a suo avviso troppo care.<sup>187</sup>

Per quanto riguarda poi le fonti veneziane vi è una lettera di Pier Caterino Zeno scritta ad Anton Francesco Marmi nel 1729 contenente alcune notizie biografiche.<sup>188</sup>

---

<sup>184</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007* in *Rosalba Carriera, prima pittrice de l'Europa*, a cura di G. Pavanello, catalogo della mostra (Venezia 2007), Venezia, Marsilio 2007, pp. 57-79, p. 57.

<sup>185</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 57. A mio avviso comunque, questo non è propriamente femminismo come lo intendiamo oggi. Ritengo infatti che amore e matrimonio non siano una rinuncia al femminismo. Probabilmente quello che intendeva l'autore era relazionato al suo tempo. Sicuramente nel biglietto è presente una forte affermazione di indipendenza e definizione della sua individualità. Ella certamente non aveva bisogno di una protezione e tantomeno di essere mantenuta dato il largo successo della sua arte, con la quale si procurava da vivere. Il suo caso è certamente abbastanza singolare per l'epoca anche se la storia veneziana non è certo estranea a casi di forti donne indipendenti, si vedano per esempio i casi cinquecenteschi di Paola Antonia Negri [M. Firpo *Paola Antonia Negri, monaca Angelica (1508-1555)* in *Rinascimento al Femminile* a cura di O. Niccoli, Roma-Bari Laterza, 1991, pp.35-82], Madre Zuanna, Isotta Nogarola [M. King *Isotta Nogarola, umanista e devota (1418-1466)*, *Rinascimento al Femminile* a cura di O. Niccoli, Roma-Bari Laterza, 1991, pp.3-34].

<sup>186</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 61.

<sup>187</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 62.

<sup>188</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 63.

Posto cronologicamente fra i due testi di Anton Maria Zanetti vi è un profilo della pittrice scritto da un ignoto abate, rimasto inedito fino a che non fu utilizzato da Girolamo Zanetti per una conferenza all'Accademia di Belle Arti di Padova del 1781.<sup>189</sup>

Di questa pittrice sono fondamentali poi gli scritti da lei stessa realizzati e giunti sino a noi; essi sono *Le Lettere e Il Diario* steso durante il soggiorno parigino del 1720-21.<sup>190</sup> Quest'ultimo scritto in particolare è molto interessante ai fini della nostra trattazione poiché mostra un momento chiave dell'incontro tra la realtà culturale veneziana e parigina. Di questo scritto vi è un'edizione del 1793 ad opera di Giovanni Vianelli, canonico di Chioggia, il quale era entrato in possesso dell'archivio rosalbiano insieme ad alcuni pastelli e disegni.<sup>191</sup>

Nei secoli successivi si trova citato il nome di Rosalba in *Storia pittorica della Italia*, sulla biografia e opera della pittrice veneziana si sofferma Gianantonio Moschini citandone il Diario e la malattia della vecchiaia di cui riporta notizie Anton Maria Zanetti.<sup>192</sup> Il profilo della pittrice, redatto da Girolamo Rovagnan, compare poi in *Le Biografie degli italiani illustri*, opera curata da Emilio de Tiplido.<sup>193</sup> Tappa fondamentale del 1800 è invece l'edizione del 1843 dello scritto dell'ignoto abate col titolo *Memorie scritte dell'abate N.N.*<sup>194</sup>

L'interesse per questa pittrice rinasce però all'inizio del '900 come dimostrato dagli studi di Malamani del 1899 e del 1910, di Emilie von Moerschelmann del 1908, prima autrice donna a scrivere della pastellista veneziana.<sup>195</sup>

In questo secolo inizia anche la stagione delle grandi mostre<sup>196</sup> e nonostante questo, in base a quanto rilevato da Pavanello, la critica non aveva ancora compreso a fondo la pittrice esprimendosi talvolta con giudizi aspri e attribuendole opere scadenti che non le appartenevano.<sup>197</sup>

Gli scritti in questo secolo si sono dunque succeduti numerosi in merito a questioni stilistiche e figurative, però era ancora necessaria una revisione critica del Settecento e dell'artista in questione e a questo proposito sono fondamentali gli studi di Franca Zava Boccazzi e di Bernardina Sani.<sup>198</sup> Ella si è occupata in particolare dell'edizione dei manoscritti fiorentini e successivamente della monografia corredata dal catalogo delle opere dell'artista.<sup>199</sup>

---

<sup>189</sup> Ibid..

<sup>190</sup> Ibid. In merito al diario è necessaria una precisazione. Non si tratta infatti di uno scritto di tipo intimo e privato, quanto invece una serie di annotazioni in merito ad incontri, committenze e avvenimenti.

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 66.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 69.

<sup>196</sup> Di cui si può trovare un elenco completo in G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 69-71

<sup>197</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 69.

<sup>198</sup> G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007...* cit., p. 74.

<sup>199</sup> Ibid.

### Cenni biografici e opere artistiche più significative<sup>200</sup>

Come individuato da Zava Boccazzi in un atto di battesimo, Rosalba Carriera nasce il 12 Gennaio 1672 (m. v.), 1673 secondo l'attuale datazione.<sup>201</sup> Il padre si chiamava Andrea Carriera ed era definito nell'atto di battesimo citato sopra *cancelier* mentre la madre era Alba Foresti.<sup>202</sup>

Per quanto riguarda poi la formazione artistica, vi è l'ipotesi secondo la quale nei primissimi tempi ella abbia appreso le nozioni basilari di disegno e di pittura ad olio da Giuseppe Diamantini.<sup>203</sup> Nel testo di Bernardina Sani si fa riferimento anche all'abate Felice Ramelli, nobile astigiano da cui l'artista veneziana avrebbe imparato l'arte della miniatura.<sup>204</sup> Importante fu inoltre l'apprendistato con Antonio Balestra, come riporta poi lo Zanetti, gli incontri fra i due erano assidui dopo il ritorno da Roma del pittore nel 1696. Fonte di nuovi stimoli per la pittrice invece di una vera e propria esperienza formativa, a detta della Boccazzi, furono anche i contatti con Federico Bencovich, pittore di origine dalmata.<sup>205</sup>

In questa stessa posizione di motivo di ispirazione vanno considerati gli artisti suoi contemporanei ad esempio Luca Carlevarijs, Marco e Sebastiano Ricci, Nicolas Vleughels e Aton Maria Zanetti, i quali frequentavano la casa della pittrice, come una sorta di circolo culturale, che era utile per di più ad aumentare la rete di contatti di committenti e collezionisti.<sup>206</sup> Notizie certe della pittrice si hanno dunque a partire dal 1700, anno in cui ella comincia a conservare la sua corrispondenza, la quale costituisce una fonte molto importante per ricostruire anche le vicende del panorama artistico dell'epoca.

Sempre in questi anni iniziali del '700 maturano i primi successi di Rosalba Carriera. Infatti oltre ad essere una miniaturista affermata, nel 1705 ella viene accettata come membro dell'Accademia romana di San Luca e invia da Venezia l'opera *Fanciulla con colomba* (Figura 11), la quale fu molto apprezzata da Carlo Maratta, principe di questa istituzione.<sup>207</sup> Tale notizia era stata riportata dall'inglese Christian Cole, amico della Carriera, il quale si era adoperato in prima persona per l'accettazione dell'artista presso tale prestigiosa istituzione.<sup>208</sup>

---

<sup>200</sup> Per una cronologia schematica degli eventi si consiglia B. Sani, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino, Umberto Allemandi, 2007, p. 51.

<sup>201</sup> Ibid.

<sup>202</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse*, in *Rosalba Carriera prima pittrice de l'Europa*, catalogo della mostra (Venezia 2007), a cura di G. Pavanello, Venezia, Marsilio, 2007, p. 15.

<sup>203</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 15.

<sup>204</sup> *Rosalba Carriera: lettere, diari, frammenti*, a cura di B. Sani, Firenze, L. S. Olschki, 1985, p. 7.

<sup>205</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 16.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid.

Costui era stato inizialmente ritenuto dalla critica il maestro in merito alla tecnica del pastello anche se in verità ella la utilizzava già da alcuni anni prima di conoscerlo.<sup>209</sup> Egli fu in ogni caso influente nella sua vita perché le procurò diversi committenti inglesi sia per la miniatura su avorio sia per il ritratto a pastello, preferito poiché distante dai ritratti ufficiali e maggiormente aderente alla rappresentazione di un'aristocrazia che voleva rinnovarsi.<sup>210</sup>

La fama dell'artista veneziana non sconfina solo in Inghilterra, ma raggiunse Düsseldorf per esempio, dove il principe elettore palatino Giovanni Guglielmo Pfalz, la invitò diverse volte nella sua città tramite il suo segretario Giorgio Maria Rapparini, intellettuale bolognese e amico della Carriera.<sup>211</sup> Ella però rifiutò sempre gli inviti a causa della salute instabile del padre e dell'impossibilità del Pellegrini di accompagnarla, il principe inoltre era interessato principalmente alla miniatura ma l'artista si stava dedicando maggiormente al pastello data la crescente fortuna di questo genere.<sup>212</sup>

Bisogna ricordare in aggiunta le diverse committenze da parte del re di Danimarca e Norvegia Federico IV sceso a Venezia per il carnevale nell'inverno fra il 1708 e il 1709. Egli era infatti interessato a miniature con ritratti, da considerare quasi dei *souvenirs*, di nobildonne veneziane famose per la loro bellezza.<sup>213</sup>

Uno dei maggiori collezionisti delle opere a pastello di Rosalba Carriera è poi Augusto III di Sassonia e re di Polonia, il quale incontra l'artista veneziana durante due suoi soggiorni a Venezia nel 1713 e nel 1716.<sup>214</sup> Egli realizzò nella sua dimora a Dresda un Gabinetto dedicato interamente a pastelli di Rosalba Carriera, fra questi vi erano repliche autografe di opere rinomate o meglio riuscite che l'artista era solita conservare.<sup>215</sup>

Successivamente alla venuta di Augusto III a Venezia si colloca il soggiorno a Parigi del 1720-21 di Rosalba Carriera di cui si parlerà più diffusamente in seguito.

Del decennio fra il 1720 e il 1730 sono rimarchevoli l'autoritratto per il Granduca di Toscana e quello delle collezioni reali inglesi a Windsor Castle, vengono realizzate poi dall'artista diverse commissioni per il console Smith, il quale è fra i maggiori committenti, tra cui diverse opere a tema allegorico ad esempio le *Stagioni* (Figura 12).<sup>216</sup>

Nel 1730 avviene il soggiorno a Vienna insieme al cognato Antonio Pellegrini. Di questa esperienza purtroppo non è giunto nessun diario, se mai ne fosse esistito uno, pertanto non si sa

---

<sup>209</sup> Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti... cit., p. 7

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 17

<sup>212</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 17.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 18.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Z. Boccazzi, *M.lle Rosalba, très verteuse pentresse...* cit., p. 22.



quante e quali opere siano state realizzate ma probabilmente furono molteplici, dati i riferimenti nella corrispondenza con la sorella Giovanna a numerosi impegni.<sup>217</sup>

Dopo il rientro da Vienna nel 1730, rimase sempre a Venezia e visse diverse sofferenze. Innanzitutto la morte della sorella Giovanna nel 1737 la provò profondamente e successivamente, nel 1746 in seguito a cataratte perse la vista e con questa, riporta lo Zanetti, anche la lucidità.<sup>218</sup> La pazzia dell'anziana pittrice era un aspetto tramandato dai biografi più antichi in base alle parole del noto intellettuale ma non è supportata dai suoi testamenti o dal suo carteggio con la pastellista inglese Katherine Read, il quale durò fino al 1756, un anno prima della sua morte, avvenuta il 15 aprile 1757 nella sua casa di San Vio.<sup>219</sup>

### **Rosalba Carriera e Parigi**

I rapporti di Rosalba Carriera con il mondo francese iniziano ben prima del soggiorno parigino del 1720-21. Infatti ella conobbe personalmente il pittore e direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Nicholas Vleughels (1668-1737).<sup>220</sup> Dal suo carteggio emerge come essi mantennero i contatti tramite corrispondenza per tutta la vita, ad eccezione del periodo in cui il pittore francese soggiornò a Venezia, alla ricerca di beni antichi per la sua collezione.<sup>221</sup> Nella città lagunare egli fu ospite del mercante Rousseau, il quale aveva come notaio per i propri affari Carlo Gabrieli, padrino di Rosalba Carriera.<sup>222</sup> Tramite questi canali il Vleughels venne introdotto nell'ambiente artistico e culturale veneziano ed ebbe modo di fare molti incontri oltre alla già menzionata pastellista, con Anton Maria Zanetti per esempio, appassionato come lui di antichità, in particolare di cammei.<sup>223</sup> A sua volta il Vleughels mise in contatto la Carriera con diversi artisti tra cui lo stesso Watteau, il quale era interessato ad uno scambio di opere con la pittrice veneziana, incontrata durante il soggiorno parigino della stessa.<sup>224</sup>

Proprio per quest'ultimo avvenimento, fu fondamentale il ruolo di mediazione e di organizzazione di Pierre Crozat. Il banchiere e appassionato d'arte nel 1719 invitò diverse volte l'artista veneziana a Parigi, la quale accettò l'invito per l'anno successivo dopo la morte del padre e partì insieme al cognato Antonio Pellegrini e alle sorelle giungendo insieme ai familiari nella città francese nell'aprile 1720.<sup>225</sup>

---

<sup>217</sup> Ibid.

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Z. Boccazzi, *Mlle Rosalba, très vertueuse pentresse...* cit., p. 22.

<sup>220</sup> *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti*, a cura di B. Sani... cit., p. 22.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Ibid.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti*, a cura di B. Sani... cit., p. 26.

A Parigi Rosalba Carriera fu la ritrattista della corte (allo stesso modo in cui lo era stata per l'aristocrazia inglese e per i principi tedeschi): ella infatti realizzò il ritratto del giovane Luigi XV, il Reggente e molti altri membri della corte, insieme ai finanzieri John Law e Pierre Crozat.<sup>226</sup>

È interessante poi comprendere come il ritratto alla maniera di Rosalba Carriera fosse stato accolto nella capitale francese. A questo proposito, secondo quanto fa notare Bernardina Sani, «Rosalba nel corso del soggiorno parigino rompe con i moduli ritrattistici in vigore [...] e arriva ad uno stile maturo che si spiega non solo con l'avvicinamento allo stile di Largillière ma con una mediazione sulla pittura di Watteau».<sup>227</sup>

Queste conclusioni della studiosa stanno ad indicare quanto la pittrice veneziana portò in termini di ammodernamento di stile del ritratto in Francia, ma come accade sempre con gli scambi artistici e culturali, trasse a sua volta elementi figurativi dagli artisti del tempo. Più in profondità in merito a tale argomento va il volume *Le Carnaval, la Fortune et la Folie* di Valentine Toutain-Quittelier, la quale, allo stesso modo della ricostruzione del Plafond della Banque Royale di Antonio Pellegrini, è stata veramente in grado di dare interessanti sviluppi ad argomenti che prima di lei la critica aveva tralasciato.

### **Opere francesi di Rosalba Carriera**

Per conoscere le opere che Rosalba Carriera ha realizzato a Parigi, è molto utile il *Diario* che ha compilato durante quel soggiorno.

Tale scritto viene usato dalla Toutain-Quittelier per ricostruire ed elencare tutte le commissioni realizzate spiegandone anche in alcuni casi i retroscena, le quali sono principalmente ritratti e occasionalmente tabacchiere o altri oggetti minuti.<sup>228</sup>

I maggiori committenti sono stati membri di grandi famiglie legate al mondo della finanza e con John Law, tra questi ovviamente Pierre Crozat, e i suoi fratelli, oltre al Reggente e il giovane Luigi XV, per il quale realizzò vari ritratti.<sup>229</sup>

Riguardo al ritratto di Filippo d'Orléans vi sono diversi problemi in quanto non si sa se sia stato veramente realizzato, poiché nel Diario non vi è una specifica menzione, è in ogni caso probabile che tale opera sia esistita date le amicizie in comune fra il Reggente e l'artista veneziana.<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti*, a cura di B. Sani... cit., p. 26.

<sup>228</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie*... cit., p. 165- 171. La studiosa fa riferimento a due sorelle rivali in amore.

<sup>229</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie*... cit., p. 168.

<sup>230</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie*... cit., p. 164.

I membri della vecchia nobiltà invece tardavano a inviare le richieste alla Carriera poi però, non volendo restare esclusi dalla moda del momento, iniziano a subissare la ritrattista e miniaturista di commissioni.<sup>231</sup>

Non solo nobili e persone del mondo della finanza gravitano attorno Rosalba Carriera a Parigi, ma anche i cosiddetti *connoisseurs*. Fra essi va nominato Pierre-Jeanne Mariette, egli possedeva infatti il *Ritratto di una giovane fanciulla bionda* (Figura 13), donato dall'erede di Pierre Crozat *Una giovane veneziana in partenza per il ballo* (Figura 14), quest'ultimo identificato secondo la ricostruzione di Valentine Toutain-Quittelier.<sup>232</sup>

Nemmeno gli artisti francesi restano indifferenti alla venuta di Rosalba Carriera, oltre alla questione degli scambi figurativi, anch'essi desideravano avere alcune opere da lei realizzate.<sup>233</sup> Fra costoro possiamo nominare Claude III Audran (1658-1734), pittore e decoratore, (oltre a Concierge della Galerie du Luxembourg e maestro di Antoine Watteau), per il quale vengono realizzate delle miniature su avorio con immagini di fantasia.<sup>234</sup> Successivamente si può trovare Nicolas Vleughels che desidera avere dei ritratti a mezzo busto di fantasia per sé e per dei committenti suoi conoscenti, vi è infine Hyacinthe Rigaud (figura importante per lo studio dell'artista veneziana poiché le sue lettere ne aggiungono documentazione e informazioni) per il quale viene realizzato sempre un mezzo busto di fantasia.<sup>235</sup>

Un soggetto molto importante in merito ai ritratti realizzati durante il soggiorno francese è quello del giovane re Luigi XV (Figura 15). In tale tipologia di raffigurazioni l'artista veneziana vuole unire aspetti apparentemente contrastanti quali l'intimità e il potere.<sup>236</sup> Gli elementi funzionali a sottolineare il potere del sovrano sono la croce dell'ordine del Santo Spirito e la fascia blu di San Luigi.<sup>237</sup> Come affermato poi dalla Toutain-Quittelier vi è anche una dimensione di umanità, di individualità e di accessibilità della figura del re tramite la scelta di un'inquadratura fino al busto e l'assenza di orpelli o elementi eccessivi a connotare la figura.<sup>238</sup> Il tutto a mio avviso è addolcito dalla tecnica a pastello, la quale permette sfumature e linee morbide conferendo una patina di grazia. Il potere, secondo quanto enunciato precedentemente non è comunque sminuito data la presenza di pochi e inequivocabili simboli.<sup>239</sup>

---

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 169-170.

<sup>233</sup> Ibid.

<sup>234</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 170.

<sup>235</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 171.

<sup>236</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 153.

<sup>237</sup> Ibid.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid.

Tale resa della figura del sovrano, il quale è ritratto fino al busto, e con i suddetti accessori, si diffuse, in seguito nel resto d'Europa, in tal modo infatti era possibile rivelare l'immagine dei nuovi giovani regnanti in maniera adeguata.<sup>240</sup> A tal proposito un esempio calzante è il *ritratto di Luigi I di Spagna* (Figura 16) ad opera di Miguel Jacinto Mendelez.<sup>241</sup> In tale ritratto l'inquadratura è leggermente allargata e viene lasciato più spazio alla sontuosità delle vesti ma il modello è chiaramente di derivazione rosalbiana.<sup>242</sup>

### **Transfert figurativi**

Quando Rosalba Carriera giunse a Parigi, il genere del ritratto era in crisi e grazie al suo apporto, esso prese un nuovo vigore, ella infatti offrì spunti ai pittori di quel momento per uscire dalle prassi del Grand Siècle ed accomodare il gusto della Reggenza, la quale non è più interessata a ritratti con significati allegorici e ricerca novità nella costruzione delle immagini.<sup>243</sup> Dal punto di vista compositivo è importante notare come sulla scia di Rosalba Carriera si iniziò a far poggiare l'attenzione dello spettatore quasi interamente sul volto e sul busto, rinunciando ad arricchire l'opera di elementi che connotino lo status dell'effigiato e abbandonando il tono eroico della raffigurazione molto caro agli artisti del XVII secolo.<sup>244</sup> Sul modello dei ritratti della Carriera, gli artisti si dedicano alla resa dell'introspezione psicologica, dando al volto tutta la capacità della suggestione di cui è capace.<sup>245</sup> Mano a mano si usa sempre meno la gestualità teatrale poiché la pittrice taglia l'immagine al livello del busto e rinuncia pertanto alla gestualità corporea.<sup>246</sup> Un pittore francese in cui emerge proprio tale cambiamento dello stile è Hyacinthe Rigaud.<sup>247</sup> Nell'opera *Ritratto del cavalier Lucas Shaub de Bâle* (Figura 17) si può notare proprio quanto affermato finora: l'artista rinuncia in questo caso all'ostentazione delle pose per celebrare la personalità ritratta e per affermare il suo rango.<sup>248</sup>

Un'altra caratteristica fondamentale della ritrattistica di Rosalba Carriera è, come affermato precedentemente, la resa della psicologia del volto.<sup>249</sup> Questo aspetto si ritrova per esempio in alcune opere di Charles-Antoine Coypel. Vi è per esempio il ritratto a pastello di Carle van Loo (Figura 18), il quale ha la stessa tipologia di raffigurazione della figura fino al torace e la stessa

---

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 154.

<sup>242</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 154.

<sup>243</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 280.

<sup>244</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 283.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 284.

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> Ibid.

attenzione alla resa psicologica del volto prima di tutto.<sup>250</sup> Questo elemento ricorre anche nelle incisioni delle *Quattro stagioni* basate sul suo disegno, in particolare la *Primavera e l'Estate* (Figura 19). Tali opere si collegano a quelle della pastellista veneziana per la resa della psicologia e per la somiglianza compositiva ai rosalbiani ritratti di fantasia.<sup>251</sup>

Un elemento che invece è arrivato dalla pittura francese all'opera di Rosalba Carriera è la figura del servitore nero, e la Toutain-Quittelier trova riferimenti e similitudini principalmente fra il *Ritratto di un giovane nero che tiene un arco* (Figura 20) di Hyacinthe Rigaud del 1710 e *L'Allegoria dell'Africa* (Figura 21) di Rosalba Carriera del 1725.<sup>252</sup>

Il contatto fra la Carriera e Rigaud era di tipo diretto, essi si incontrarono regolarmente durante il soggiorno parigino della donna ed ebbero scambi epistolari costanti.<sup>253</sup>

Altri artisti che sono stati ispirati dalle opere di Rosalba Carriera sono per esempio Maurice-Quentin de La Tour, il quale copia *Una ninfa del corteo di Apollo* (Figura 22) (opera che fece accogliere la pittrice all'Accademia di San Luca a Roma) e *Fanciulla con una colomba* (Figura 23).<sup>254</sup>

### 1.2.3 Anton Maria Zanetti.

In merito ai rapporti culturali fra Venezia e la Francia negli anni della Reggenza, non si può non trattare di questa figura culturale di spicco della Venezia delle prime decadi del Settecento. Egli infatti è un personaggio chiave non solo della realtà culturale della città lagunare ma era anche riconosciuto a livello europeo. Aveva inoltre una fitta rete di contatti con i collezionisti che si recavano a Venezia, e fra essi diversi francesi, inoltre permise a Rosalba Carriera di entrare in contatto con figure chiave per la realizzazione di importanti esperienze, ad esempio Pierre Crozat.

#### Fortuna critica essenziale

I più documentati studi su Anton Maria Zanetti (Figura 24) risalgono al XX secolo, fondamentale fra essi vi è l'opera *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Gerolamo* di Lorenzetti edita nel 1917. Questo testo tratta della sua biografia e della sua produzione artistica in maniera diffusa e approfondita, rivedendo in modo critico le fonti.

---

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 284

<sup>252</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 287.

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* cit., p. 288.

Un altro scritto novecentesco che fornisce informazioni su questo intellettuale veneziano è *Mecenati e pittori* di Francis Haskell la cui prima edizione italiana è del 1966. In quest'opera si parla dello Zanetti dal punto di vista del mercato di stampe e di oggetti d'arte di lusso di cui era un intermediario a livello europeo.<sup>255</sup>

Un testo fondamentale per la conoscenza di Anton Maria Zanetti è poi quello di Alessandro Bettagno *Caricature di Anton Maria Zanetti* realizzato in occasione di una mostra tenutasi a Venezia nel 1969 in cui viene colta l'occasione per rivedere criticamente parte della sua produzione artistica come disegnatore e delle sue vicende biografiche basandole su ricerche documentarie e completando quanto era stato detto precedentemente da Lorenzetti.

Un altro saggio di questo studioso, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento*, contenuto in Ateneo Veneto del 1984, riporta informazioni molto complete su questo intellettuale veneziano in un contesto collezionistico cittadino. Lo studioso tratta brevemente degli acquisti di opere durante il suo viaggio europeo negli anni '20 del Settecento, e nell'articolo *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt* ribadisce quale impatto deve avere avuto la sua grandissima collezione di stampe sull'arte veneziana del suo tempo. Egli possedeva infatti diversi disegni del Parmigianino, la raccolta più completa allora esistente di stampe di Callot, incisioni di Rembrandt, opere di Luca di Leida, di Raimondi, e infine una riproduzione del Cabinet du Roi ricevuto in dono dal principe d'Orléans.<sup>256</sup>

Lo Zanetti possedeva anche una ricca collezione di dipinti, visitata dal De Brosses durante il suo soggiorno veneziano, il quale ne rimase piacevolmente colpito, e di cui riporta in particolare le descrizioni di una sacra famiglia del Parmigianino, una mater dolorosa del Tiziano e una veduta veneziana del Canaletto.<sup>257</sup>

Il sopra menzionato articolo *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, contenuto nel volume *Scritti in onore di Giuliano Briganti*<sup>258</sup>, non tratta solamente di stampe dell'artista olandese possedute dallo Zanetti ma anche del rapporto d'amicizia con il *connoisseur* francese Mariette, di cui si parlerà in seguito.

In questo scritto appena menzionato, lo studioso reitera l'affermazione secondo la quale è difficile valutare la portata dell'influenza della collezione zanettiana, (la quale deve essere stata molto forte), sugli artisti che frequentavano la sua dimora, ad esempio Sebastiano Ricci e Marco Ricci, il Novelli, Piazzetta e Tiepolo, fra i molti.<sup>259</sup> Probabilmente a questo devono essere

---

<sup>255</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 460-467.

<sup>256</sup> A. Bettagno, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento*, «Ateneo Veneto», 1984, volume 22, 1-2, pp. 7-15.

<sup>257</sup> A. Bettagno, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento...* cit., p. 13.

<sup>258</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt ...* cit., p.249.

<sup>259</sup> Ibid.

ricondotti quelli che lo studioso chiama il «“rembrandtismo” rintracciabile nella cultura figurativa veneziana del Settecento» o il “fiammenghismo” di Marco Ricci, oppure l’apparire di vesti ed elementi orientali nei disegni e nelle incisioni dei Tiepolo.<sup>260</sup>

Come dunque dimostrato dallo studio appena citato, lo Zanetti aveva frequenti scambi e contatti con gli artisti veneziani, in particolare i già menzionati Ricci e Rosalba Carriera.

Con quest’ultima in particolare la vicinanza era oltre il semplice contatto artistico, era amicizia e vicinanza, tanto da essere considerati spesso, come evidenziato dai corrispondenti francesi, quasi parenti.<sup>261</sup> William Barcham sottolinea poi che lo Zanetti aiutò attivamente la Carriera a farsi spazio nel mercato dell’arte, mantenendo contatti con mercanti, conoscitori e collezionisti.<sup>262</sup>

Non vanno trascurate nemmeno le relazioni con gli altri artisti del tempo mantenute sempre sul piano delle influenze artistiche. Con Sebastiano Ricci il rapporto è di tipo amichevole, gli commissionò infatti due quadri da donare al reggente, il quale però morì prima che essi fossero completati. Lo Zanetti possedeva anche dipinti di Marco Ricci, con il quale aveva inoltre in comune la passione per l’incisione sviluppata insieme e nel reciproco aiuto.<sup>263</sup>

Non si può non menzionare infine la produzione di caricature di Anton Maria Zanetti (Figura 25).<sup>264</sup> Esse furono raccolte in 3 album insieme a opere dello stesso genere di altri autori, ad esempio Marco Ricci. Il primo è definito l’album Cini ed è conservato presso l’omonima fondazione, il secondo volume si trova presso le collezioni reali britanniche, esiste infine un terzo album appartenuto a Francesco Algarotti.<sup>265</sup> I soggetti di tali ritratti umoristici raffigurano principalmente artisti contemporanei e amici dello Zanetti, quali Rosalba Carriera, o attori teatrali e cantanti del melodramma, vi sono però anche ritratti di concittadini ad esempio sacerdoti, patrizi e persino la cuoca di casa.

## **Cenni Biografici**

Per seguire l’impostazione del Bettagno, studioso chiave del personaggio in questione, nel parlare della figura di Anton Maria Zanetti è necessario fare innanzitutto delle precisazioni. Egli

---

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Ibid.

<sup>262</sup> W. Barcham, *Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del convegno internazionale, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia-Chioggia, 2007, Verona, Scripta edizioni, 2009, pp. 147-156.

<sup>263</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p.249.

<sup>264</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra (Venezia, 1969), a cura di A. Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1969. E. Lucchese, *L’album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua, Fondazione Giorgio Cini, 2015.

<sup>265</sup> E. Lucchese, *L’album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua, Fondazione Giorgio Cini, 2015, p. 2.

infatti viene identificato come Anton Maria Zanetti il Vecchio per distinguerlo da un omonimo<sup>266</sup> nella sua famiglia, di 26 anni più giovane, figlio di un cugino che si chiamava Alessandro.<sup>267</sup>

Anton Maria Zanetti il Vecchio, figlio di Girolamo, il quale era un medico, nacque a Venezia il 20 febbraio 1680 (1679 m.v.) presso il palazzo di famiglia a S. Maria Mater Domini.<sup>268</sup> Nell'edificio, di cui la famiglia era interamente proprietaria, abitavano anche il cugino Alessandro e suo figlio.<sup>269</sup> Anton Maria Zanetti il Vecchio dimostrava di essere interessato alla pittura e pertanto fu mandato a studiare presso la bottega del pittore Niccolò Bambini, ebbe successivamente come maestri pittori quali Sebastiano Ricci e il veronese Antonio Balestra.<sup>270</sup> Da quest'ultimo probabilmente, secondo il Lorenzetti, Anton Maria Zanetti apprese i rudimenti dell'incisione prendendo i primi spunti in particolare da una serie di Teste incise dall'artista veronese.<sup>271</sup>

Successivamente agli studi con i due maestri sopra menzionati egli si recò a Bologna dove entrò a far parte della bottega dei pittori Viani.<sup>272</sup> Il viaggio presso la città emiliana era una prassi diffusa fra gli artisti veneziani dell'epoca in quanto costituiva la possibilità di ampliare la gamma di stili e di conoscenze figurative.<sup>273</sup> A detta di Bettagno per il nostro artista tale viaggio non fu determinante quanto per altri pittori nell'affermazione di una carriera pittorica ma ugualmente determinante per le sue scelte collezionistiche future.<sup>274</sup> Successivamente, nel 1711, morì il padre: tale accadimento fece perdere ad Anton Maria Zanetti parte della sua libertà per dedicarsi allo studio in quanto dovette iniziare a provvedere alla famiglia.<sup>275</sup> Le fonti riportano che ereditò dalla zio un'impresa di assicurazioni la quale rappresentò la principale forma di sostentamento economico per la famiglia al tempo in difficoltà economica, seppur non grave, deducibile dalla necessità dello Zanetti di fare dei tagli nelle spese e assolvere i debiti.<sup>276</sup>

---

<sup>266</sup> Anton Maria Zanetti il Giovane (1706-1778) ebbe importanti cariche a Venezia e fu una figura di importante intellettuale: egli infatti fu Custode della Biblioteca Marciana di Venezia per quarant'anni. Fu anche un importante erudito e scrisse testi fondamentali per la conoscenza della pittura veneziana: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture di Venezia, Della pittura veneziana*, oltre a cataloghi dei manoscritti Greci e Latini della biblioteca Marciana. (A. Bettagno, *Caricature...*, p.12)

<sup>267</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra (Venezia, 1969), a cura di A. Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 14.

<sup>268</sup> Ibid.

<sup>269</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 15.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del 18. secolo : Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, Venezia, 1917, pp. 28-29.

<sup>272</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 15.

<sup>273</sup> Ibid.

<sup>274</sup> Ibid.

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 15-16.



Egli fu inoltre intermediario per i collezionisti giunti a Venezia alla ricerca di beni per le proprie raccolte.<sup>277</sup> Per lo sviluppo di tale attività fu determinante l'anno 1715 in cui arrivò a Venezia Pierre Crozat e successivamente nell'inverno fra il 1718 e il 1719 Pierre-Jeanne Mariette.<sup>278</sup> I contatti ottenuti tramite costoro gli permisero di viaggiare in diverse città europee tra cui Parigi, dove raggiunse nel 1720 Rosalba Carriera e Antonio Pellegrini mentre era di ritorno dalle Fiandre.<sup>279</sup> Dopo essere stato nella città francese lo Zanetti si recò a Londra e tornò a Venezia nell'inverno 1721-22.<sup>280</sup>

Rientrato nella sua città Anton Maria riprese la sua attività di artista, forse mosso da un rinnovato entusiasmo in seguito al suo tour europeo e iniziarono anni molto proficui (Figura 26).<sup>281</sup> In questi anni inizia poi la scrittura dell'opera in due volumi *Delle antiche statue Greche e Romane che nell'antisala della Libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia*, a cui dedicherà quasi vent'anni: la prima parte uscirà nel 1740 e la seconda nel 1743.<sup>282</sup> Anton Maria Zanetti si occupò di un'altra operazione editoriale di alto livello ossia il catalogo della sua raccolta di gemme antiche pubblicata nel 1750 e intitolata *Dactyliotheca Zanettiana*.<sup>283</sup> Successivamente a queste opere la sua attività perse di intensità, stava diventando anziano e stava cambiando anche il mondo intorno a lui, molti amici pittori come il Pellegrini o Sebastiano Ricci vennero a mancare e Rosalba Carriera, sua cara amica, stava passando una vecchiaia molto travagliata.<sup>284</sup> Il nostro artista, in una lettera al Gori scrisse che era sempre più difficile trovare mecenati per lo studio delle Belle Arti in Italia.<sup>285</sup> Certamente a Venezia la situazione economica non era molto promettente e non permetteva grandi investimenti nell'arte, se non da parte di poche famiglie molto facoltose.

Ad ulteriore dimostrazione dell'importanza della figura dello Zanetti come intellettuale vi sono la dedica da parte di Goldoni della commedia, rappresentata nell'autunno del 1758, dal titolo *Il Ricco insidiato* e la nomina di conte nel 1761 proveniente dall'Imperatrice Maria Teresa.<sup>286</sup>

Anton Maria Zanetti fu una figura di grande rilevanza in merito al mondo dell'arte persino per quanto riguarda la sua attività di collezionista. Egli per esempio possedeva un'ampia raccolta di stampe, la cui eco è certamente difficile da valutare ma deve essere stata di grande impatto per

---

<sup>277</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 16.

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> Ibid.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 17.

<sup>282</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 18.

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> *Caricature di Anton Maria Zanetti...* cit., p. 19.

tutti quegli artisti che frequentavano la sua casa.<sup>287</sup> Tra le stampe in suo possesso vi era per esempio l'opera completa di Rembrandt, di Callot, di Luca di Leida, del Raimondi.<sup>288</sup> Non va di certo trascurata nemmeno la sua collezione di dipinti, ammirata per esempio dal De Brosses nel 1739, il quale rimase colpito in particolare dalla *Sacra Famiglia* del Parmigianino, dalla *Mater Dolorosa* del Tiziano e da *Paesaggio Veneziano* del Canaletto.<sup>289</sup> Dopo la sua morte, avvenuta nel 1764, la raccolta si disperse e nel 1804 l'abate G. Della Lena ne constatò la fine.<sup>290</sup>

### **Anton Maria Zanetti e i rapporti con la Francia.**

I suoi rapporti con la Francia iniziano proprio a Venezia, in quanto fra le attività da lui svolte vi era quella di intermediario di opere d'arte e oggetti di lusso e compì poi nel 1720 un soggiorno a Parigi insieme a Rosalba Carriera e Antonio Pellegrini.

In seguito al ritrovamento di alcuni documenti da parte di Valentine Toutain-Quittelier è stato possibile chiarire le date del suo viaggio a Parigi, le quali precedentemente erano solo state ipotizzate dagli storici dell'arte.<sup>291</sup> Si tratta infatti di alcune dichiarazioni svolte per il notaio di Pierre-Jeanne Mariette, ossia Louis Doyen.<sup>292</sup> Secondo tali atti notarili lo Zanetti giunse in Francia tramite Lione nel marzo del 1720 e risiedette presso il palazzo di Pierre Crozat, conosciuto a Venezia nel 1715.<sup>293</sup> A Parigi egli dunque non svolse tanto un'attività artistica quanto invece di agente per i collezionisti di oggetti di lusso.<sup>294</sup>

Il viaggio in Francia fu una tappa di un più grande *tour* europeo, il quale fu importante per il veneziano per le conseguenze che ebbe: infatti dopo aver soggiornato a Londra, in Olanda, aver acquistato molte opere per la sua collezione, ed essere tornato nella città lagunare, lo Zanetti riprese la sua attività artistica da tempo accantonata, iniziando a dedicarsi interamente all'incisione.<sup>295</sup>

I rapporti di Anton Maria Zanetti con il mondo degli intellettuali francesi non si esaurisce però al suo soggiorno in Francia. Egli infatti ebbe per tutta la vita un fitto scambio epistolare con Paul Jean Mariette.<sup>296</sup> Essi si erano incontrati per la prima volta durante il soggiorno a Venezia del *connoisseur* francese avvenuto nell'inverno fra il 1718 il 1719. Erano entrambi collezionisti e in

---

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Ibid.

<sup>290</sup> Ibid.

<sup>291</sup> V. Toutain-Quittelier, *Antonio Maria Zanetti à Paris*, «*Révue de l'Art*», n.157, 2007, III, pp. 9-22, p. 10.

<sup>292</sup> V. Toutain-Quittelier, *Antonio Maria Zanetti à Paris...* cit., p. 11.

<sup>293</sup> Ibid.

<sup>294</sup> V. Toutain-Quittelier, *Antonio Maria Zanetti à Paris...* cit., p. 14.

<sup>295</sup> Ibid.

<sup>296</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt* in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano, Longanesi, 1990, pp. 241-256, p.246.

comune avevano soprattutto l'interesse per le stampe e i disegni, infatti, per usare le parole di Alessandro Bettagno «facevano entrambi parte di quella *élite* cosmopolita ma ristretta di *amateurs*»<sup>297</sup>, sono dunque immersi in questa dimensione europea di scambi di interessi e di aggiunte alla conoscenza reciproca, attraverso contatti epistolari densi e costanti. Per meglio comprendere il tipo di rapporti può essere utile quanto riporta Mariette in una nota manoscritta riguardo una discussione avuta probabilmente a casa di Pierre Crozat con lo Zanetti durante la sua permanenza a Parigi, in merito all'attribuzione di un disegno posseduto dal padrone di casa.<sup>298</sup> Egli lo riteneva del Raffaello mentre il Mariette, Zanetti e l'abate de Maroulle, ipotizzavano che fosse di altra mano.<sup>299</sup> Per dirimere la questione essi dunque analizzarono il tratto e i dettagli, secondo un metodo di analisi che prenderà sempre più piede.<sup>300</sup>

Un altro scritto ritrovato da Bettagno, conferma l'interesse comune per le stampe e si tratta di un elenco manoscritto delle incisioni di Rembrandt possedute dallo Zanetti proprio nel fondo di carte di Pierre-Jean Mariette, conservato presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi, in particolare nelle *Notes manuscrites sur le peintres et les graveurs*.<sup>301</sup> Quest'opera contiene moltissime informazioni di varia natura ad esempio elenchi o note contenenti le vaste conoscenze del nostro *connoisseur* francese.<sup>302</sup> Sarà stata grande la sorpresa del Bettagno, nel ritrovare nel settimo volume di tale opera, nella sistemazione alfabetica per artista, presso la sezione dedicata a Rembrandt alcune pagine di grafia diversa da quella del Mariette, ma per lui ben riconoscibile, ossia quella di Antonio Maria Zanetti.<sup>303</sup>

Si tratta dunque di 28 pagine di mano del veneziano in cui vengono elencate per soggetto, le stampe rembrandtiane da lui possedute, suddivise in “ritratti”, “paesi e altre stampe” e “stampe più grandi”.<sup>304</sup> Nell'articolo dedicato a questo argomento, Alessandro Bettagno fornisce molte informazioni su come queste siano giunte alla collezione Zanetti. Egli infatti, utilizza per la sua ricerca il catalogo del possessore di tali opere che venne dopo Zanetti: Dominique Vivant Denon, e anche le informazioni contenute nelle schede delle incisioni compilate dall'erudito Jean Duchesne l'aîné.<sup>305</sup>

---

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Burlington, Ashgate, 2014, p.98.

<sup>299</sup> K. Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Burlington, Ashgate, 2014, p.98.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p. 241

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p. 246.

Secondo dunque le diverse ricostruzioni storiche le schede furono acquistate dallo Zanetti ad Amsterdam nell'ottobre del 1720 dall'antiquario Jan Pietersz Zoomer (1641-1724), il quale lasciò anche un'iscrizione con notizie su come avesse formato la raccolta.<sup>306</sup>

Essa, dopo essere arrivata nelle mani dello Zanetti giunse a Venezia dove, a detta di Bettagno ebbe un forte impatto sulla «cultura figurativa veneziana del Settecento», lo studioso infatti rileva un certo “rembrandtismo” nelle opere degli artisti dell'epoca che frequentavano la casa dello Zanetti, ad esempio Sebastiano e Marco Ricci o Giambattista Piazzetta fra i tanti.<sup>307</sup> Sempre a queste stampe sarebbero da ricondurre probabilmente anche l'uso di caratteri orientali quali vesti o turbanti nelle opere dei Tiepolo.<sup>308</sup>

Successivamente allo Zanetti la raccolta passò nelle mani di Dominique Vivant Denon (1747-1825), il quale era un diplomatico, scrittore, incisore e grande collezionista, fu inoltre disegnatore ufficiale della campagna d'Egitto condotta da Napoleone e in seguito creatore del Musée Napoléon, il quale diverrà il museo del Louvre.<sup>309</sup> Egli acquistò dunque gli album di stampe di Rembrandt dagli eredi dello Zanetti nel 1793 durante un periodo di residenza nella città, raggiunta dopo un viaggio per tutta l'Italia settentrionale per lo studio delle belle arti.<sup>310</sup>

L'interesse dunque per le stampe di Rembrandt non si ferma certo all'inizio del Settecento come dimostrato dall'acquisto di Denon alla fine del secolo, e di certo non solo questo accomuna lo Zanetti al Mariette.

Costoro hanno poi in comune la passione per i disegni del Parmigianino, come sottolineato da Valentine Toutain-Quittelier.<sup>311</sup> Secondo il Mariette tale artista era infatti l'ideale per formare l'occhio dell'esperto *connoisseur*, e ne osservava in particolare la perfezione del tratto, lo spirito e il tocco leggero dell'artista.<sup>312</sup>

Allo stesso modo Zanetti colleziona con passione opere del Parmigianino, di cui acquista 130 disegni a Londra della collezione di Lord Arundel nel 1721<sup>313</sup> e col quale forma non solo il suo occhio di conoscitore e intenditore ma anche ritrova l'ispirazione per dare nuovo slancio alla sua attività di incisore.<sup>314</sup>

---

<sup>306</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p. 248.

<sup>307</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p. 249.

<sup>308</sup> Ibid.

<sup>309</sup> A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt...* cit., p. 248.

<sup>310</sup> Ibid.

<sup>311</sup> V. Toutain-Quittelier, *L'expérience du regard. Zanetti et Mariette ou la genèse d'une amitié professionnelle*, in *Connoisseurship, l'oeil, la raison et l'instrument*, atti del convegno, Parigi, École du Louvre, 2011, a cura di Patrick Michel, Paris, École du Louvre, 2014, pp.55-68.

<sup>312</sup> V. Toutain-Quittelier, *L'expérience du regard. Zanetti et Mariette ou la genèse d'une amitié professionnelle...* cit., p. 58

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Ibid.

I loro metodi conoscitivi erano però talvolta diversi: il Mariette accresceva la sua conoscenza tramite la comparazione, lo Zanetti dal canto suo, utilizzava la sua abilità artistica tramite l'imitazione e la realizzazione concreta di disegni e incisioni.<sup>315</sup> Vi è a questo proposito un episodio che mostra come essi si mettessero vicendevolmente alla prova testando le reciproche abilità: lo Zanetti infatti provò a vendere al suo amico francese una stampa di sua mano ma spacciata per seicentesca. Il Mariette però, data la sua rinomata abilità se ne accorse subito non cadendo nell'inganno dell'amico veneziano.<sup>316</sup>

Per completare poi la trattazione in merito al rapporto fra i due conoscitori va menzionato oltre al reciproco accrescimento intellettuale, l'aiuto in questioni finanziarie.<sup>317</sup> Lo Zanetti in Francia aveva dovuto convertire il suo denaro in moneta francese ma a causa della svalutazione del Louis d'Or ne avrebbe perso molto se il Mariette, che allora ricopriva la carica di Procuratore generale e speciale non avesse fatto in modo di farglielo recuperare tramite un contratto notarile in cui l'uno era diventato prestanome dell'altro.<sup>318</sup>

Infine, ad ulteriore prova della stima fra i due, va menzionato il lascito testamentario dello Zanetti in cui lascia al *connoisseur* francese, una preziosa miniatura di Rosalba Carriera.<sup>319</sup>

Un aspetto invece, in base a quanto individuato da chi scrive, oggetto di poche osservazioni presso la critica, è la passione comune di costoro per le gemme preziose.

Usciva infatti nel 1750 l'opera di Mariette dal titolo *Traité des pierres gravées*, riguardante la collezione di gemme antiche di Luigi XV, la quale era una delle più ricche del mondo e accresciuta dai sovrani nel corso dei secoli. Essa era completamente inaccessibile al pubblico e per questo sconosciuta.<sup>320</sup> Mariette però, tramite una documentata ricognizione sull'opera e grazie alla pubblicazione a lato delle descrizioni di riproduzioni a tutta pagina, permise a tutti gli *amateurs* interessati a questo genere di oggetti glittici di conoscere e studiare cammei, corniole, ametiste, agate e coralli intagliati da artisti di epoca antica, greci o egizi.<sup>321</sup>

In questo trattato il Mariette dimostra poi un metodo di indagine molto moderno, in cui viene dato risalto al confronto fra oggetti dello stesso tipo e allo studio del manufatto in sé, quale portatore di informazioni.<sup>322</sup> Il Mariette scriveva invece che tramite l'osservazione di tali gemme

---

<sup>315</sup> V. Toutain-Quittelier, *L'expérience du regard...* cit., p. 59.

<sup>316</sup> V. Toutain-Quittelier, *L'expérience du regard...* cit., p. 60.

<sup>317</sup> Ibid.

<sup>318</sup> Ibid.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Piranesi, *Mariette, Algarotti*, a cura di C. Occhipinti in *Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea*, Roma, UniversItalia, 2013, p. 55.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Piranesi, *Mariette, Algarotti...* cit., p. 57

sarebbe stato possibile all'*amateur* imparare a riconoscere il carattere dei diversi incisori e la provenienza (egiziana, etrusca o greca).<sup>323</sup>

Zanetti dal canto suo amava molto le gemme, tanto da averne lui stesso assemblato una collezione. In una lettera all'amico Francesco Maria Gaburri dichiara proprio di aver messo da parte del denaro appositamente per questo suo «diletto» e di potersi concedere tali spese non avendo famiglia da mantenere.<sup>324</sup>

Egli nel corso dei suoi viaggi della prima metà del Settecento reperì quei pezzi glittici che poi andarono a formare la collezione. Dal *tour* verso il nord Europa del 1720-1722 egli tornò con quattro gemme, una fu scambiata con delle monete dal Pierre Crozat, che la credeva un'opera di origine egizia mentre è attualmente attribuita a Flavio Sirletti.<sup>325</sup> Le altre furono acquistate durante i suoi soggiorni a Londra e a Rotterdam.<sup>326</sup> Successivamente, nel 1736 durante la sua permanenza a Vienna, ne ricevette otto dal Principe Joseph Wenzel di Liechtenstein in segno di ringraziamento per essersi occupato del riordino e dell'ampliamento delle raccolte di dipinti, cammei, disegni e stampe.<sup>327</sup> Sempre nella città austriaca, poco prima della partenza acquistò altri 15 di questi oggetti glittici oltre a diversi beni artistici, dalla principessa Anna Vittoria di Savoia, la quale stava vendendo quanto appartenuto al defunto zio, il principe Eugenio, al fine di ottenere una grande somma di denaro per sposarsi.<sup>328</sup>

Altre gemme, circa un quinto della sua dattiloteca, sono doni da parte di nobili per i quali lo Zanetti si occupava dell'allestimento delle collezioni e della stima di opere d'arte.<sup>329</sup>

#### 1.2.4 Sebastiano Ricci

Si è deciso qui di trattare di Sebastiano Ricci il quale però era più vecchio degli artisti trattati in precedenza: per esempio Rosalba Carriera e Giovanni Antonio Pellegrini. Il Ricci in verità durante i suoi due brevi soggiorni a Parigi conobbe una realtà diversa da quella della Reggenza ma necessita di essere menzionato in quanto figura importante per il secolo del Settecento e per dei possibili rapporti con pittori francesi che si trovavano a Venezia.

---

<sup>323</sup> Ibid.

<sup>324</sup> R. Bandinelli, *La formazione della dattiloteca di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*, in *Venezia, l'archeologia, l'Europa*, atti del convegno internazionale, Venezia, 1994, a cura di M. Fano Santi, Roma, Giorgio Bretschneider editore, 1996, pp. 59-65, p.59.

<sup>325</sup> R. Bandinelli, *La formazione della dattiloteca di Anton Maria Zanetti (1680-1767)* ... cit., p. 60.

<sup>326</sup> Ibid.

<sup>327</sup> Ibid.

<sup>328</sup> Ibid.

<sup>329</sup> R. Bandinelli, *La formazione della dattiloteca di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*... op cit., p.61.

### **Fortuna critica essenziale**

La fortuna critica in merito a questo pittore è molto vasta, dal momento che è stato molto attivo e molto apprezzato in vita, pertanto verranno qui segnalati i testi principali riguardanti la vasta opera di questo artista.

Tra le fonti antiche bisogna annoverare la presenza del nome di Sebastiano Ricci nell'opera: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia* edita da Anton Maria Zanetti e pubblicata 1733: qui l'artista viene lodato sottolineando come la sua fama avesse varcato i confini dell'Europa.<sup>330</sup> Il Pascoli poi, il quale ebbe modo di conoscere personalmente il Ricci, trattò di lui in *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* del 1736 e ne restituì una sintetica descrizione comprendente il suo aspetto, il suo carattere e un elogio della sua bravura.<sup>331</sup>

Di questo secolo vi sono anche diverse raccolte di biografie, quali l'*Abecedario Pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi la cui prima edizione è del 1719, quella citata da Annalisa Scarpa è però quella del 1753 a cura di P. Guarienti, l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leur portraits gravés* di A.J. Dezallier d'Argenville, del 1762, oppure le biografie per mano di Carlo Giuseppe Ratti del 1769, o la *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi del 1789.<sup>332</sup>

Nemmeno la storiografia ottocentesca ha trascurato di trattare di questo artista: lo troviamo infatti nominato in Ermolao Paoletti, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, edito fra il 1837-40, in *Biografie degli artisti* di Filippo de Boni (1852), in *Histoire des peintres de toutes les écoles* di Charles Blanc (1868), e in *Dictionnaire Historique et Raisonné des Peintres de toutes les Ecoles*, ad opera di A. Siret (1883).<sup>333</sup>

Il XX secolo a sua volta è caratterizzato da una forte presenza di tale artista presso la critica. Fra i contributi più significativi bisogna dunque segnalare: *Opere di Sebastiano Ricci e di Giovanni Battista Pittoni, recuperate dalla R.R. Galleria di Venezia* (1907) di Gino Fogolari, i celebri volumi di Giuseppe Fiocco ossia *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento* (1929), di Vittorio Moschini *La pittura italiana del Settecento* in *Novissima Enciclopedia Monografica Illustrata* (1931), *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) di Roberto Longhi e *La pittura veneziana del Settecento* di Rodolfo Pallucchini (1960).<sup>334</sup>

Non bisogna poi dimenticare Francis Haskell il quale fornisce molte e importanti informazioni in merito a relazioni e committenze nel suo volume *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età Barocca* (1966).<sup>335</sup>

---

<sup>330</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Bruno Alfieri, 2006, p. 73.

<sup>331</sup> Ibid.

<sup>332</sup> Ibid.

<sup>333</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 73-78.

<sup>334</sup> Ibid.

<sup>335</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, Einaudi, 2019, (ed. or. 1966).

Gli scritti da citare sono davvero molti se si intendono quelli in merito all'attività di disegnatore gli atti dei convegni, cataloghi di mostre e analisi di singoli momenti della sua carriera.

Infine, contributi monografici significativi e più recenti sono quelli di Giuseppe Maria Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento* (1976)<sup>336</sup> e *Sebastiano Ricci* di Annalisa Scarpa uscito nel 2006 presso Bruno Alfieri editore, caratterizzato da informazioni complete e ben documentate.

### **Cenni Biografici e opere principali**

Sebastiano Ricci nacque a Belluno nel 1659 e venne battezzato il primo di agosto dello stesso anno.<sup>337</sup> All'età di dodici o quattordici anni, avendo dimostrato una propensione per il disegno viene mandato a studiare a Venezia.<sup>338</sup> La critica più antica (Orlandi, Zanetti e Moücke) afferma che il Ricci lavorò presso la bottega del pittore Federico Cervelli (1625-1700), pittore di origine lombarda che si trasferì a Venezia intorno alla metà del secolo.<sup>339</sup> Altre fonti, ad esempio il Temanza, indicano anche Sebastiano Mazzoni come maestro del Ricci (1611-1678). Tale pittore era di origine fiorentina ed era attivo a Venezia alla metà del Seicento, era anche un letterato ed un architetto.<sup>340</sup> Di questo alunnato però non vi è certezza in quanto, per esempio, il Sagrestani, il quale aveva frequentato personalmente il Ricci a Venezia, non fece menzione di tale pittore e nemmeno il Pascoli, che trattò diffusamente della vita del bellunese.<sup>341</sup>

È probabile poi, che dopo l'alunnato presso il Cervelli egli abbia lavorato per alcuni anni presso un *quadraro* a Rialto, un certo Domenico Bianchi, il quale lo accompagnerà di fronte ad un cancelliere per questioni legali. Tale documento è del 1681 ed è molto importante perché segnala la presenza del pittore di origini bellunesi a Venezia fino a quell'anno. Infatti egli dovette comparire presso il cancelliere patriarcale Bonzio per dichiarare di non essere sposato e nemmeno in procinto di esserlo, in quanto aveva promesso di sposare la diciassettenne Antonia Maria Venanzio, convinto dai fratelli di costei, la quale era rimasta incinta a causa sua.<sup>342</sup> Sebastiano Ricci ebbe però dei ripensamenti sul matrimonio e pensando a come liberarsi della parola data, si dice fosse arrivato a progettare l'avvelenamento della ragazza.<sup>343</sup> Le nozze furono dunque annullate, il giovane Sebastiano venne denunciato, e avrebbe rischiato di andare in

---

<sup>336</sup> G.M Pilo, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento: problemi e studi*, Pordenone, Grafiche editoriali artistiche pordenonesi, 1976.

<sup>337</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi, catalogo della mostra, Udine 1989, Milano, Electa, 1989, p.21

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 13.

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 14.

<sup>343</sup> Ibid.



prigione se non fosse stato protetto da una “nobil persona” bolognese che gli permise di fuggire in quella città.<sup>344</sup> Sempre in questo stesso anno, il 2 di agosto, ebbe un altro figlio naturale da una giovane di nome Marietta Bellandis.<sup>345</sup> Il matrimonio con Antonia dovette però tenersi comunque poiché è riportato che i due si siano ricongiunti una volta a che il pittore si era ambientato a Bologna.<sup>346</sup>

Dell'attività del Ricci a Bologna, l'unica testimonianza documentaria è il contratto del 1682 per la pala voluta dalla Confraternita dell'Oratorio di San Giovanni de' Fiorentini, la quale è andata perduta ma riprodotta da due incisioni ad opera di Domenico Maria Bonavera e Giuseppe Maria Moretti.<sup>347</sup> Sempre la stessa Confraternita commissiona al Ricci anche una raffigurazione della *Nascita del Battista* ritrovata in tempi recenti nel bolognese.<sup>348</sup> Il pittore di origini bellunesi rimase a Bologna fino al 1685 circa e successivamente si recò a Parma dove ebbe modo di conoscere il linguaggio pittorico di Correggio e Parmigianino.<sup>349</sup> In seguito nella decorazione di due cupole dell'oratorio della Madonna del Serraglio nel parmense insieme a Ferdinando Galli da Bibbiena (1657 – 1743) dimostrò di essere un dotato pittore di affresco, sia da un punto di vista tecnico, sia compositivo.<sup>350</sup> Presso Parma egli lavorò poi per il duca Ranuccio II, a cui era stato introdotto dal Cignani, realizzando fra il 1687 e il 1688, 19 quadri, dei quali 12 sono giunti sino a noi, destinati al palazzo Farnese di Piacenza, e la decorazione del medaglione della cappella presso tale palazzo con *Storie di Paolo III*, capostipite della famiglia.<sup>351</sup>

Nel 1688 Sebastiano Ricci fece ritorno a Bologna, dove ritrovò il pittore Giovan Francesco Peruzzini, il quale si occupava maggiormente di paesaggi e con cui aveva mantenuto contatti professionali durante il soggiorno parmense.<sup>352</sup> Qui iniziò una relazione con la figlia del Peruzzini, con la quale fuggì a Torino. Essi però furono denunciati dal padre della ragazza, e se non fosse stato per l'intervento del duca di Parma, il Ricci sarebbe stato condannato a morte.<sup>353</sup> Questi fatti portarono ad un altro trasferimento del Ricci, egli infatti fu mandato a Roma da parte del duca, il quale gli impose una sorta di «pausa di riflessione», utilizzando le parole di Annalisa Scarpa, a seguito dell'incidente torinese.<sup>354</sup> Il soggiorno romano fu comunque per lui un momento di forte accrescimento. Egli giunse nella città nel 1691 per terminare i suoi studi, lì era

---

<sup>344</sup> Ibid.

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 15.

<sup>348</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p.25

<sup>349</sup> Ibid.

<sup>350</sup> Ibid.

<sup>351</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p. 28.

<sup>352</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p. 25.

<sup>353</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p. 28.

<sup>354</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p. 21.

spesato di tutto e risiedeva presso il palazzo Farnese.<sup>355</sup> A Roma egli si esercitò dunque guardando gli affreschi della galleria del palazzo di mano dei Carracci ma entrò in contatto anche con il linguaggio figurativo di Pietro da Cortona, Lanfranco, Baciccia e Andrea Pozzo.<sup>356</sup>

Del suo soggiorno romano è importante ricordare l'attività presso Palazzo Colonna, dove era stato incaricato di affrescare la volta del Salone dei Paesaggi con la raffigurazione della *Allegoria della battaglia di Lepanto* (Figura 27) da parte del principe Filippo Colonna nel 1692, in tale affresco si vedono le influenze pittoriche degli artisti sopra menzionati.<sup>357</sup> Ai fini della nostra trattazione è importante sottolineare come a Roma avvengano anche i suoi primi contatti col mondo francese.<sup>358</sup> Infatti gli era stata commissionata la copia dell'opera raffaellesca *Incoronazione di Carlo Magno* proveniente dalla stanza dell'Incendio di Borgo da inviare in Francia.<sup>359</sup> Generalmente l'Accademia di Francia prevedeva che i giovani borsisti realizzassero delle copie di opere da inviare a Parigi. In particolare la replica dell'*Incoronazione* sarebbe dovuta essere realizzata da Charles Deforêts, venuto però a mancare prima di completare il quadro.<sup>360</sup> A questo punto al direttore de l'Académie de France venne proposto dal marchese di Villacerf il Ricci, il quale si occuperà appunto di completare la copia, la quale fu conclusa e pagata nel 1694, e come dimostrato da un inventario, essa rimase a Roma presso la sede dell'Accademia di Francia.<sup>361</sup>

Il periodo romano fu molto attivo, infatti come riportato da Annalista Scarpa, egli avviò una produzione propria e si occupò di scenografie insieme a Ferdinando Bibiena.<sup>362</sup>

Successivamente soggiornò a Milano città in cui giunse nel 1694 e che lasciò nel 1696 per ritornare a Venezia. Di questa fase della sua carriera, il primissimo periodo è caratterizzato da frequenti viaggi verso Roma per concludere le commissioni iniziate prima della partenza. Successivamente sviluppò uno stretto rapporto di amicizia con il pittore ligure Alessandro Magnasco detto il Lissandrino (1667- 1749), col quale instaurerà uno scambio artistico molto intenso.<sup>363</sup> Fra le opere più importanti realizzate dal Ricci a Milano vi è di certo l'affresco della cupola dell'ossario della chiesa di San Bernardino dei Morti (Figura 28).<sup>364</sup>

Nel 1696 ritroviamo il Ricci a Venezia dopo 15 anni dalla sua partenza, pronto ad intraprendere un periodo di attività molto intensa, e qui persino si risposò con Maddalena Vendramer, mentre

---

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi... cit., p. 28.

<sup>357</sup> Ibid.

<sup>358</sup> Ibid.

<sup>359</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*... cit., p. 22.

<sup>360</sup> Ibid.

<sup>361</sup> Ibid.

<sup>362</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*... cit., p. 24.

<sup>363</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi...cit., p.29

<sup>364</sup> Ibid.

della precedente moglie e della figlia non si hanno più notizie.<sup>365</sup> Secondo quanto riporta Annalisa Scarpa il vero nome della donna era Maddalena Vandermeer, nata in Francia nel 1663 e giunta a Venezia all'età di 11 anni.<sup>366</sup> Una volta cresciuta era diventata l'amante del cantore Calvi, con il quale si recò a Parma in quanto egli era diventato musico dei Farnese, assunto da Ranuccio, il quale permetteva che egli vivesse *more uxorio* con la sua amante.<sup>367</sup> A causa poi del crescente pregio degli incarichi del Calvi la relazione divenne sempre più chiacchierata, al punto che ella si ritirò presso il Convento delle Convertite.<sup>368</sup> Non è chiaro dove abbia incontrato il Ricci, ma si ipotizza a Venezia o probabilmente a Parma.<sup>369</sup>

L'attività veneziana del Ricci non è limitata solo alla città lagunare ma anche al territorio circostante, ad esempio Padova, dove eseguì le decorazioni per la chiesa di Santa Giustina datate al 1700 (Figura 29), oltre a commissioni provenienti da Monza, Roma e soprattutto dalla sua città natale, Belluno presso palazzo Fulcis, che completerà nel 1704.<sup>370</sup>

Di questo periodo bisogna ricordare in particolare le tele per le chiese dell'Ascensione, di S. Marziale e di S. Basso, gli affreschi per Palazzo Barbaro, e infine le tele per la chiesa benedettina presso la Giudecca dei Santi Cosma e Damiano le cui opere si trovano però ora disperse in vari musei e chiese italiane a causa della chiusura del monastero del 1805.<sup>371</sup>

A partire dal 1702 svolse un breve periodo di lavoro a Vienna presso Giuseppe I d'Asburgo dal quale ebbe l'incarico di decorare il soffitto della sala degli specchi di Schönbrunn con la raffigurazione del *Trionfo della virtù del principe*.<sup>372</sup> Dalla città austriaca egli mantenne comunque contatti commerciali con i suoi committenti veneziani, realizzando infatti delle opere destinate a palazzo Pisani e a palazzo Corner Tacchi.<sup>373</sup>

Nel 1704 tornò in Italia a Firenze a servizio del Gran Principe Ferdinando dove realizzò le decorazioni per i palazzi Pitti (Figura 30) e Marucelli tra il 1705 e il 1707.<sup>374</sup> A detta di Annalisa Scarpa l'esperienza fiorentina è «il giro di boa dell'evoluzione dello stile di Sebastiano e una tappa fondamentale per la pittura veneta», secondo l'autrice infatti, nelle opere di questo periodo egli dimostrò di saper combinare insieme il linguaggio veronesiano, l'esperienza emiliana e la conoscenza dei maestri fiorentini della pittura ad affresco del Seicento quali Pietro da Cortona,

---

<sup>365</sup> Ibid.

<sup>366</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 19.

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 25.

<sup>370</sup> R. Poltronieri, *Ricci Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, 2016, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016 ( [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/) )

<sup>371</sup> Ibid.

<sup>372</sup> Ibid.

<sup>373</sup> Ibid.

<sup>374</sup> Ibid.

Luca Giordano il Volterrano etc., la cui conoscenza si vede per esempio nello schiarire la tonalità dei colori utilizzati più affini alla luce naturale.<sup>375</sup> Il rientro a Venezia coincise con un altro periodo di intenso lavoro, in cui realizzò per esempio la *Madonna in trono con Bambino e Santi* della chiesa di San Giorgio Maggiore del 1708.<sup>376</sup> A questo periodo bisogna anche probabilmente far risalire l'inizio della collaborazione col nipote Marco di cui compare traccia scritta in una lettera del 1706 a Ferdinando di Toscana.<sup>377</sup>

Successivamente a questi anni avvenne un altro spostamento internazionale per il pittore di origini bellunesi ossia il viaggio Inghilterra avvenuto fra la fine del 1711 e il 1716.<sup>378</sup>

Qui infatti le sue vicende si intersecarono a quelle di Gianantonio Pellegrini, il quale si era recato a Londra a seguito del conte di Manchester Charles Montagu diplomatico a Venezia, insieme a Marco Ricci. Sulla venuta di Sebastiano in Inghilterra ci sono informazioni diverse, infatti è riportato da alcuni che giunse su invito diretto della regina e secondo altri fu il nipote Marco a farlo giungere a Londra per contrastare il successo del Pellegrini.<sup>379</sup>

Sebastiano giunse in ogni caso in Inghilterra alla fine del 1711 e vi rimase fino al 1716.<sup>380</sup> Questo periodo è molto significativo anche ai fini della nostra trattazione in quanto nei viaggi di andata e di ritorno dall'Inghilterra farà delle soste a Parigi. In seguito al primo soggiorno è probabile che abbia sviluppato un «classicismo cosiddetto francesizzante» anche se è difficile valutare la portata di queste innovazioni stilistiche poiché sono andate perdute molte opere da lui realizzate, ad esempio quelle per gli edifici del duca di Portland.<sup>381</sup>

Per quanto riguarda dunque le opere realizzate durante questo periodo inglese bisogna senza dubbio nominare le tele commissionate dalla madre di Lord Burlington, le quali mostrano un accentuato veronesianesimo, sono perduti invece anche gli affreschi realizzati per la Burlington House.<sup>382</sup> Vi è poi una commissione pubblica ossia l'affresco del catino absidale della cappella del Royal Chelsea Hospital raffigurante la *Resurrezione* (Figura 31).<sup>383</sup>

Sebastiano Ricci concluse il suo soggiorno inglese nel 1715 e in quell'anno iniziò il viaggio di ritorno a Venezia, fece tappa a Parigi dove prese contatti con l'Académie Royale de Peinture, presso la quale fu ammesso nel 1718.<sup>384</sup>

---

<sup>375</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 33.

<sup>376</sup> Ibid.

<sup>377</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 30.

<sup>378</sup> R. Poltronieri, *Ricci Sebastiano...* cit.

<sup>379</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 36.

<sup>380</sup> R. Poltronieri, *Ricci Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 87, 2016, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016 ( [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/) )

<sup>381</sup> *Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi...cit., p. 38.

<sup>382</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 37.

<sup>383</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>384</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 39.

Anche questo momento di rientro a Venezia è segnato da un'intensa richiesta di committenze, a tal punto che sarebbe necessaria una monografia per nominarle tutte.

È comunque significativo nominare il disegno per la *Traslazione del corpo di S. Marco* per il quarto portale della basilica veneziana, il quale venne poi realizzato a mosaico da Leopoldo del Pozzo all'inizio del 1727.<sup>385</sup> Nel 1729 realizzò in seguito due tele per la basilica di Superga a Torino. Il Ricci ebbe celebri committenti nella città lagunare, ad esempio Johann Matthias von der Schulenburg, per la cui collezione realizzò diverse tele a tema mitologico.<sup>386</sup> La sua ultima opera fu poi l'*Assunzione della Vergine* destinata all'altare principale della chiesa di S. Carlo a Vienna completata nel 1734 e consegnata poco prima della sua morte, che avvenne il 15 maggio dello stesso anno.<sup>387</sup>

Durante il suo ultimo periodo veneziano il Ricci non svolse solo l'attività di pittore e merita certamente una menzione la sua attività come restauratore in particolare dell'affresco di Paolo Veronese *Andrea Contarini reduce da Chioggia* presso il palazzo ducale di Venezia oppure la sua attività di impresario del teatro di Sant' Angelo nel 1719.<sup>388</sup>

Durante tutto l'arco della sua vita, Sebastiano Ricci ha dimostrato di essere un artista instancabile e caratterizzato da una grande «disponibilità mentale alla sperimentazione».<sup>389</sup>

## **I rapporti con la Francia**

I rapporti con la Francia di Sebastiano Ricci sono di tipo diverso di quelli di Rosalba Carriera e di Antonio Pellegrini, per questo si è deciso di trattare questo autore per ultimo.

Innanzitutto il Ricci si è formato all'accademia di Francia a Roma, e già a questi anni risalgono i primi contatti col mondo francese.

Questo pittore precede come generazione quella dei due nominati poc'anzi ed è probabile che abbia svolto un soggiorno a Parigi prima degli altri due suoi colleghi, durante il suo viaggio di andata e di ritorno da Londra nell'inverno 1711-12 e nel 1715. Della prima tappa francese, Valentine Toutain-Quittelier individua alcune tracce visuali nelle opere realizzate a Londra.<sup>390</sup>

Secondo la studiosa, egli ebbe modo di visitare la Cappella reale di Versailles poiché influenze stilistiche provenienti da tale edificio si possono identificare in *La Resurrezione di Cristo* (Figura 31), presso il Royal Hospital of Chelsea di Londra, in cui è visibile la somiglianza della

---

<sup>385</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>386</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>387</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>388</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>389</sup> A. Scarpa, *Sebastiano Ricci...* cit., p. 43.

<sup>390</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 55.

*Resurrezione di Cristo* realizzata da Charles de la Fosse nell'abside della cappella reale (Figura 32).<sup>391</sup> A mio avviso fra le due opere la somiglianza, consiste solamente nel gesto vigoroso del Cristo, negli elementi stilistici come il contrasto luministico molto forte e «un même esprit spectaculaire».<sup>392</sup>

Un altro confronto fra dipinti potrebbe portare all'ipotesi che il Ricci abbia incontrato Pierre Crozat in questo suo primo soggiorno nonostante non vi siano prove documentarie a riguardo, si tratta delle opere: *Diana e Callisto* di Pietro Liberi presso la collezione di Pierre Crozat (Figura 33) e *Venere e cupido* di Sebastiano Ricci (Figura 34), in esse le similitudini sono ravvisabili nel colorito della pelle e nelle pose.<sup>393</sup>

A mio avviso, si tratterebbe anche in questo caso di un esercizio speculativo, in quanto, come riporta la stessa autrice, non si sa in quale data l'opera sia entrata nella collezione del finanziere francese e non vi è pertanto alcuna certezza di questi contatti durante la prima tappa di Sebastiano Ricci a Parigi.

Per quanto riguarda il secondo soggiorno invece, vi sono maggiori informazioni, nonostante non si sappia ancora per quanto tempo il pittore veneziano vi abbia soggiornato e tantomeno se fosse alloggiato presso Pierre Crozat.<sup>394</sup>

Durante quel soggiorno probabilmente il Ricci frequentò Charles de La Fosse, il quale era un protetto del Crozat, ed è sempre da costui che il veneziano fu informato della morte del pittore francese tramite una lettera a Rosalba Carriera.<sup>395</sup> Sempre nella città francese il pittore di origini bellunesi ebbe modo di conoscere anche Antoine Watteau (1687-1721), grazie alla rete di conoscenze del già nominato Pierre Crozat.<sup>396</sup> Successivamente al ritorno a Venezia nel 1715, inviò la candidatura per entrare a far parte dell'Académie Royale de peinture et sculpture e ottenne la conferma dell'ingresso presso tale istituzione nel 1718.<sup>397</sup>

A detta della studiosa poi, secondo delle affermazioni a mio avviso però poco supportate, egli infatti a Venezia riunì attorno a sé giovani pittori francesi, ad esempio Guy II Louis Vernansal, Nicolas Vleughels e Jean Raoux.<sup>398</sup> Infatti presso l'atelier di Sebastiano Ricci, secondo la Toutain-Quittelier si fermavano abitualmente gli artisti stranieri in viaggio per l'Italia e asserisce

---

<sup>391</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 56.

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 55.

<sup>394</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 58.

<sup>395</sup> Ibid.

<sup>396</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 59.

<sup>397</sup> Ibid.

<sup>398</sup> Ibid.

questo basandosi unicamente su dati visivi, i quali sono certamente utili ma non sufficienti a dare conto della completezza dei rapporti fra pittori francesi e veneziani.<sup>399</sup>

È comunque opportuno segnalare quali potrebbero essere stati i punti di contatto con uno di questi pittori d'oltralpe, ossia Jean Raoux, anche se è necessario a mio avviso specificare che non è presente nessuna documentazione a supporto di un possibile allunato del francese nell'atelier riccesco.<sup>400</sup> In ogni caso, si veda l'opera di mano dell'artista di Montpellier dal titolo: *La pietà con la Vergine dalle sette spade* (Figura 84) per la chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova realizzata fra il 1710 e il 1713, la quale ha un'evidente filiazione iconografica con la tavola omonima del Ricci presso la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Parma (Figura 35).<sup>401</sup> Gli elementi in particolare a cui si fa riferimento sono: la composizione dell'immagine, la disposizione delle figure della Vergine e di suo figlio, il modo in cui il corpo di quest'ultimo poggia su un drappo bianco, la maniera con la quale il braccio sinistro di costui scende verso terra col palmo della mano rivolto verso l'alto e la posa delle gambe leggermente piegate in avanti. In entrambe le tavole inoltre, la Vergine ha il braccio destro aperto ad indicare una sensazione di forte dolore, mentre col sinistro sorregge il corpo del figlio, ed è trafitta dalle sette spade, simbolo dei suoi sette dolori.

Il rapporto tra i due pittori è ipotizzabile anche per via di un altro dipinto: *Il rapimento di Elena* (Figura 36), realizzato per la decorazione del portico del palazzo Giustinian Lolini fra il 1708 e il 1710. In quest'opera possiamo notare una citazione del motivo del barcaiolo che si fa forza puntando il remo<sup>402</sup>. Tale elemento si trova in diverse opere del Ricci e in particolare in un'omonima tavola, la quale è attualmente presso la Galleria Nazionale di Parma.<sup>403</sup> Ma non è solo questo rimando iconografico a dare informazioni sul rapporto fra i due pittori, infatti in quest'opera di Jean Raoux si può identificare un ritratto nascosto proprio del pittore di origini bellunesi.<sup>404</sup> Si tratta dell'uomo stempiato a sinistra il quale, a detta di Valentine Toutain-Quittelier, non ha i tratti tipici delle figure tipiche del gusto accademico.<sup>405</sup>

Il ritratto nascosto torna anche nell'opera del pittore francese intitolata *Il giudizio di Salomone* (Figura 38), nella quale si può notare il volto del Ricci nella parte destra del dipinto. Non si tratta però di un partecipante attivo della scena, quanto invece di un testimone con abiti non storici ma

---

<sup>399</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 31.

<sup>400</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 29.

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 30.

<sup>403</sup> Ibid.

<sup>404</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 163.

<sup>405</sup> Ibid.

vicini alla moda degli esordi del XVIII secolo: il berretto per esempio non è un copricapo antico bensì è quello tipico indossato dai pittori al tempo.<sup>406</sup>

---

<sup>406</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., p. 164.





## CAPITOLO 2

# IL CONTESTO CULTURALE VENEZIANO CHE HA OSPITATO GLI ARTISTI FRANCESI E UN APPROFONDIMENTO SULL'ATTIVITÀ DI JEAN RAOUX.

### 2.1 VENEZIA ALL'INIZIO DEL SETTECENTO: UN'INTRODUZIONE STORICA.

L'inizio del secolo del Settecento è caratterizzato da grandi speranze nei confronti del futuro perché la situazione era molto diversa da quella che si sarebbe rivelata solo poco più di un decennio dopo a seguito della Pace di Passarowitz.

I primissimi anni del Secolo vedono Venezia uscente e in apparenza vincente da un conflitto molto lungo contro l'Impero Ottomano. Nel 1699 con la pace di Carlowitz, stipulata alla conclusione di una guerra quasi decennale, durata dal 1690 al 1698, la Serenissima aveva ottenuto ampi territori: la Morea (ossia il Peloponneso), l'Isola di Egina, Santa Maura e Zante nello Ionio e parte di coste dell'allora Dalmazia e dell'Albania.<sup>407</sup> Per questa campagna contro i Turchi la Repubblica era si era schierata affianco all'Austria e agli altri stati membri della Lega Santa contro l'Impero Ottomano, con lo scopo di limitarne l'espansione nei territori dell'Europa orientale.<sup>408</sup>

Ben presto però Venezia si rese conto che i territori ottenuti non erano in grado di ripagare lo sforzo bellico effettuato, in particolare la Morea, la quale era un territorio vastissimo ma necessitava di notevoli investimenti per essere riqualificato.<sup>409</sup> Esso aveva infatti subito una pestilenza poco prima dell'arrivo dei veneziani, e anche a causa delle precedenti incursioni turche era spopolato e incolto.<sup>410</sup> Venezia si impegnò quindi nella concessione di terreni agricoli rinselvatichiti in modo da distribuire i coltivatori in tutta la regione riuscendo nell'intento di ripopolare la zona che passò da novantamila a più di duecentomila abitanti.<sup>411</sup> Questi ultimi però non garantirono mai pieno appoggio agli occupanti veneziani, non bastò nemmeno l'impiego di fondi per avviare un'economia più fiorente, la quale era ulteriormente aggravata dall'imposizione

---

<sup>407</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone*, Milano, Rusconi, 1979, p. 429.

<sup>408</sup> Ibid.

<sup>409</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 426.

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Ibid.

della Serenissima di inviare tutti i prodotti di quelle terre alla Dominante, nella speranza di ravvivare il mercato veneziano.<sup>412</sup> La Repubblica si impegnò poi nella realizzazione di imponenti fortezze militari a Nauplia, Acrocorinto, Modone e Corone.<sup>413</sup>

Il governo su questi territori però non durò molto a lungo, infatti il Gran visir stava preparando le ostilità per riprendersi i territori che gli erano stati sottratti durante il precedente conflitto.<sup>414</sup> Andrea Memmo, bailo a Costantinopoli, aveva ammonito di questo rischio il senato nel novembre 1714 e poco dopo infatti, l'8 dicembre, venne convocato per la comunicazione della dichiarazione di guerra.<sup>415</sup> Il senato si fece però trovare del tutto impreparato ad affrontare un conflitto bellico poiché non aveva provveduto agli armamenti per timore di ripercussioni sul commercio col Levante.<sup>416</sup> L'8 giugno 1715 quindi l'esercito ottomano iniziò i propri attacchi e alla fine dello stesso mese era già dilagato nel Peloponneso ed era in una posizione di netto vantaggio. Un aiuto delle truppe austriache del Maresciallo Schulenburg, scese in guerra accanto alla Serenissima a partire dal 1716, risolse la situazione in Dalmazia, ma decisive per l'esito della guerra furono le vittorie in Transilvania da parte del principe Eugenio di Savoia, le quali inflissero un duro colpo all'Impero Ottomano.<sup>417</sup> I Turchi chiesero dunque nel 1718 la pace e gli austriaci accettarono subito anche se Venezia avrebbe forse potuto ottenere di più prolungando di poco il conflitto. Gli Imperiali comunque riunirono i generali a Passarowitz, attuale Požarevac in Serbia e il trattato fu firmato il 21 luglio dello stesso mese.<sup>418</sup>

Questo trattato ha un'importanza cruciale nel dimostrare che Venezia non era più una potenza coloniale: lasciava infatti in possesso degli Ottomani luoghi che erano molto importanti per il commercio come Creta e le altre basi egee, perse inoltre la Morea, anche se era comunque un territorio molto complesso da gestire.<sup>419</sup> L'Austria ottenne territori molto vasti come la Transilvania, la Valacchia, la Moldavia e Belgrado raggiungendo una grandissima espansione.<sup>420</sup>

Un'altra annosa questione da affrontare per la Repubblica nei primi decenni del XVIII secolo era se dare o meno alleanza, e a quale forza europea, durante la guerra di successione spagnola.<sup>421</sup>

Il 1 novembre 1700 era morto infatti Carlo II, re di Spagna di discendenza asburgica e la sua successione era contesa fra la Francia e l'Austria, le quali si sarebbero inevitabilmente scontrate

---

<sup>412</sup> Ibid.

<sup>413</sup> Ibid.

<sup>414</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 434.

<sup>415</sup> Ibid.

<sup>416</sup> Ibid.

<sup>417</sup> Ibid.

<sup>418</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 438.

<sup>419</sup> Ibid.

<sup>420</sup> Ibid.

<sup>421</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 431.

sul suolo italiano.<sup>422</sup> Venezia però scelse una situazione di neutralità armata, non potendo infatti scegliere nessuna delle due parti perché, le guerre di Candia e poi di Morea avevano quasi esaurito le casse dell'erario, inoltre si trovava accerchiata da tutti i lati: alleandosi con gli Austriaci avrebbe subito attacchi dall'Italia meridionale, dalla Lombardia e probabilmente anche dagli Ottomani all'epoca alleati dei Francesi, stando invece dalla parte francese, rischiava di perdere territori verso il Friuli e parte delle coste della Dalmazia.<sup>423</sup> La decisione della neutralità armata fu sempre contestata anche all'interno della classe dirigente, vi è però da tenere in considerazione che «con la sua decisione e con tutte le conseguenze che ne derivarono, il Senato otteneva comunque una cosa, quella che nei secoli era stata sempre considerata la più cara, la più preziosa: la preservazione dell'indipendenza».<sup>424</sup>

Da un punto di vista economico, la Serenissima era in una situazione di dissesto, aggravato dai sopra menzionati scontri fra gli eserciti nei suoi territori e dal dispendio di risorse dovuto alle guerre. Vi erano però due questioni in particolare che mettevano in crisi l'economia della Repubblica: il traffico portuale e l'agricoltura.<sup>425</sup>

Per quanto riguarda il primo dei due fattori, già dagli anni '30 del secolo infatti si discuteva in merito a come il traffico commerciale dal Levante e dal Ponente e diretto alla Lombardia e alla Germania, un tempo facente capo a Venezia, adesso aveva trovato più conveniente fare capo a Genova e a Livorno.<sup>426</sup> I porti di Ancona e Trieste, poi, erano ancora più insidiosi, perché praticamente privi di tasse doganali con conseguente attrazione di traffici che nel passato approdavano al porto veneziano, il quale invece poneva molti dazi.<sup>427</sup>

Si cercò quindi, di fare delle riforme in modo da cambiare le tariffe del porto ma risultarono inefficaci, poiché il vero problema consisteva nel fatto che la Serenissima non era stata in grado di cogliere i cambiamenti del mondo circostante: infatti Venezia non aveva la stessa spinta produttiva dei Paesi che la circondavano e non aveva facilità di reperimento di materie prime a basso prezzo per la facilità con cui un tempo si riforniva all'estero.<sup>428</sup> Alla prima metà del secolo però c'erano delle tipologie di produzione molto promettenti quali il settore della lavorazione della lana, della seta e del vetro ma erano presenti degli ostacoli allo sviluppo: l'avversione ad utilizzare capitale e manodopera stranieri, la disomogeneità nell'organizzazione della Dominante

---

<sup>422</sup> Ibid.

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 432.

<sup>425</sup> R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti Martello, 1981, p. 664.

<sup>426</sup> R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia...* cit., p. 661.

<sup>427</sup> R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia...* cit., p. 662.

<sup>428</sup> R. Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia...* cit., p. 663.

e della terraferma, la difficoltà di circolazione delle merci all'interno dello stato a causa del sistema di dazi di stampo feudale e infine la complessa reperibilità di materie prime.<sup>429</sup>

A mio avviso dunque Venezia non è stata in grado di innovarsi di fronte alle mutazioni economiche europee. Aveva poi fatto delle attività economiche come il commercio sul mare e col Levante un tratto identitario forte e non era disposta a comprendere che questa tipologia di commercio era in declino. Non era stata propensa quindi a rinnovare la propria identità dedicando maggiore attenzione a quanto poteva provenire dalla terraferma, rimanendo solida su posizioni conservatrici senza voler accettare che il contesto europeo stava mutando troppo per non cambiare anche gli aspetti fondanti della struttura della Repubblica.

Pur avendo sino a qui dimostrato come la Serenissima stesse affrontando una fase molto dura della propria storia, bisogna, per correttezza, chiarire che essa non era completamente in decadenza. Infatti erano comunque presenti in città grandi patrimoni, anche se concentrati in poche mani, l'indipendenza per ora non era messa in discussione e la guerra non aveva mai oltrepassato i bordi della laguna.<sup>430</sup> Venezia era poi una città molto festosa, l'anno infatti era scandito da molteplici celebrazioni: «le solennità di stato, le *andate* del doge, in pompa magna, a questa o a quella chiesa, [...], le processioni, le sagre».<sup>431</sup> C'erano poi i ricevimenti dei visitatori importanti ai quali venivano dedicati banchetti, concerti o balli ed erano accolti presso le dimore più lussuose: ad esempio il re di Danimarca e Norvegia Federico IV nel 1709 aveva alloggiato presso il palazzo dei Foscari presso i Carmini e Federico Augusto di Sassonia era stato ospitato presso la dimora dei Mocenigo di San Stae nel 1716.<sup>432</sup>

Non bisogna poi dimenticare il carnevale, il quale attirava viaggiatori da tutto il mondo e durava quasi 5 mesi all'anno iniziando sin dai primi giorni di ottobre e caratterizzato dalle feste rituali durante il suo decorso.<sup>433</sup>

Le varie commissioni poi da parte degli ordini religiosi, dallo stato o da patrizi per la realizzazione di diverse opere architettoniche contribuiscono poi ad un'immagine di una città che non è in rovinosa decadenza. Fra queste bisogna certamente ricordare la costruzione della facciata della chiesa di San Stae, su progetto di Domenico Rossi, vincitore di un concorso indetto per rinnovare l'aspetto di questo edificio, come da volontà testamentarie del doge Alvise Mocenigo, deceduto nel 1709.<sup>434</sup> Di questo stesso periodo è poi la chiesa di San Simeon Piccolo realizzata

---

<sup>429</sup> Ibid.

<sup>430</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 477.

<sup>431</sup> Ibid.

<sup>432</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 478.

<sup>433</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 479.

<sup>434</sup> Paolo. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, II, Milano, Electa, 2000, pp. 470-503, p. 473-474.

da Giannantonio Scalfurotto a partire dal 1718 su richiesta del parroco, il quale voleva ricostruire tale edificio e che poté fare ciò dopo aver raccolto le offerte provenienti dagli abitanti della zona.<sup>435</sup> Vi furono anche diverse iniziative per la costruzione di dimore private come i Priuli di San Geremia che affidarono ad Andrea Tirali il progetto per la loro casa domenicale<sup>436</sup> oppure la ristrutturazione ad opera di Girolamo Frigimelica Roberti del Palazzo Pisani di Santo Stefano iniziata nel 1717.<sup>437</sup> Vi sono anche alcune opere di costruzione in cui lo stato ha una grande parte, ad esempio nel caso dell'Ospedale della Pietà, la cui realizzazione cominciò a partire dal 1718 con le acquisizioni degli immobili, e il cui progetto fu affidato a Giorgio Massari vincitore di una gara pubblica bandita nel 1736.<sup>438</sup>

Un altro aspetto, collegato all'edilizia e molto significativo della Venezia del Settecento era il teatro, nella città ve ne erano ben sette ed ognuno era dedicato a specifiche tipologie di rappresentazione: opera buffa e commedia oppure opera seria.<sup>439</sup> Essi erano inoltre, insieme al ridotto degli importanti luoghi di aggregazione e di divertimento per i cittadini.<sup>440</sup> Tali edifici erano stati fondati a partire dalla metà del XVII secolo e furono ristrutturati a partire dalla metà del Settecento da coloro che avevano competenze tecniche specifiche in scenografia e acustica.<sup>441</sup> Infine non bisogna scordare la musica, «arte che domina e signoreggia il secolo»: vi erano infatti compositori di alto calibro quali Benedetto Marcello e Antonio Vivaldi.<sup>442</sup> In città si potevano poi trovare ottime musiciste poiché le fanciulle orfane o abbandonate che risiedevano presso le strutture di carità dette *ospedali* o *conservatori* venivano avviate allo studio della musica in età molto giovane.<sup>443</sup>

L'industria editoriale è poi molto produttiva come dimostrato dalle molte tipografie: Albrizzi, Pasquali, Pinalli, Zatta e Remondini a Bassano.<sup>444</sup>

Il livello culturale della città era in generale molto alto poiché non mancavano figure di eruditi della levatura di filosofi francesi come Voltaire. Di spirito enciclopedico *ante litteram* era animato per esempio Vincenzo Coronelli, la cui opera è talmente vasta che è quasi impossibile citarla per intero.<sup>445</sup> Era una figura geniale e poliedrica, era «inventore, ingegnere, cosmografo

---

<sup>435</sup> P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*...cit., p. 477.

<sup>436</sup> P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*...cit., p. 487.

<sup>437</sup> N. Balata, L. Finocchi Ghersi, *Frigimelica Roberti, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998. [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>438</sup> M. Mander, *Massari, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>439</sup> P. Morachiello, *Venezia e lo "stato da terra"*...cit., p. 494.

<sup>440</sup> Ibid.

<sup>441</sup> Ibid.

<sup>442</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 458.

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> P. 459.

<sup>445</sup> A. Zorzi, *La Repubblica del Leone...* cit., p. 461.

della Repubblica», e tra le sue più importanti opere, se si escludono la grande quantità di mappe e incisioni da lui realizzate, si possono annoverare dei globi raffiguranti la Terra o le costellazioni, ma soprattutto la *Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna: in cui si spiega con ordine alfabetico ogni voce, anco straniera, che può avere significato nel nostro idioma italiano, appartenente a' qualunque materia*, in 7 volumi stampata a partire dal 1701.<sup>446</sup>

Non si può poi non nominare almeno padre Lodoli, Gasparo Gozzi, Francesco Algarotti, Scipione Maffei, o Apostolo Zeno.<sup>447</sup>

Le vicende e gli aspetti culturali e sociali esposti fino a qui sono tutti entro i primi decenni o al massimo la metà del XVIII secolo e dimostrano come sia stata per Venezia un'epoca certamente complessa e densa. Identificare il Settecento solamente come un periodo di decadenza sarebbe pertanto un errore, è invece meritevole di ulteriori studi poiché molto può ancora emergere.

---

<sup>446</sup> Ibid.

<sup>447</sup> Ibid.

## 2.2 IL CONTESTO CULTURALE VENEZIANO E I PITTORI FRANCESI A VENEZIA ALL'INIZIO DEL SETTECENTO.

### 2.2.1 Il contesto culturale.

La questione della vita culturale a Venezia, allo stesso modo di quella politica, era caratterizzata da una forte contraddizione, se da un lato infatti si trattava di un centro cosmopolita, meta di viaggiatori europei, dall'altro aveva un animo molto conservatore: il Senato voleva infatti tenere la città isolata dal resto dell'Europa al punto da promulgare nel 1709 una legge, secondo la quale si vietava ai patrizi di recarsi in altri paesi senza la concessione del Consiglio dei Dieci.<sup>448</sup>

Nel precedente capitolo inerente ai pittori veneziani a Parigi è emerso come presso la città lagunare, il mecenatismo stesse diminuendo e come coloro che avevano maggiore disponibilità di denaro e di spazio entro le proprie dimore preferissero realizzazioni tradizionali, molto legate alle esperienze Seicentesche.<sup>449</sup> Gli artisti pertanto interessati a recepire le nuove tendenze, ad esempio, Rosalba Carriera, Antonio Pellegrini<sup>450</sup> o Sebastiano Ricci, trovarono maggiori opportunità in città quali Parigi, Düsseldorf o Londra, definite da Haskell come «i più brillanti centri di diffusione della pittura veneziana».<sup>451</sup>

A Venezia, dunque, all'inizio del Settecento il genere di pittura dominante era quello storico. Nel 1716 l'esercito della Serenissima riuscì a stringere d'assedio Corfù ma con la Pace di Passarowitz essa fu costretta a rinunciare alle conquiste dei trent'anni precedenti.<sup>452</sup> Lo stato comprese allora di non avere sufficienti risorse per uguagliare le altre forze europee e pertanto cercò sempre di mantenere una posizione di neutralità in merito alle contese fra i diversi regni.<sup>453</sup> Si diffuse allora la tendenza a rifugiarsi nella contemplazione del passato, con conseguenti ripercussioni sulla tipologia di arte figurativa realizzata e richiesta, la quale era di tipo celebrativo nei confronti della Repubblica, di antenati distinti in battaglie o di esaltazione familiare tramite metafore mitologiche.<sup>454</sup>

Le commissioni di stato erano poi molto diminuite dato che l'erario pubblico aveva risentito delle guerre contro i Turchi del Seicento, pertanto il mecenatismo alle arti divenne compito delle

---

<sup>448</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, Einaudi, 2019, p. 331.

<sup>449</sup> Ibid.

<sup>450</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 375.

<sup>451</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 385.

<sup>452</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 332.

<sup>453</sup> Ibid.

<sup>454</sup> Ibid.



famiglie con la maggiore disponibilità economica.<sup>455</sup> Esse, facevano dunque sempre in modo di glorificare le proprie casate e di conseguenza il governo da loro stessi composto, infatti, utilizzando le parole di Haskell, «l'identificazione fra Stato e aristocrazia era assoluta».<sup>456</sup>

La nobiltà veneziana però stava cambiando, nel corso del XVII secolo, infatti, in più occasioni fu permesso di acquistare il titolo nobiliare con un contributo in denaro molto alto a dei borghesi arricchitisi e di conseguenza dalle ampie possibilità economiche. Queste cosiddette “case per soldo”, all'inizio del Settecento era quelle a dare maggiore impulso alle arti.<sup>457</sup> Fra questi gli Zenobio erano noti per il loro legame con artisti francesi. Essi erano una delle famiglie più ricche della città e avevano acquistato dai Morosini il palazzo vicino alla scuola dei Carmini, restaurandolo e facendolo decorare con imponenti affreschi mitologici, le cui scene erano circondate da articolati elementi architettonici in *trompe l'oeil* da Louis Dorigny.<sup>458</sup> Questo artista lavorò molto anche nei terreni delle Serenissima al di fuori di Venezia, per esempio a Bagnoli di sopra per i Widmann e a Passariano per i Manin, solo per citare alcune delle tante committenze ricevute.<sup>459</sup>

Quest'ultima famiglia in particolare, di origine friulana, diede vita ad un'attività di mecenatismo intensissima come dimostrato dalla loro villa a Passariano o dal loro palazzo sul Canal Grande, il quale era arricchito da arazzi, specchi e opere d'arte di vario genere, per esempio bronzi di Giambologna.<sup>460</sup>

Costoro dunque si servirono spesso di Dorigny ma anche di Tiepolo, il quale insieme al pittore francese appena nominato, e principalmente con Zanchi, Lazzarini, Balestra, e Bambini, non si staccò mai del tutto dallo stile seicentesco, rimanendo sempre alto nella stima degli aristocratici della conservatrice Venezia, nonostante artisti come il Pellegrini o Rosalba Carriera avessero proposto nuove vie per la pittura.<sup>461</sup>

Tiepolo in particolare è di una tendenza opposta ai suoi contemporanei costretti a cercare committenze in altri paesi, infatti a partire dagli anni '20 del Settecento lavorò moltissimo e proprio in questi primi decenni del XVIII secolo i suoi maggiori mecenati furono i Dolfin, per il cui palazzo realizzò dieci grandi scene ispirate alla storia romana.<sup>462</sup> L'attività di questo pittore fu molto apprezzata e si sviluppò fino ad oltre la metà del secolo. Sarebbe una figura decisamente da approfondire ma è un argomento troppo vasto per questo testo. Allo stesso modo altre

---

<sup>455</sup> Ibid.

<sup>456</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 333.

<sup>457</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 336.

<sup>458</sup> Ibid.

<sup>459</sup> Ibid.

<sup>460</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 339.

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> F. Haskell, *Mecenati e pittori...* cit., p. 340.

tematiche della pittura veneziana di questo secolo sarebbero meritevoli di maggiore attenzione, tuttavia questa trattazione vuole essere dedicata a quanto accadde nei primi anni del Settecento in relazione ai rapporti fra Venezia e la Francia.

### 2.2.2. Presenze francesi a Venezia e nei suoi territori.

Per affrontare questo argomento è un utile punto di partenza un articolo di Nicola Ivanoff il quale ha dedicato diversi studi a questa tematica.<sup>463</sup>

Egli innanzitutto nota come l'influenza francese stesse iniziando a diffondersi in tutta l'Europa da diversi punti di vista: da quello della lingua, molto diffusa nella scrittura, da quello dei costumi e quelli della moda e delle influenze artistiche.<sup>464</sup>

Questa francesizzazione si nota dunque nelle fonti scritte del tempo, talvolta con toni sarcastici, come nel resoconto delle nozze fra Taddea Manin e un Procuratore Bragadin, pubblicato sul periodico *Galleria di Minerva*,<sup>465</sup> a modi finta lettera indirizzata ad una Marchesa N.N. di Parigi, in cui si descrive l'interno di Palazzo Dolfin a D. Salvador, acquistato dai Manin, quasi paragonandolo a Versailles.<sup>466</sup> Vengono menzionati in questo testo la ricchezza degli arredamenti, costituiti da arazzi, sete, velluti e cristalli che decoravano interamente una stanza, probabilmente alla moda della *Galerie des Glaces*. Il tono generale è comunque di sarcasmo nei confronti del prestigio, a detta dello scrivente immotivato, della moda francese. Infatti, come accade con le mode, c'è sempre chi critica e commenta le novità in maniera un po' sprezzante, l'interlocutore della Marchesa di Parigi infatti si prende gioco dell'uso francese di creare delle incisioni per far conoscere il lusso delle abitazioni reali affermando: «Se la nostra Nazione avesse tanto spirito, quanto la vostra nel farsi un fondo d'entrata, e di commercio su l'altrui curiosità, si vedrebbero presto le Carte di tutti questi Appartamenti, come si vede la Topografia di quelli di Versaglie appesi nelle nostre Fiere per Zimbello de' curiosi».<sup>467</sup>

---

<sup>463</sup> N. Ivanoff, *I pittori francesi a Venezia nel settecento*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, lezioni tenute al 7. Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di Vittore Branca, Vol II, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 567-581; N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova*, «Emporium», vol.139, 1964, pp. 147-152; N. Ivanoff, *La France et Venise au dix-huitième siècle. Relations artistiques*, in *Venise au dix-huitième siècle. Peintures et gravures des collections françaises*, a cura di G. Palewski, catalogo della mostra (Parigi, 1971), Paris, Reunion des musees nationaux, 1971, pp. 17-29.

<sup>464</sup> N. Ivanoff, *I pittori francesi a Venezia nel settecento... cit.*, p. 570.

<sup>465</sup> N. Ivanoff riporta la data del 1695 ma in seguito ad una verifica il periodico in cui è pubblicata tale lettera è del 1708 come si presume sia anche il matrimonio, si veda infatti: *Lettera del Co: di N.N. A Madama la Marchesa di N.N. a Parigi, in cui si dà conto delle solenni Pompe Nuziali vedute nel Palazzo di S. E. il Signor Co: Manin in Venezia*, «Galleria di Minerva», 1708, pp. 83-85.

<sup>466</sup> N. Ivanoff, *I pittori francesi a Venezia nel settecento... cit.*, p. 571.

<sup>467</sup> *Lettera del Co: di N.N. A Madama la Marchesa di N.N. a Parigi, in cui si dà conto delle solenni Pompe Nuziali vedute nel Palazzo di S. E. il Signor Co: Manin in Venezia*, «Galleria di Minerva», 1708, pp. 83-83, p. 84.

Questa stessa influenza francese è menzionata anche in altre fonti. Si fa riferimento per esempio a quanto scrisse Marcantonio Michiel, omonimo dell'umanista e storico vissuto nel XVI secolo, il quale descriveva nel 1785 il villaggio di Dolo come una Parigi, con le botteghe e i caffè sempre affollati, il via vai di gente e il gran numero di carrozze.<sup>468</sup> Anche ne *La cameriera brillante* (1753-54) di Goldoni si parla dei territori che circondano la strada, detta Terraglio, paragonandoli all'attuale capitale francese: «xe diventà un *Versaglies* in piccolo [...] ghe xe casini che i par gallerie; ghe xe palazzi da città, da sovrani. Se fa conversazion stupenda; feste da ballo magnifiche; tole spaventose. Tutti i momenti se vede correr la posta, sedie, carrozze, cavalli lacchè; flusso e riflusso da tutte le ore».<sup>469</sup>

L'arte figurativa e soprattutto l'architettura risentono anch'esse di questa francesizzazione europea, ne sono un esempio la villa privata di Stra del Doge Alvise Pisani improntata alla maniera di Versailles,<sup>470</sup> o la villa dei Farsetti a Santa Maria di Sala le cui forme, disegnate dall'architetto Paolo Posi nel 1758, si ispiravano al Trianon di Versailles.<sup>471</sup>

Ovviamente queste meravigliose architetture definite degne di principi e sovrani avevano al loro interno decorazioni grandiose e uno dei pittori di cui le famiglie patrizie si servivano maggiormente era proprio Louis Dorigny. Egli però non fu il solo artista francese ad aver lavorato per Venezia e i suoi territori, infatti bisogna ricordare anche i nomi di De Vernansal e Raoux, i quali verranno approfonditi di seguito.

Louis Dorigny dunque nacque nel 1654 a Parigi, era figlio d'arte, infatti il padre Michel era un pittore, come pure il nonno materno, Simon Vouet.<sup>472</sup> La sua prima formazione artistica avvenne a Parigi, in un ambiente in cui prevalevano i grandi decoratori, tra i quali ci fu il suo maestro Le Brun.<sup>473</sup> Ancora molto giovane è attestato a Roma nel 1673 dove entrò in contatto con i grandi cicli barocchi, si recò in seguito in Umbria e nelle Marche.<sup>474</sup> Nel 1678 giunse a Venezia dove incontrò un grande successo diventando l'artista favorito delle famiglie entrate di recente nell'Albo d'oro della nobiltà, per i quali ornò le dimore nella città lagunare e di villeggiatura.<sup>475</sup> Fra i Palazzi Veneziani in cui è intervenuto bisogna certamente nominare il salone da ballo di Palazzo Zenobio, realizzato fra il 1682 e il 1688, il quale è «uno dei più antichi esempi [...] di

---

<sup>468</sup> M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Vicenza, Sassi editore, 2011, p. 232.

<sup>469</sup> Ibid.

<sup>470</sup> N. Ivanoff, *I pittori francesi a Venezia nel settecento...* cit., p. 570.

<sup>471</sup> M. Favilla, R. Rugolo, *Venezia '700...* cit., p. 232.

<sup>472</sup> F. d'Arcais, *Dorigny, Louis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>473</sup> Ibid.

<sup>474</sup> Ibid.

<sup>475</sup> Ibid.

decorazione monumentale del salone di un palazzo veneziano tardobarocco»<sup>476</sup> (Figura 39). Le caratteristiche degli affreschi di questo artista sono molto distanti dalla tradizione veneziana, si possono notare infatti in Dorigny figure slanciate, eleganti e circondate da un'architettura a *trompe l'oeil*.<sup>477</sup> Il colorito poi non è quello tipico lagunare «dai toni caldi e cupi», è invece luminoso con maggiore preferenza per tonalità fredde.<sup>478</sup>

Sempre presso Venezia, di tale pittore, era l'affresco, purtroppo perduto ma ricordato dalle fonti dell'epoca, del soffitto della chiesa di San Silvestro, realizzata attorno al 1681.<sup>479</sup>

Dorigny trovò però maggiori opportunità al di fuori di Venezia e infatti a partire dal 1687 risiedette a Verona, accettando commissioni per importanti famiglie della città ma mantenendo anche i rapporti con i patrizi Veneziani e ampliando la sua attività per i territori dell'entroterra veneto.<sup>480</sup>

A Verona egli realizzò molte opere per le chiese, una delle prime è *Giuseppe che spiega il sogno al faraone*, per la chiesa di S. Nicolò dei padri teatini, in seguito dipinse il *San Cristoforo* per Sant'Eufemia (1690), l'*Annunciazione* per la cappella dei Nodari nel palazzo del comune, e sempre per questo stesso edificio decorò due lunette con *Storie dei santi Zeno e Daniele*, e *Susanna e i vecchioni*.<sup>481</sup> Da quest'opera in particolare si può vedere come la presenza di «complesse architetture monumentali» sia un elemento caratteristico dei primi anni veronesi del pittore, probabilmente derivato dalla conoscenza di scenografi bolognesi con i quali aveva collaborato.<sup>482</sup>

Degli ultimi anni del Seicento sono anche le imponenti opere per palazzo Leoni Montanari di Vicenza, e poco dopo, sempre nei pressi di questa città, all'inizio del XVIII secolo si dedicò ad ornare villa Capra detta la Rotonda (Figura 40).

Per un breve periodo, tra il 1704-1706 lasciò l'Italia e tornò a Parigi, dove sperava di essere accolto presso l'Académie Royale, ma dopo essere stato rifiutato tornò a Verona, città in cui la sua fama era consolidata.<sup>483</sup> Questo soggiorno parigino comunque determina un cambiamento dello stile dell'artista risultando così più leggero, collocando le figure in semplici riquadri, con sfondi celesti e non più complesse strutture architettoniche, come si vede dagli affreschi nel

---

<sup>476</sup> B. Aikema, *La pittura del Settecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Vol. I, Milano, Electa, 1989, pp. 169-208, p. 169.

<sup>477</sup> Ibid.

<sup>478</sup> Ibid.

<sup>479</sup> F. d'Arcais, *Dorigny, Louis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 41, Roma, Istituto Istituti dell'Enciclopedia Italiana, 1992. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> Ibid.

<sup>482</sup> Ibid.

<sup>483</sup> Ibid.

palazzo Orti Manara a Verona, palazzo Cavalli a Padova e Palazzo Giacomelli Calzavara a Treviso (Figura 41).<sup>484</sup>

Il suo successo dunque non era finito, nonostante la delusione a Parigi, infatti nei primi due decenni del 1700 ricevette importanti e fitti incarichi come la decorazione della villa Manin a Passariano fra il 1708-1710, il palazzo a Vienna, ospitante l'attuale ministero delle finanze, all'epoca di proprietà del principe Eugenio di Savoia nel 1711, il soffitto di villa Widmann, famiglia di nuova nobiltà, a Bagnoli di sopra dopo ritorno da Vienna nel 1712, il presbiterio (Figura 42) e l'abside del Duomo di Udine per volontà nuovamente dei Manin a partire dal 1718, per i quali si occupò anche di ornare la cappella di famiglia presso S. Maria degli Scalzi a Venezia. Sono poi numerose le tele e gli affreschi realizzati fino agli anni '40 per chiese e ville del veronese (Figura 43).<sup>485</sup>

Arrivò persino a Trento dove realizzò la decorazione del presbiterio e della volta del duomo della città, ormai conservati in frammenti presso il Museo del castello del Buonconsiglio.<sup>486</sup>

Stava poi preparando i disegni preparatori per le opere destinate a adornare palazzo Allegri a Verona quando lo colse la morte, il 29 novembre 1742.<sup>487</sup>

Dorigny non è il solo artista francese ad aver lavorato per Venezia o i suoi territori, infatti nei primi decenni del Settecento troviamo in attività anche Guy Louis de Vernansal.

Egli nacque nel 1689 a Parigi e proveniva, come il Dorigny, da un ambiente familiare legato all'attività artistica, suo padre infatti, il quale portava il suo stesso nome, era anch'egli un pittore e si era formato presso il Le Brun,<sup>488</sup> si potrebbe parlare di «una vera dinastia di artisti» come i Van Loo e i Coypel.<sup>489</sup> Nel 1709 è attestato a Roma presso l'Accademia di Francia e da qui partì per compiere un viaggio a Venezia, come raccomandato dall'accademia per i giovani pittori, per completare la sua formazione artistica, tramite «l'esperienza del colore».<sup>490</sup> Lasciò dunque Roma nel 1712 per giungere a Venezia poco dopo e rimase nei suoi territori per circa vent'anni prima di tornare in Francia.<sup>491</sup> Dopo un anno di permanenza lagunare inviò all'Accademia la copia firmata del *San Pietro Martire* di Tiziano, la quale fu positivamente accolta in quanto ben eseguita.<sup>492</sup> Le altre opere a noi giunte non provengono da Venezia ma da Padova. Del 1720 è

---

<sup>484</sup> Ibid.

<sup>485</sup> Ibid.

<sup>486</sup> Ibid.

<sup>487</sup> Ibid.

<sup>488</sup> R. Pallucchini, *Continuità della tradizione, e presenze «foreste»*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Vol. I, Milano, Electa, 1994, pp. 166-177, p. 175.

<sup>489</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal e le relazioni artistiche franco-venete nel primo Settecento*, «Critica d'arte», 42, 1960, pp. 446-457, p. 448.

<sup>490</sup> R. Pallucchini, *Continuità della tradizione, e presenze «foreste»...cit.*, p. 176.

<sup>491</sup> Ibid.

<sup>492</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal... cit.*, p. 450.

l'opera firmata *La Natività di Gesù* (Figura 44) della chiesa del Torresino e per questo stesso luogo realizza anche *La Natività della Vergine* (Figura 45) datata al 1723. Realizza poi, per la chiesa di Santa Maria dei Servi, l'*Apparizione di Cristo a San Pellegrino Laziosi* (Figura 46). Sempre presso Padova, la sua decorazione più impegnativa fu quella della cupola della chiesa teatina di San Gaetano (Figura 47). Qui il pittore dimostra una grande capacità, in particolare nello schema compositivo, molto articolato basato su spicchi che si incontrano al centro in corrispondenza della lanterna.<sup>493</sup>

Si dedicò poi ad ornare palazzi di nobili patavini come Palazzo Conti o Palazzo Cavalli e per nobili veneziani come Villa Widmann a Bagnoli di Sopra.<sup>494</sup>

Lavorò anche a Brescia dove realizzò due pale, raffiguranti *L'estasi di Santa Caterina* e *L'estasi di Santa Teresa* (Figura 48), per la chiesa di San Gaetano, caratterizzate da un salto di qualità rispetto ai dipinti padovani per i loro maggiori «ardimento compositivo» e «violenza chiaroscurale»<sup>495</sup> Tali opere mostrano anche delle somiglianze con tele di Sebastiano Ricci, in particolare *L'estasi di Santa Teresa* (Figura 49) risente dell'opera omonima realizzata dal bellunese per la chiesa di San Marco degli Scalzi a Vicenza.<sup>496</sup>

Nel 1729 è ancora attestato a Padova, pochi anni dopo però, nel 1734 egli viene accolto dall'Accademia di Francia.<sup>497</sup> Egli doveva essere dunque tornato a Parigi in quegli anni ma delle opere di quel periodo non sono giunte notizie. Sempre in questa città egli morì il 29 aprile 1749 e fu poi seppellito nella chiesa di Saint Sulpice.<sup>498</sup>

Del soggiorno veneziano ugualmente a quello parigino, non sono giunte opere certe ma l'Ivanoff gli attribuisce un *Apostolo* o un *Profeta* della chiesa di S. Pantalone<sup>499</sup> mentre l'Aikema propone l'attribuzione all'artista francese dell'opera *Beata Chiara Bugni* di Santa Maria della Fava.<sup>500</sup>

---

<sup>493</sup> R. Pallucchini, *Continuità della tradizione, e presenze «foreste»...*cit., p. 176.

<sup>494</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal...* cit., p. 450.

<sup>495</sup> R. Pallucchini, *Continuità della tradizione, e presenze «foreste»...*cit., p. 176.

<sup>496</sup> R. Pallucchini, *Continuità della tradizione, e presenze «foreste»...*cit., p. 176.

<sup>497</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal...* cit., p. 450.

<sup>498</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal...* cit., p. 450.

<sup>499</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal...* cit., p. 455.

<sup>500</sup> B. Aikema *Tre oltramontani operanti nel Veneto. De Coster, Dorigny e Vernansal*, «Notizie da Palazzo Albani», 12, 1983, pp. 251-260, p. 260.

## 2.3. JEAN RAOUX.

Nel contesto culturale veneziano dell'inizio del Settecento erano dunque attivi diversi artisti francesi e si è qui scelto di trattare con particolare attenzione di questo artista poiché, per quanto non sconosciuto alla critica, merita certamente una maggiore attenzione, soprattutto per i suoi anni di attività veneta, i quali, data la scarsità di fonti documentarie dirette restano ancora abbastanza oscuri. Mi auguro però che, in seguito alle ipotesi proposte nelle pagine seguenti, tale periodo del pittore risulti un po' più dettagliato soprattutto in merito a questioni relative alla committenza.

Mi pare però doveroso, ripercorrere prima di tutto le vicende biografiche e la fortuna critica del pittore, al fine di avere un'idea più completa della personalità artistica di cui si tratta nel presente capitolo.

### 2.3.1 Vicende biografiche e opere.

#### **Il periodo di formazione.**

Le informazioni in merito a tale periodo non provengono da fonti documentarie dirette, le quali non sono ancora state reperite, ma dai biografi del tempo, ad esempio Antoine Joseph Dezallier d'Argenville. Costui riporta molte preziose informazioni sul nostro pittore, anche se talvolta lacunose, (ad esempio il soggiorno padovano), le quali sono contenute nel testo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (pubblicato in due edizioni, la prima fra il 1745-1752 e la seconda nel 1762).

Secondo quanto riportato da costui, il pittore nacque nel 1677 a Montpellier ed era figlio di un funzionario della Zecca e dal momento che dimostrava una buona attitudine al disegno fu mandato presso la bottega del ritrattista Ranc e successivamente nel 1704 si recò a Parigi presso il maestro Bon de Boulogne, il quale aveva una scuola molto fiorente.<sup>501</sup> Egli a detta del biografo sopraccitato era molto capace nella composizione dell'immagine e nel colore, aspetto maggiormente caratterizzante l'attività di Raoux, il quale invece era meno capace nella costruzione di grandi immagini storiche.<sup>502</sup> Secondo d'Argenville però è proprio grazie all'aiuto del maestro che egli migliorò le sue capacità, al punto da vincere il premio dell'Académie Royale

---

<sup>501</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Reflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, II, Parigi, Debure, 1762, p. 374.

<sup>502</sup>Ibid.

e di conseguenza recarsi a Roma per intraprendere un viaggio di studio fondamentale per la sua carriera successiva.<sup>503</sup>

### **Jean Raoux a Roma**

Egli partì dunque nel 1704, o più probabilmente all'inizio del 1705, dal momento che in quell'anno ricevette il primo premio di pittura dalle mani del mecenate Hordouin-Mansart. Rimase poi presso questa città per tre anni, ossia dal 1705 al 1707, anno in cui si recò a Venezia.<sup>504</sup>

Della permanenza a Roma di Raoux in verità non sono rimasti documenti né presso gli archivi a San Giovanni in Laterano, né nei registri di quegli anni dell'Accademia di Francia, la quale aveva sede presso palazzo Capranica e presso la parrocchia di Santa Maria in Monterone.<sup>505</sup>

Probabilmente poi, il pittore a Roma conobbe il Grand Prieur de Vendôme, giunto lì in esilio nel 1705 dopo aver essersi ritirato dal combattimento durante la battaglia di Cassano,<sup>506</sup> e in seguito anche un nobile veneziano che gli commissionò la decorazione del portico del proprio palazzo, la quale sarà approfondita in seguito.

### **Jean Raoux a Venezia**

«Un noble Vénitien le fit venir à Venise et l'entretint pendant deux autres années. Il peignit dans son palais un portique qui lui acquit quelque réputation...».<sup>507</sup> La decorazione del portico, (la quale verrà approfondita più avanti), a cui si riferisce il biografo è costituita da quattro teleri raffiguranti scene mitologiche, scoperti dall'Ivanoff nel 1964<sup>508</sup> e dai relativi sovrapporte.

In questa città poi Jean Raoux si ammalò gravemente ma ricevette la promessa di protezione durante questo soggiorno e per il resto della sua permanenza in Italia da parte del Grand-Prieur che l'aveva visto in uno stato di salute molto precaria.<sup>509</sup>

Secondo il biografo francese Raoux, dopo aver soggiornato a Venezia, tornò a Roma.<sup>510</sup> Non fece però nessuna menzione al periodo passato dal pittore a Padova, città in cui invece sono state

---

<sup>503</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 375.

<sup>504</sup> Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier ,2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009, p.199.

<sup>505</sup> Ibid.

<sup>506</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence*, in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier ,2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009, p. 21.

<sup>507</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 375.

<sup>508</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova*, «Emporium», vol.139, 1964, pp. 147-152.

<sup>509</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 375.

<sup>510</sup> Ibid.



ritrovate diverse sue opere e proprio a questo argomento, viene dedicato un articolo da Nicola Ivanoff e pubblicato sulla rivista *Emporium*.<sup>511</sup>

### **Il ritorno a Parigi**

Il periodo dopo il ritorno del nostro pittore a Parigi è caratterizzato da diversi successi, egli infatti il 28 agosto 1717, nello stesso giorno di Watteau, venne ricevuto presso l'Académie Royale de Peinture con l'opera *Pigmalione innamorato della sua statua* (Figura 50).<sup>512</sup> Il pittore francese fu aiutato dal Priore di Vendôme, il quale gli fornì la somma di denaro dovuta per l'ordinaria ammissione e lo fece stabilire, conferendogli una pensione, presso il Tempio, sede del Gran Priorato di Parigi, in origine sede dell'ordine dei Templari, ma a quel tempo sede dell'ordine degli Ospitalieri.<sup>513</sup>

Le opere di questa fase sono caratterizzate dalla ricorrenza di soggetti storico-mitologici o meglio di storia, secondo la definizione dell'Accademia, e da scene di genere, ed è proprio quest'ultima categoria di dipinti ad avergli procurato una certa fama.<sup>514</sup> Anche se appaiono modalità di dipingere opposte, Michèle-Caroline Heck, mostra come non siano cose in verità così distanti poiché vi è una nuova concezione di questa tipologia di pittura.<sup>515</sup> Infatti in seno all'Accademia in questi anni erano scelte tematiche certamente storiche ma che permettessero all'artista di dimostrare anche la sua abilità nel suscitare emozioni e sentimenti.<sup>516</sup> La dimostrazione di questo fatto è resa concreta dal dipinto di Robert Levrac intitolato *L'invenzione del disegno* (Figura 51), il quale presenta, in occasione della sua accoglienza nel 1716, un dipinto all'accademia a tema mitologico come di consuetudine, in cui però l'accento viene dato ad altro, oltre alla mera narrazione, ossia all'atmosfera galante e sensuale della scena.<sup>517</sup> E questa nuova concezione del dipinto di storia viene concretizzata e portata avanti anche da Watteau nel suo *pièce de réception* del 1717 ossia *Pellegrinaggio a Citera* (Figura 52), in cui l'iconografia della festa galante si mescola alla pittura di soggetto storico-mitologico.<sup>518</sup> In questa mutata visione della pittura si inserisce lo stesso Raoux, il quale alle altre sue opere del genere accademico, ad esempio *Diana*

---

<sup>511</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova*, «Emporium», vol.139, 1964, pp. 147-152.

<sup>512</sup> *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence...* op. cit., p.110.

<sup>513</sup> Ibid.

<sup>514</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* op. cit, p.24.

<sup>515</sup> M.-C. Heck, *Raoux: entre grand genre et petit gout*, in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier, 2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009, p. 39.

<sup>516</sup> Ibid.

<sup>517</sup> M.-C. Heck, *Raoux: entre grand genre et petit gout...*op. cit., p. 41.

<sup>518</sup> Ibid.

al bagno (Figura 53), oppure, *Diana e le sue ninfe al bagno* (Figura 54), conferisce un tono pastorale, e come Watteau egli sfuma i confini storia e scene di genere.<sup>519</sup>

Quest'ultima categoria è comunque molto praticata dal pittore di Montpellier, il quale realizzava diverse opere di derivazione fiamminga, la cui derivazione è mostrata da Olivier Zeder nel suo articolo *Raoux peintre inégal mais quand il a réussi il a égalé le Rembrandt*, secondo uno stile comunque diffuso al tempo anche presso i pittori contemporanei.<sup>520</sup> La filiazione fiamminga è stata notata per esempio dal Voltaire il quale in termini enfatici lo paragona a Rembrandt. Dezallier d'Argenville, nella biografia menziona proprio questa parte di produzione definendo le opere come *capricci* e ben descrivendo di cosa si tratta: «Des sujets de caprice qui font voir une femme qui lit un papier, qui cache une lettre; une jeune fille qui laisse échapper un oiseau, une belle qui chante avec son amant étoient les sujets ordinaires que traitoit son pinceau».<sup>521</sup> Si tratta dunque di scene di genere interpretate in chiave francese, con figure femminili protagoniste in atteggiamenti di gioco o d'amore. Gli esempi più calzanti a questo proposito sono: *Liseuse* (Figura 55), *Fanciulla allo specchio* (Figura 56), oppure *Fanciulla che fa volare un uccello* (Figura 57), datati fra il 1716 e il 1718.

Raoux compie poi un viaggio a Londra nel 1719, da cui rientra dopo 8 mesi, a settembre del 1720 per ragioni di salute, nello stesso periodo circa si trovava nella capitale inglese anche Watteau.<sup>522</sup> Infatti a quel tempo molti artisti si recavano in Inghilterra durante il regno della regina Anna, sia prima sia dopo la bancarotta del 1720.<sup>523</sup>

Nel 1719 inoltre Philippe de Vendôme lasciò la carica di Grand Prieur e si trasferì presso l'hôtel Mazarin in rue de Varenne, e qui venne raggiunto dal pittore una volta terminato il viaggio in Inghilterra.<sup>524</sup> Raoux, già quando si trovava presso il Tempio, Raoux era ben inserito nell'alta società parigina del tempo, tanto da ricevere la commissione da parte del Reggente per un dipinto destinato ad adornare le sue stanze del Palazzo Reale, intitolato *Telemaco racconta le proprie avventure a Calypso* (Figura 58), datato al 1722.<sup>525</sup> Egli inoltre frequentava molto l'opera e il teatro e realizzò diverse opere inerenti a questi ambienti: ritratti di danzatrici o di attrici nei loro ruoli prediletti.<sup>526</sup> Di questi anni, datato al 1724, è anche il ritratto del suo protettore Philippe de

---

<sup>519</sup> C. Alegret, O. Zeder, *Pygmalion amoureux de sa statue*, n. 18., in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence...* op. cit, p.116

<sup>520</sup> O. Zeder, «*Raoux peintre inégal, mais quand il a réussi il a égalé le Rembrandt*», in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier, 2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009, pp. 53-59.

<sup>521</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 378.

<sup>522</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* op. cit, p.25.

<sup>523</sup> Ibid.

<sup>524</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p.27

<sup>525</sup> Ibid.

<sup>526</sup> Ibid.

Vendôme (Figura 59).<sup>527</sup> L'ambiente del teatro e più in particolare dell'opera deve essere poi stato di ispirazione per la realizzazione di una tematica iconografica di cui è l'inventore: le Vestali.<sup>528</sup> Queste opere prevedono la raffigurazione di figure femminili con un abito bianco non di stile antico ma contemporaneo all'artista, con un grande velo candido talvolta fissato da una coroncina di fiori.<sup>529</sup> Come precedentemente affermato l'idea deriverebbe dall'opera, probabilmente dall'opera-balletto intitolata *Les Éléments* di A. C. Destouches e M.R. Delalande, andata in scena nel 1721 davanti alla corte reale presso le Tuileries, la quale narrava di una vestale che voleva lasciare il tempio per sposarsi.<sup>530</sup> Il libretto nel 1725 e poco dopo fu messo in scena al Teatro dell'Opera di Parigi.<sup>531</sup> Secondo le parole di Célia Alegret, l'artista si dimostra come nel caso delle *Liseuses* un grande innovatore in merito alle iconografie, infatti la Vestale diventa una figura alla moda dopo la seconda metà del secolo con la riscoperta dell'antichità romana, tanto da essere ripresa più di sessant'anni dopo (probabilmente intorno al 1787) da David.<sup>532</sup>

Le opere di Raoux raffiguranti vestali sono molte, fra queste si ricordano per esempio, *Ritratto di Mme Bocuher, née Pedrigeon, come vestale* (1725) (Figura 60), *Vestale che porta il fuoco sacro* (Figura 61), datata fra il 1725-1731, oppure *Vergini antiche* (Figura 62) (1728) e *Vergini moderne* (Figura 63) (1728).

Una delle più importanti committenze a Raoux è però la decorazione del Tempio, egli infatti, per un motivo sconosciuto, a cavallo fra il 1725 e il 1726 lasciò Philippe de Vendôme, il quale morirà nel 1727. In seguito tornò presso la sede del Priorato poiché incaricato dal successore di Vendôme, il Grand Prieur d'Orléans, di realizzare la decorazioni per l'edificio.<sup>533</sup> Fra il 1727 e il 1730 il nostro pittore realizzò una dozzina di tele, di cui 9 sono conosciute, tramite delle repliche o testimonianze scritte, quali la descrizione di D'Argenville e l'elogio presso il *Mercur de France* del febbraio del 1734.<sup>534</sup> I soggetti delle tele giunte sino a noi rappresentano figure a grandezza naturale, alle volte da sole oppure in coppia e tematiche tipiche dell'artista quali *Les Vestales* (1730) oppure figure femminili in atteggiamenti vanesi o amorosi ad esempio *Jeunes filles au miroir*.<sup>535</sup> Fra queste tele compare anche un gruppo di cinque allegorie delle arti, le quali probabilmente sarebbero dovute essere sei.<sup>536</sup> Fra le allegorie conosciute comunque compaiono, secondo quanto affermato da Dezallier d'Argenville, *La Geometria, La Storia, L'Astronomia*

---

<sup>527</sup> Ibid.

<sup>528</sup> Ibid.

<sup>529</sup> Ibid.

<sup>530</sup> Ibid.

<sup>531</sup> Ibid.

<sup>532</sup> Ibid.

<sup>533</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p. 28

<sup>534</sup> Ibid.

<sup>535</sup> Ibid.

<sup>536</sup> Ibid.

(Figura 64) e *La Musica* (Figura 65)<sup>537</sup>, alle quali vanno aggiunte in seguito *L'Architettura* e *La Saggezza*.<sup>538</sup>

Produzione tipica dell'ultima parte della vita del pittore sono poi i ritratti, tra i quali vanno ricordati in particolare i ritratti dei vescovi Joachim Colbert, di Montpellier (Figura 68) e di Jean Soanen, vescovo di Senez, (i quali, secondo d'Argenville non gli procurarono il denaro sperato), oltre a quelli di diverse nobildonne in differenti vesti, quali di nuovo Vestali, oppure Flora o Baccante.<sup>539</sup>

Dopo però anni di intensa attività, Jean Raoux, ormai costretto a letto, il 10 novembre 1733 chiamò un notaio per redigere il suo testamento e 3 mesi più tardi, sempre a Parigi, morì, era il 10 febbraio 1734. Egli venne poi ricordato in un elogio del giornale *Le Mercure de France* di quel mese.<sup>540</sup>

### 2.3.2 Fortuna critica essenziale

Nonostante appaia poco conosciuto al giorno d'oggi e alcune parti della sua vita, ad esempio il periodo romano, il quale è poco documentato, siano ancora poco chiare, al suo tempo Raoux era un artista noto, ben inserito nei circoli altolocati di Parigi e con un'attività prolifica. Quello che sappiamo delle fasi iniziali della sua attività proviene da biografie a lui contemporanei o quasi, grazie ai quali abbiamo preziosi resoconti per approfondire la sua vita e la sua opera.

Una delle testimonianze più importanti del tempo è sicuramente quella di Dezallier D'Argenville che ne riporta la biografia, nonostante alcune lacune ad esempio l'attività padovana, scrivendo comunque un documento fondante per la conoscenza della vita del nostro pittore.<sup>541</sup>

Successivamente non bisogna trascurare l'elogio dedicatogli poco dopo la morte dal giornale *Mercure de France* del febbraio 1734, il quale ne ripercorre la vita e le opere.<sup>542</sup>

Egli mentre era in vita era molto apprezzato tanto da essere paragonato a Rembrandt dallo stesso Voltaire in *Le Siècle de Louis XIV*, del 1751, anche se Olivier Zeder ipotizza un'enfatizzazione di un simile giudizio data la loro frequentazione comune presso il Grand Prieur de Vendôme.<sup>543</sup>

La stessa opinione in merito a questo artista in ogni caso ritorna poi in una voce dell'*Encyclopédie* di Louis de Jaucourt.<sup>544</sup>

<sup>537</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 380.

<sup>538</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p. 28

<sup>539</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 380.

<sup>540</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p. 30.

<sup>541</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, pp. 374-385.

<sup>542</sup> «*Mercure de France*», Février 1734, pp. 346-348.

<sup>543</sup> O. Zeder, «*Raoux peintre inégal, mais quand il a réussi il a égalé le Rembrandt*»... op cit., p. 53.

<sup>544</sup> L. de Jaucourt, *Jean Raoux*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par M. Diderot et M. D'Alambert, V, Paris, 1755, p. 322.

Il nome del pittore è presente in un'altra opera dal carattere enciclopedico: *Le Grand Dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane* di Moreri Louis, il quale descrive la sua pittura come delicata, piacevole e raffinata.<sup>545</sup>

Di parere opposto è Pierre-Jean Mariette, poiché attorno al 1765 nel suo *Abécédario* scrisse di trovare pessimi sia il disegno, sia la tecnica pittorica.<sup>546</sup>

Il 19 secolo poi dedica a Raoux alcune menzioni in opere riguardanti lo sviluppo della pittura francese, in particolare in: *Les Trois Siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François I jusqu'au règne de Napoléon* di P.-M. Gault de Saint-Germain,<sup>547</sup> oppure *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*.<sup>548</sup> di T. Lejeune e infine *Histoire des peintres de toutes les écoles* di Charles Blanc.<sup>549</sup>

Nemmeno il ventesimo secolo trascura di menzionare il nostro pittore in un numero cospicuo di opere inerenti lo sviluppo della pittura francese nei secoli o nelle collezioni dei musei delle città. Non viene però scritta nessuna opera a carattere monografico.

Un momento di svolta in merito alla conoscenza di questa personalità artistica è però rappresentato da due studi successivi al 1950 ossia: l'analisi dell'inventario redatto in seguito alla morte del pittore da Georges Wildenstein,<sup>550</sup> e l'articolo di Ivanoff del 1964 nella rivista *Emporium* in cui si tratta per la prima volta dell'attività padovana di Raoux in cui viene fatta menzione al ritrovamento delle tele del portico di Palazzo Giustinian Lolin.<sup>551</sup> Sempre in merito all'attività veneta ritengo significativo anche l'articolo di Chiara Galli Rosso, la quale tratta in particolare del periodo veneziano.

Infine, l'unico testo monografico in merito al tale artista è stato scritto in occasione della mostra a lui dedicata, tenutasi al Musée Fabre di Montpellier nell'inverno fra il 2009 e il 2010 e intitolata *Jean Raoux (1677-1734). Virtuose et sensuel*. Il catalogo viene invece intitolato *Jean Raoux 1677-1734. Un peintre sous la Régence* e tratta della biografia del Maestro, delle influenze

---

<sup>545</sup> L. Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, 1759, V, p. 62.

<sup>546</sup> *Abécédario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale et annoté par MM Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon*, 6 vol., Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1862, p. 258-259.

<sup>547</sup> P.-M. Gault de Saint-Germain, *Les Trois Siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François I jusqu'au règne de Napoléon*, Parigi, Berlino, 1808, pp. 212-214.

<sup>548</sup> T. Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux, études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles don't les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, vol.1, Parigi, 1864-65, pp. 208-209

<sup>549</sup> C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, Parigi, vol. 1, 1865, pp. 7-8.

<sup>550</sup> G. Wildenstein, *L'inventaire après décès de Jean Raoux (1734)*, in «Gazette des Beaux-Arts», mai-juin 1958, pp.311-320.

<sup>551</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova*, «Emporium», vol.139, 1964, pp. 147-152.

stilistiche sulla sua pittura, del suo periodo veneziano e delle ripercussioni della sua invenzione iconografica di figure femminili in abito di vestali.<sup>552</sup>

### **2.3.3 L'attività veneta nel dettaglio e alcune nuove proposte in merito all'attività padovana**

#### **2.3.3.1 Le opere per il portico del palazzo Giustinian Lolin e del periodo veneziano.**

Le opere realizzate da Raoux nella città lagunare, sono come anticipato prima, dei teleri per adornare il portico del palazzo Giustinian Lolin, il quale era stato fatto ristrutturare all'architetto Baldassarre Longhena per volontà di Giovanni Lolin, come attestato dal suo testamento redatto nel 1693.<sup>553</sup>

Le tele realizzate dal nostro pittore raffigurano *Il Parnaso* (Figura 66), *Arianna consolata da Bacco* (Figura 67), *Il giudizio di Paride* (Figura 69) e *Il rapimento di Elena* (Figura 36). Tali dipinti, al momento della loro riscoperta erano conservati a palazzo Corner-Spinelli con attribuzione a Federico Cervelli.<sup>554</sup> Essi furono poi acquistati nel 1977 da Ugo e Olga Levi che li riportarono alla loro sede originale presso il palazzo, ancora oggi ospitante la fondazione Levi.<sup>555</sup> Insieme a queste opere erano stati realizzati anche dei sovrapporte raffiguranti *Vertumno e Pomona* (Figura 70), *Amore e Psiche* (Figura 71), *Mercurio e Argo* (Figura 72) *Enea e Didone* (Figura 73), i quali si trovano attualmente in una collezione privata.<sup>556</sup>

Di questi dipinti si trova menzione in due fonti documentarie, ossia un testamento scritto da Giovanni Giustinian Lolin nel 1721 prima della sua morte avvenuta nel 1723, e un inventario redatto il 6 giugno 1766 in seguito al decesso di Almorò Giustinian Lolin. Nel primo documento Giovanni Giustinian Lolin afferma la volontà di lasciare tutti i suoi quadri liberi dal fedecommesso ai suoi eredi, ad eccezione di quelli del portico e dei sovrapporte, di mano di un

---

<sup>552</sup> Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier ,2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009.

<sup>553</sup> In merito al Palazzo Giustinian Lolin: E. Bassi, *Palazzi di Venezia : admiranda urbis venetae*, Venezia, La stamperia di Venezia editrice, 1987, pp. 108-104; E. Concina, *Storia dell'architettura di Venezia, dal VII al XX secolo*, Milano, Electa, 1995, p. 253.; A. Hopkins, *Baldassarre Longhena 1597-1682*, Milano, Electa, 2006, pp.189-195; D. Lewis, *Longhena, Baldassarre*, in *The Dictionary of Art*, 19, New York, Grove, 1996, p. 627; *Longhena*, catalogo della mostra, (Lugano 1982), a cura di S. Biadene, Milano, Electa, 1982, p. 60; M. Frank, *Baldassarre Longhena*, Venezia, Istituto di scienze lettere ed arti, 2004, pp. 120-122; L. Puppi, *Nuovi documenti sul Longhena*, «Notizie da Palazzo Albani», 2, 1983, pp. 181-188; C. Semenzato, *L'architettura di Baldassarre Longhena*, Firenze, Leo Olschki, 1954, p.10; G. Tassini, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati*, Venezia, 1879, p. 257; G. Tassini, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, 1863, (edizione a cura di L. Moretti, Venezia, 1988), p.310.

<sup>554</sup> O. Zeder, *Le «portique» de Raoux au palais Giustiniani-Lolin...* op. cit., p. 51.

<sup>555</sup> Ibid.

<sup>556</sup> C.G. Rosso, *Un pittore francese a Venezia: Jean Raoux 1707-1798...* cit., p. 65.

certo *Raus*, che vuole vengano passati di generazione in generazione agli eredi maschi abili al Maggior Consiglio e solo l'ultimo della casata potrà disporre di essi come vuole nel proprio testamento.<sup>557</sup>

Nell'inventario invece si può trovare la dicitura: «Fornimento di quadri con pitture istoriate di mano di Monsier de Raus, in cassati nel Portico del primo piano sopra porta simili Quadri».<sup>558</sup>

I teleri con le scene mitologiche dunque sono organizzati nel seguente modo: presentano la scena centrale, con le varie tematiche mitologiche nominate sopra, la quale è circondata da una serie di decorazioni a *trompe l'oeil*, come una cornice decorata sovrastata da un tondo in *camaieu* contenente una scena mitologica inerente alla parte centrale. Intorno alla cornice ognuna di queste opere presenta poi decorazioni differenti, ma tutte caratterizzate da un apparato scultoreo ricco, con drappi o ghirlande. Al disotto la cornice centrale è sempre sostenuta da finte mensole di diverse fatture.

Per datare tali dipinti vi è la presenza dell'anno 1708, tracciata a pennello in un angolo del *Parnaso* (Figura 66). Olivier Zeder ritiene questa la data di inizio della realizzazione del ciclo, della durata di due anni (secondo quanto afferma D'Argenville) e terminato con la tela *Il rapimento di Elena* (Figura 37), il quale viene ritenuto dallo studioso il più riuscito.<sup>559</sup> Il *Parnaso*, al contrario, mostrerebbe ancora una mano incerta.<sup>560</sup> A tali dipinti, secondo Zeder, bisognerebbe aggiungere anche altre opere a carattere mitologico realizzate in Veneto: *Nynfa di Diana ferita e Euridice agli Inferi* (Figura 74) e quindi far completare tutto il ciclo nel 1710.<sup>561</sup> Questa datazione, per quanto accettabili le motivazioni stilistiche, non è del tutto seguita da chi scrive per ragioni che verranno spiegate nel paragrafo successivo. Si tende a ritenere infatti che l'indicazione 1708 sia in corrispondenza della fine del ciclo, iniziato pertanto nel 1707 e si ipotizza che successivamente il pittore si sia recato a Padova. Zeder<sup>562</sup> ritiene inoltre che i tondi al di sopra della finta cornice siano di un altro artista e non siano simili a delle opere monocrome presenti al Museo Civico di Padova, attribuite da Dal Pozzolo a Raoux (Figura 75).<sup>563</sup> Lo studioso francese ritiene inoltre possibile individuare alla base dell'ispirazione per le scene centrali dei quadri del portico alcune opere di mano di Antoine Coypel. Si riferisce in particolare al *Parnaso*, di cui è noto un dipinto tramite stampa di codesto artista e ad *Arianna consolata da*

---

<sup>557</sup> Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Testamenti, Busta 451, n.171

<sup>558</sup> Venezia, Archivio di Stato, Inventari, petizion 464-n.129

<sup>559</sup> O. Zeder, *Le «portique» de Raoux au palais Giustiniani-Lolin...* cit., p.51.

<sup>560</sup> Ibid.

<sup>561</sup> Ibid.

<sup>562</sup> Ibid.

<sup>563</sup> E. M. Dal Pozzolo, n. 57,58,59,60, in *Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei musei civici di Padova*, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis, D. Banzato, (Padova 1992), Roma, Leonardo de Luca Editori, 1992, pp. 99.

*bacco* di cui è presente un antecedente in un'incisione col medesimo soggetto datata al 1693 sempre di mano di Coypel, conservata presso il Philadelphia Museum of Art.<sup>564</sup>

Per quanto riguarda le altre opere del periodo veneziano va citato sicuramente *Il Giudizio di Salomone* (Figura 40), già nominato da parte di chi scrive nel precedente capitolo, data la presenza di un presunto ritratto nascosto di Sebastiano Ricci in uno dei personaggi che assistono alla vicenda, come notato da Valentine Toutain-Quittelier.<sup>565</sup>

Un'opera dallo stesso soggetto è poi stata individuata in un inventario redatto da Pietro Edwards nel 1818 di una collezione di dipinti in una dimora padovana di proprietà della Famiglia Ferri: in tale documento il quadro viene descritto dallo stesso Edwards come opera dallo stile simile a Rembrandt.<sup>566</sup>

Di questo stesso periodo veneto vi sono altre opere a carattere mitologico quali: *Cefalo e Procri* (Figura 76) e *Giove e Semele* (Figura 77), dipinte tra il 1708 e il 1714.<sup>567</sup>

### **2.3.3.2 I committenti veneziani di Jean Raoux: la famiglia Giustinian Lolin.<sup>568</sup>**

Nonostante non sia ad ora stato ritrovato nessun riferimento su un nobile dal cognome Giustinian Lolin che abbia svolto viaggi a Roma, questa è senza dubbio la famiglia del committente di Jean Raoux. Di palazzo *Lilini* (sic) parla infatti Dezallier d'Argenville nell'edizione del suo *Abrégé* del 1745-52,<sup>569</sup> e la conferma della presenza di dipinti di Raoux la si ritrova anche nelle fonti documentarie quali il testamento del 1720 e l'inventario del 1766.

La famiglia Lolin è molto antica tanto che le sue radici si perdono nel tempo. La loro storia è stata ricostruita da Girolamo Alessandri Cappellari Vivaro, nella sua opera *Campidoglio Veneto*, ossia una storia delle famiglie nobili veneziane, corredata da alberi genealogici e stemmi, compilata durante la sua vita (1644-1748)<sup>570</sup> e contenente i fatti avvenuti fino al 1741, anno in cui termina la serie dei vescovi e dei patriarchi di Venezia.<sup>571</sup>

---

<sup>564</sup> O. Zeder, *Le «portique» de Raoux au palais Giustiniani-Lolin...* cit., p. 46-47.

<sup>565</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...* op cit., pp. 29-30.

<sup>566</sup> C. Alegret, O. Zeder, *le Jugement de Salomon*, n.7, in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier, 2010), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009, p. 92; *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Cierre, 2006, p.7.

<sup>567</sup> *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence...* cit., p. 84-86, 94-95.

<sup>568</sup> Si veda: Annesso 1: *Albero genealogico della famiglia Giustinian Lolin*.

<sup>569</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Reflexions sur leurs caractères et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, II, Parigi, Debure, 1745, p.378.

<sup>570</sup> G. Benzoni, *Cappellari Vivaro, Girolamo Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975. ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cappellari-vivaro-girolamo-alessandro\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cappellari-vivaro-girolamo-alessandro_(Dizionario-Biografico)/))

<sup>571</sup> <https://marciana.venezia.sbn.it/manoscritti/HTM/Campidoglio.htm>



Secondo Cappellari, dunque, la famiglia Lolin ha origini risalenti all'antica Roma, quando la casata aveva il nome di *gens Lollia*, pare poi che con le colonie romane essi si stabilirono presso Altino, in seguito però alla venuta di Attila lasciarono tali territori e si recarono presso l'allora isola di Jesolo e da lì si stabilirono a Venezia.<sup>572</sup> A detta dell'autore essi si spostarono poi con le colonie veneziane a Candia e sono attestati Patrizi in occasione della serrata del Maggior Consiglio del 1297.<sup>573</sup> La casata si estinse nel 1626 in seguito alla morte di Giovanni Lolin, il cognome però non scomparve ma si unì ad un ramo della famiglia Giustinian.<sup>574</sup>

Il Tassini a sua volta, in *Dizionario storico portatile di tutte le venete patrizie famiglie* in merito alla famiglia, riporta le stesse informazioni del Cappellari, ad esempio la provenienza da Jesolo o Altino, la presenza di un vescovo nel '200 tra i membri illustri della famiglia, il fatto che diversi Lolin ricoprirono la carica di Tribuni e il trasferimento di alcuni presso Candia.<sup>575</sup>

Questi scritti sono indubbiamente utili, tuttavia meriterebbero una revisione documentaria, confrontando magari con quanto affermato dal Cappellari con ciò che era registrato nel Libro d'Oro, in modo da verificare l'entrata nel patriziato in tempi tanto antichi, oppure controllando la successione dei vescovi di Torcello. È invece verificabile quando si estinsero, ossia alla morte di Giovanni Lolin il quale aveva scritto un testamento nel 1623, pubblicato il 25 gennaio 1624, in cui espresse la sua volontà di lasciare in eredità, dal momento che aveva perduto il suo unico erede maschio Francesco, i suoi beni al nipote Giovanni Giustinian nato il 7 giugno 1606 dal matrimonio fra la figlia Franceschina e Francesco Giustinian, avvenuto il 27 settembre 1601 nella chiesa di San Moisè.<sup>576</sup> Per volontà di Giovanni Lolin inoltre, i Giustinian avrebbero dovuto aggiungere Lolin al loro cognome, mantenere l'arma lolina sulla parete del palazzo affacciata sul canale e sulla porta di terra, avrebbero dovuto poi inserire nei quarti del loro stemma l'aquila con i rombi oro e vermiglio dei Lolin.<sup>577</sup>

Nella famiglia Giustinian Lolin sono poi state ricoperte molte cariche di prestigio. Una dimostrazione proviene dai ruoli ricoperti da Polo (1630-1695, nipote di Francesco e Francesca, figlio di Giovanni Giustinian Lolin e Bianca Morosini), il quale fu molto attivo nella vita politica

---

<sup>572</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII, 16 (8305), G. A. Cappellari Vivaro, *Campidoglio Veneto*, f. 220r.-f.220v.

(<https://marciana.venezia.sbn.it/manoscritti/Caphtm2/Ca2v220r.htm>)

<sup>573</sup> Ibid.

<sup>574</sup> M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin, podestà e capitano a Rovigo 1680-1682* in *Il potere nel sacro, i Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1658-1682)*, II, a cura di C. Boccato e M.T Pasqualini Canato, Rovigo, Minelliana, Venezia, Regione del Veneto, 2004, pp. 489-512, p.484.

<sup>575</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII, 16 (8305), G. A. Cappellari Vivaro, *Campidoglio Veneto*, f. 220r.

<sup>576</sup> M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin...* cit., p.484.

<sup>577</sup> M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin...* cit, p. 485.

veneziana e ricoprì, fra le varie, le cariche di capitano a Verona (1664-1665), Padova (1668-1670), provveditore all'arsenale, alle pompe, conservatore del deposito e molte altre.<sup>578</sup>

La vita politica sarebbe stata dunque la strada anche di Giovanni Giustinian Lolin (1654-1723), figlio di Polo, omonimo del nonno, egli a 25 anni divenne Savio agli ordini nell'anno 1680 da gennaio a marzo, in questo stesso mese venne eletto podestà e capitano di Rovigo e qui verrà raggiunto dalla moglie Marina Dolfin, (sposata il 28 aprile 1674 presso la chiesa di Santa Maria della Carità), e dal figlio Paolo Lorenzo, il quale era nato il 14 agosto 1678, e probabilmente da Canciana, unica figlia di cui sia giunta notizia.<sup>579</sup> A Rovigo nacque poi il figlio Francesco Antonio il giorno 25 giugno 1681.<sup>580</sup> Gli altri figli maschi si aggiungeranno alla famiglia dopo il ritorno a Venezia ossia: Lunardo nel 1683 e Almorò nel 1688.<sup>581</sup>

Anche Giovanni Giustinian Lolin, come il padre, ricoprì molte cariche, tra le principali: provveditore alle pompe (1687-1688), luogotenente a Udine (1696-1698), podestà di Rovigo, capitano a Padova (1707-1709), eletto diverse volte senatore, e fra il 1709-1713 provveditore alle fortezze, sopra ori e monete, conservatore delle leggi, provveditore del collegio delle milizie da mar, membro del consiglio dei Dieci e fece testamento nell'aprile 1721<sup>582</sup>

### 2.3.3.3 Il periodo padovano e le opere relative

A questo proposito è fondamentale l'articolo di Nicola Ivanoff pubblicato nella rivista *Emporium* del 1964.<sup>583</sup> In questo scritto egli fa riferimento a due dipinti realizzati per il Duomo della città patavina raffiguranti l'*Annunciazione* (Figura 78) e la *Visitazione* (Figura 79), la decorazione di una lunetta sempre dello stesso edificio raffigurante *Il riposo in Egitto* e infine due quadri di legno di modeste dimensioni conservati presso il museo civico raffiguranti *Una ragazza allo specchio* (Figura 80) e *Un ragazzo con bicchiere* (Figura 81), sulla cui attribuzione però la critica non è concorde.<sup>584</sup>

Riguardo ai dipinti custoditi presso il duomo di Padova vengono fatte dall'Ivanoff considerazioni principalmente stilistiche, egli ritiene infatti che l'*Annunciazione* sia un'opera «più mossa e vaporosa» e affine dal punto di vista pittorico al Maratta e ad un'*Annunciazione* di Antonio Balestra (Figura 82).<sup>585</sup> La *Visitazione* invece, secondo lo storico dell'arte ha un uso di toni di

---

<sup>578</sup> Ibid.

<sup>579</sup> Ibid.

<sup>580</sup> Ibid.

<sup>581</sup> Ibid.

<sup>582</sup> M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin...* cit, p. 496.

<sup>583</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova...* cit., pp. 147-152

<sup>584</sup> C. Alegret, O. Zeder, *Jeune fille au miroir*, scheda n. 9, in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence...*cit., p.96.

<sup>585</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova...* cit., p. 150.

fondo verdognoli e giallastri i quali ricordano alcuni dei tratti tipici della scuola di Jouvenet, la composizione dal canto suo rimanderebbe al maestro parigino Bon de Boulogne il quale aveva trattato tale soggetto in precedenza per due sue opere.<sup>586</sup> La lunetta infine, decorata con la raffigurazione de *Il riposo durante la fuga in Egitto* (Figura 83), viene messa dall'Ivanoff in relazione ad un'opera dal medesimo soggetto realizzata da Louis de Boulogne e destinata alla chiesa di Notre Dame di Parigi, la quale presenta una composizione e una raffigurazione delle pose dei personaggi molto simili.<sup>587</sup> Per quanto riguarda la datazione sono stati considerati appropriati gli anni fra il 1708 e il 1710 e dunque dopo la realizzazione delle opere per il portico di Palazzo Giustinian Lolin.<sup>588</sup> La proposta del 1708 deriva dalla D'Arcais, la quale rimarca la forte somiglianza di stile fra le opere di Balestra dello stesso periodo e quelle di Raoux.<sup>589</sup> Il 1708 è inoltre l'anno in cui il pittore francese ha terminato il portico a Venezia.<sup>590</sup> Secondo la scheda del catalogo della mostra del 2009, la prima delle tele ad essere realizzata è *Il riposo durante la fuga in Egitto*, data la realizzazione un po' inesperta in alcuni suoi aspetti, in seguito viene collocata *la Visitazione* e infine, in quanto opera più riuscita *l'Annunciazione*.<sup>591</sup>

Destinata ad un edificio religioso padovano è anche la *Vergine dalle sette spade* (Figura 84) presso la chiesa di Santa Maria dei Servi sempre a Padova. Quest'opera è stata a lungo a tempo attribuita a Louis Dorigny e riportata al nostro pittore francese nel 1981, dopo che la sua firma è stata individuata sulla tela dalla D'Arcais.<sup>592</sup> Dal punto di vista stilistico viene accomunata alla *Pietà* di Annibale Carracci di Capodimonte e ad un'opera omonima di Sebastiano Ricci (Figura 36).<sup>593</sup> Quest'ultima somiglianza dimostrerebbe secondo la studiosa Toutain-Quittelier la vicinanza del pittore nativo di Montpellier e il bellunese.<sup>594</sup>

Una tavola invece, meritevole di ulteriore attenzione è quella conservata presso il museo civico di Padova dal titolo *Ragazza con lo specchio* (Figura 80). Tale quadretto era già stato attribuito al pittore francese da un inventario dell'Ottocento redatto dal museo di Padova, e da Ivanoff.<sup>595</sup> A sostegno dell'ipotesi di questi studiosi vi sarebbe poi una considerazione in merito alla tecnica paragonabile a quella del *Giudizio di Salomone* e delle opere del portico del palazzo Giustinian

---

<sup>586</sup> Ibid.

<sup>587</sup> Ibid.

<sup>588</sup> Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence...*cit., p. 90.

<sup>589</sup> F. Flores d'Arcais, *Schede della pittura a Padova tra Sei e Settecento*, «Arte Veneta», 35, 1981, pp. 171-177, p. 176.

<sup>590</sup> Galli Rosso, Chiara, *Un pittore francese a Venezia. Jean Raoux 1707 – 1798*, «Arte veneta», vol. 43, 1989-90(1991), pp.61-67, p.65.

<sup>591</sup>C. Alegret, O. Zeder, *L'Annonciation*, scheda n. 5, in Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence...*cit., p. 90.

<sup>592</sup>C. Alegret, O. Zeder, *L'Annonciation*, scheda n. 5, in Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence...*cit., p. 91.

<sup>593</sup> Ibid.

<sup>594</sup> V. Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie...*op cit., pp. 29-30.

<sup>595</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova...* cit., pp. 150-151.

Lolin.<sup>596</sup> La datazione più appropriata dunque per tale dipinto sembra fra il 1708-1713, durante il soggiorno padovano. Infine, il soggetto rappresentato e gli effetti luministici rimandano fortemente ai pittori olandesi del XVII secolo come Mieris, ter Boch o Schalken.<sup>597</sup>

Sempre presso il museo civico di Padova, insieme a *Ragazza con lo specchio* è presente una tavola di piccole dimensioni raffigurante *Un ragazzo con bicchiere*, la quale era stata attribuita sempre a Raoux<sup>598</sup> ma più recentemente ritenuta di mano di un pittore fiammingo vicino a Teniers o de Ryckaert.<sup>599</sup>

Raoux lasciò il Veneto nel 1713 e 1714 era a Roma dove incontrò personalmente Dezallier D'Argenville durante un suo viaggio per l'Italia avvenuto fra il 1713 e il 1716 fra monumenti e atelier d'artista.<sup>600</sup> In quella città Raoux stava lavorando alla serie de *Le quattro età della vita*, commissionategli da Philippe de Vendôme.<sup>601</sup> Costui aveva il titolo di Grand Prieur e prese parte alle campagne militari in Italia e in Catalogna fino al 1705, anno in cui cadde in disgrazia poiché abbandonò il combattimento durante la battaglia e si ritirò a Roma,<sup>602</sup> dove conobbe appunto il pittore, a cui non solo commissionò le suddette opere ma offrì anche sostegno durante un periodo di malattia a Venezia e per il resto del suo soggiorno in Italia.<sup>603</sup> La commissione consisteva appunto nella realizzazione di quattro quadri da cavalletto riguardanti le età della vita, due dei quali, tra cui *La Vecchiaia* (Figura 85), erano stati visti compiuti da D'Argenville, gli altri invece furono realizzati a Parigi, città in cui il l'artista tornò nel 1714, raffiguranti le altre età dell'uomo ossia *La giovinezza*, *L'infanzia* e *L'età virile*.<sup>604</sup>

#### **2.3.3.4 Nuove proposte in merito al periodo padovano: gli appoggi di Giovanni Giustinian Lolin e la famiglia Ferri<sup>605</sup>.**

Sarebbe bello chiamare questo paragrafo dedicato all'attività padovana del nostro pittore: *Jean Raoux a Padova* come il famoso articolo dell'Ivanoff che per primo si è accorto di tracce dell'attività dell'artista francese in questa città. Da quel 1964 sono stati fatti molti progressi, per esempio è stata scoperta la lunetta con la *Pietà* nella chiesa di Santa Maria dei Servi, attribuita correttamente da Francesca d'Arcais, la quale nota la firma del Maestro.<sup>606</sup>

---

<sup>596</sup> C. Alegret, O. Zeder, *Jeune fille au miroir*, scheda n. 9, in *Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence...*cit., p. 96.

<sup>597</sup> Ibid.

<sup>598</sup> N. Ivanoff, *Jean Raoux a Padova...* cit., p.150.

<sup>599</sup> Catalogo mostra Montpellier, p. 96.

<sup>600</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p. 23.

<sup>601</sup> Ibid.

<sup>602</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/vendome-philippe-detto-le-prieur-de/>

<sup>603</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p. 376.

<sup>604</sup> C. Alegret, *Jean Raoux, Un peintre sous la Régence...* cit, p. 23.

<sup>605</sup> Si veda Annesso 2: *Albero genealogico della famiglia Ferri*.

<sup>606</sup> F. Flores d'Arcais, *Schede della pittura a Padova tra Sei e Settecento...* cit., p. 176.

Per capire come Raoux sia arrivato a Padova però è stato decisivo ricercare un collegamento fra la famiglia Giustinian Lolin e la città di Padova, dove sono presenti diverse opere dell'artista nel duomo della città e presso il museo civico.

Fondamentale è stato dunque trovare che Giovanni Giustinian Lolin è stato capitano di Padova fra il 1707 e il 1708, come attestato dalla lista intitolata: *Podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, compilata da Andrea Gloria nel 1861.<sup>607</sup>

Vi sono però altri riferimenti alla carica ricoperta da costui a Padova, ad esempio la dedica di un libretto di un dramma musicale rappresentato presso il teatro Obizzi di Padova: *Amore fra gli impossibili dramma per musica da rappresentarsi nel teatro Obizzi in Padova l'anno 1707 e 1709, consacrato al merito impareggiabile dell'illustrissimi ed eccellentissimi signori rettori Gregorio Barbarigo podestà e Giovanni Giustinian Lolin capitano*.<sup>608</sup> Si tratta di un dramma musicale donchisciottesco scritto da Girolamo Gigli nel 1693, il quale si firmava con lo pseudonimo di Amaranto Sciaditico, con partitura attribuita a Campelli per la versione padovana.<sup>609</sup>

La carica di capitano di Padova da parte di Giovanni Giustinian Lolin è nominata poi in un articolo di Maria Teresa Pasqualini Canato, la quale conferma che egli abbia ricoperto tale ruolo fra il 1707 e il 1709, come provano i documenti da lei consultati, quali le elezioni al maggior consiglio e i dispacci dei rettori a Padova.<sup>610</sup>

A Padova, oltre a Giovanni si trovava anche il figlio Almorò, il quale si dimostra una figura culturale di spicco essendo stato eletto per acclamazione principe dell'Accademia dei Ricovrati il 28 luglio 1708.<sup>611</sup>

Questa accademia è tutt'ora esistente ed ha il nome di Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, essa era stata fondata nel 1599 e ospitava le riunioni di nobili e figure culturali di rilievo, i quali discutevano in merito a diversi temi, definiti "problemi", proposti dai principi di questa istituzione, che ne affidavano lo sviluppo agli accademici.<sup>612</sup> Costoro potevano compiere i loro interventi «in metà di un quarto d'ora», utilizzando un linguaggio accessibile a tutto l'uditorio e possibilmente senza leggere un testo scritto.<sup>613</sup> I principi infine avevano il compito di esprimere,

---

<sup>607</sup> A. Gloria, *I podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797: serie cronologica provata co' documenti da Andrea dott. Gloria*, Padova, Tipi di Gio. Battista Randi in ditta Angelo Sicca, 1861, p. 35.

<sup>608</sup> A. L. Bellina, "Giovanetti cavalieri" e virtuosi giramondo. *Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini*, in *Sine musica nulla disciplina. Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Padova, Il poligrafo, 2006, p. 317.

<sup>609</sup> A. L. Bellina, "Giovanetti cavalieri" e virtuosi giramondo cit., p. 316.

<sup>610</sup> M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin...* cit., p. 496.

<sup>611</sup> *Giornale degl'atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati. B, Verbalì delle adunanze accademiche dal 1964 al 1730*, a cura di A. Gamba, Trieste, Lint, 2001, p.113.

<sup>612</sup> *Giornale degl'atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati...* cit., p. X-XI.

<sup>613</sup> Ibid.

in merito alle questioni proposte, la propria opinione, la quale generalmente mediava fra i pareri opposti esposti dagli interlocutori.<sup>614</sup> Le tematiche proposte erano di tipo molto vario, potevano spaziare fra questioni amorose, politiche quali la gestione di un governo, e talvolta anche sociali ad esempio *Se debbano ammettersi allo studio delle scienze e delle belle arti le donne*.<sup>615</sup>

Almorò Giustinian Lolin, spesso denominato il figlio del «capitanio» della città, secondo quanto riportato dai verbali delle adunanze, era caratterizzato da uno «spirito meraviglioso» e da «bizzarrissima fantasia» perché aveva voluto provare la sua tesi secondo la quale «in amore tutto il vantaggio è dell'ardire» durante il dibattito intitolato: *Se in un giovane sia maggior argomento la modestia o l'ardire*, discusso il giorno 15 giugno 1708.<sup>616</sup>

A mio avviso, il padre di Almorò, Giovanni Giustinian Lolin era il committente del Raoux a Venezia e il suo importante collegamento per l'attività padovana, data la sua effettiva presenza presso la città patavina, dove per di più la famiglia possedeva una casa, in base a quanto dimostrato dall'inventario del 1766 redatto alla morte di Almorò.

Ritenere dunque Raoux presente a Padova circa negli stessi anni del suo committente veneziano permette di fare delle considerazioni in merito alle datazioni di alcune sue opere e degli spostamenti dell'artista.

Innanzitutto si può interpretare la data del 1708 tracciata a pennello sul dipinto *Il Parnaso* come la conclusione della realizzazione del ciclo, la quale deve essere iniziata nel 1707, infatti secondo quanto afferma D'Argenville il pittore impiegò due anni per completare la decorazione del portico Giustinian Lolin.<sup>617</sup>

La presenza del nostro pittore durante il capitanato di Giovanni Giustinian Lolin permette di conseguenza di datare le opere padovane a partire dal 1708. Tale datazione è stata proposta anche da Francesca d'Arcais per la lunetta con la *Vergine delle sette spade* o *Pietà* e per le due opere del Duomo data la forte unità di stile fra questi dipinti insieme alla vicinanza alla stessa *Natività* del Balestra dipinta lo stesso anno sempre per questa stessa chiesa padovana.<sup>618</sup> Per queste opere, presso le schede del catalogo della mostra di Montpellier viene proposta una data più tarda ossia fra il 1710 e il 1713 la quale è a mio avviso comunque accettabile.<sup>619</sup>

---

<sup>614</sup> Ibid.

<sup>615</sup> *Giornale degl'atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati...* cit., p. XI-XII.

<sup>616</sup> *Giornale degl'atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati...* cit., p.111-112.

<sup>617</sup> A.-J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* op. cit, p.375.

<sup>618</sup> F. Flores d'Arcais, *Schede della pittura a Padova tra Sei e Settecento...* cit., p. 176.

<sup>619</sup> C. Alegret, O. Zeder, *L'Annonciation*, scheda n. 5, in Jean Raoux, 1677-1734. *Un peintre sous la Régence...*cit., p. 90.

A queste informazioni, oltre all'ipotesi dell'arrivo a Padova di Raoux poiché il suo committente veneziano Giovanni Giustinian Lolin era capitano della città, vorrei aggiungere che il pittore potrebbe aver trovato dei protettori presso la famiglia Ferri.

Il nome di questa famiglia, studiata con accuratezza e ricchezza di dettagli da Stefania Longo Ferri nella sua tesi di laurea, compare in uno degli inventari compilato da Pietro Edwards. I membri di questa casata infatti, nel 1818 si rivolsero al Veneziano Pietro Edwards per compilare un inventario della collezione in vista di una spartizione di beni in seguito alla morte di uno dei componenti della famiglia di quel tempo, Francesco Maria, e proprio in questo documento si possono trovare due menzioni ad opere di Raoux presenti nella casa.<sup>620</sup> Si tratta di due dipinti, entrambi dispersi, raffiguranti *Il giudizio di Salomone* e *Bethsabea*, il primo in particolare ha il medesimo soggetto di un'altra opera giunta fino a noi ed attualmente conservata presso il musée Fabre di Montpellier.

Diversi pezzi sono andati dispersi in seguito alla divisione della collezione, la quale doveva essere equamente spartita fra i fratelli Leopoldo e Francesco Maria. Molti anni dopo la morte di quest'ultimo le opere non erano ancora state divise e pertanto i suoi figli fecero causa allo zio Leopoldo, il quale nel 1838, fu costretto a dividere la collezione e a darne la metà, in base al valore monetario dei dipinti (stabilito sulle stime dell'inventario dell'Edward, insieme a quelle di Francesco Zanotto conoscitore dell'arte veneta, e dell'accademico Giuseppe Gallo) ai quattro nipoti, i quali vendettero quasi tutti i dipinti con la conseguente dispersione del patrimonio.<sup>621</sup>

Un altro elemento di collegamento fra Jean Raoux e la famiglia Ferri è la sopraccitata lunetta raffigurante la *Vergine dalle sette spade*. Essa infatti si trova nella chiesa della Natività della Beata Vergine dei Servi e proprio questo stesso edificio ospita le tombe dei due fratelli Pellegrino e Giuseppe Ferri.<sup>622</sup> Essi, di una generazione precedente ai probabili committenti di Raoux, erano arrivati ad accumulare un ricco patrimonio economico tramite l'attività di pannilana e ad una ben avviato negozio di oreficeria vicino alla chiesa dei Servi, dove la famiglia aveva la vecchia casa prima di acquistare il palazzo Montagnana in Borgo Vignali e attuale via Galilei nel 1693.<sup>623</sup> Essi inoltre ottennero l'aggregazione al consiglio della città nel 1690<sup>624</sup>. Una volta deceduti, entrambi nel 1701, si occuparono della gestione della famiglia i figli di Giuseppe: Pellegrino Antonio, Silvestro, Antonio Abate e Giacomo, il quale però aveva rinunciato a tutti i suoi beni, essendosi

---

<sup>620</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri*, tesi di laurea, relatrice Giordana Mariani Canova, Università degli Studi di Padova, 1980-81, p. 29.

<sup>621</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri...* cit., pp. 30-31

<sup>622</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri...* cit., p. 4.

<sup>623</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri...* cit., p. 7.

<sup>624</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri...* cit., p. 4.

fatto monaco di S. Giustina.<sup>625</sup> Costoro avviarono fra il 1710 e il 1714 un'ulteriore ristrutturazione del palazzo e ottennero nuovamente l'aggregazione al consiglio della città nel 1701 e successivamente, nel 1709, la nomina ratificata nel 1710, di conti da parte del re Federico IV di Danimarca di passaggio per Padova.<sup>626</sup>

Costoro potrebbero essere i committenti del nostro pittore, i quali, per commemorare il padre e lo zio, commissionarono la decorazione a Raoux presso la Chiesa dei Servi e in altra occasione i due quadri individuati presso l'inventario di Edwards.

Un ultimo elemento da aggiungere alle ricostruzioni biografiche di Stefania Longo Ferri, è che un membro della famiglia Ferri, della generazione successiva a quella dei committenti del nostro pittore, Pellegrino Antonio, canonico di Padova era entrato a far parte dell'Accademia dei Ricovrati, le cui attestazioni presso tale organizzazione accademica sono a partire dal 1720.<sup>627</sup> Non penso dunque sia possibile collegarlo all'attività di Almorò presso i Ricovrati, tuttavia mi pare utile notare questa convergenza di fatti.

### **2.3.3.5 Parallelismi fra le esperienze di Jean Raoux e Guy Louis de Vernansal a Padova.**

Prima di concludere la mia trattazione vorrei aggiungere dei parallelismi interessanti, e a mio avviso meritevoli di future indagini, fra le esperienze padovane di Jean Raoux e Guy Louis Vernansal.

Infatti presso la sopraccitata chiesa dei Servi si trova il dipinto, realizzato da codesto pittore, intitolato *Apparizione di Cristo a San Pellegrino Laziosi*. In questo edificio però si trovano anche le tombe di Pellegrino e Giuseppe Ferri. Potrebbe essere dunque quest'opera voluta dalla famiglia Ferri per ricordare il loro antenato Pellegrino omonimo del santo venerato dall'ordine dei Servi? Era certo che i Ferri apprezzassero gli artisti francesi come Raoux, le cui opere sono attestate presso la loro collezione.

È però forse un'ipotesi azzardata in quanto san Pellegrino è comunque uno dei santi più venerati presso l'Ordine dei Servi.<sup>628</sup>

Un altro elemento che ritorna è l'accademia dei Ricovrati, afferma infatti Ivanoff:

---

<sup>625</sup> S. Longo Ferri, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri...* cit., p. 8.

<sup>626</sup> Ibid.

<sup>627</sup> *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati. B, Verbali delle adunanze accademiche dal 1964 al 1730*, a cura di A. Gamba, Trieste, Lint, 2001, pp. 208, 210, 211, 216, 219, 220, 221, 231, 279.

<sup>628</sup> A. Serra, *Pellegrino Laziosi da Forlì, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-laziosi-da-forli-santo\\_%28Dizionario/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-laziosi-da-forli-santo_%28Dizionario/).



«Forse, essendo ancora a Parigi, il giovanissimo Guy de Vernansal aveva sentito parlare di Padova nel salotto della pittrice, poetessa e musicista Elisabetta Chéron, amica di Piles, nominata il 9 aprile 1699 socia della Accademia Patavina dei Ricoverati». <sup>629</sup>

Si può a questo punto ipotizzare che l'interesse della famiglia Ferri per gli artisti francesi fosse più consistente di quanto non si pensi? E ancora, il ruolo culturale dei Ricoverati e il legame con la Francia era forse più stretto di quanto si possa ad oggi presumere?

Vorrei dunque concludere con l'augurio di aver dato un contributo alla conoscenza di Jean Raoux e in particolare in merito ai collegamenti con il periodo speso a Padova, grazie a Giovanni Giustinian Lolin e probabilmente al figlio Almorò e agli appoggi trovati presso la famiglia Ferri, la cui committenza della decorazione della lunetta della chiesa di Santa Maria dei Servi sembra un elemento di collegamento forte, insieme alla preziosa menzione nell'inventario Edwards.

---

<sup>629</sup> N. Ivanoff, *Guido Ludovico di Vernansal...* cit., p. 450.

## CONCLUSIONE

La presente trattazione ha dunque voluto ripercorrere quanto accaduto dal punto di vista dell'arte figurativa durante i primi decenni del Settecento, in merito all'incontro culturale fra due realtà diverse quali Parigi e Venezia. Si è scelto di trattare l'argomento dedicando molto spazio alle personalità che hanno dato l'avvio a questi contatti, poiché fin dal primo approccio a queste tematiche è stato chiaro come il fecondo periodo di scambi culturali e di reciproco accrescimento fosse nato proprio da una sorprendente rete di relazioni umane, in grado di varcare i confini nazionali e assumere una dimensione europea.

I fattori determinanti dunque per l'avvio di questo fenomeno culturale sono stati sicuramente l'interesse del Reggente Philippe d'Orléans per l'arte Veneziana ma soprattutto il viaggio in Italia di Pierre Crozat, il quale giunse a Venezia nel 1715 e rimase incantato dai tesori di questa città. Lì egli conobbe quei talentuosi artisti che poi avrebbe invitato presso la propria città e dove essi arrivarono nel 1720. Costoro erano già collocati in una dimensione europea in quanto avevano trovato fuori dalla Repubblica mecenati per la loro pittura, caratterizzata da uno stile innovativo e non conforme a quello maggiormente apprezzato dalla conservatrice Serenissima settecentesca. Le altre personalità a cui è dedicata la prima parte della trattazione sono John Law, di origini inglesi ma banchiere in Francia fra il 1716 e il 1720, e poi i Veneziani protagonisti del viaggio in quel Paese nel 1720: Giovanni Antonio Pellegrini, molto apprezzato per la sua bravura nelle grandi decorazioni, Rosalba Carriera, la quale incantò la classe nobiliare della città con i suoi delicati ritratti generando una vera e propria moda, Antonio Maria Zanetti, il quale strinse un legame di amicizia con il *connoisseur* Pierre Jeanne Mariette, infine viene citato anche Sebastiano Ricci per via dei suoi importanti legami col mondo francese e per la provenienza dallo stesso ambiente veneziano degli artisti appena menzionati.

La seconda parte del lavoro è stata invece dedicata alla città di Venezia e alle presenze francesi presso i suoi territori, ad esempio Louis Dorigny e a Guy Louis de Vernansal.

Una particolare attenzione è stata dedicata inoltre a Jean Raoux, in merito al quale si ritiene di aver dato un contributo più personale nella formulazione di ipotesi riguardanti il periodo padovano.

Di questa fase infatti, fino ad ora non si trovava un chiaro collegamento con l'esperienza veneziana, il quale è, a mio avviso, da individuare nello svolgimento della carica di capitano di Giovanni Giustinian Lolin presso questa città fra il 1707 e il 1708.

Vi è inoltre la proposta di committenza da parte della famiglia Ferri, che finora si basa quasi solamente su indizi, meritevoli però di essere esposti.

Sono stati infine individuati dei parallelismi con l'attività di Vernansal, che potrebbero rivalutare il ruolo del mecenatismo culturale degli Accademici dei Ricovrati, ma sarebbero necessarie ulteriori ricerche per confermare tale affermazione.

In conclusione, si può asserire che l'attività veneta di Jean Raoux sia ancora caratterizzata da alcuni lati oscuri, come anche certi aspetti della cultura a Padova nel Settecento, ma in futuro, magari in seguito a maggiori studi si potrà capire di più su questo artista e sulla sua esperienza in Italia.

## **BIBLIOGRAFIA FINALE**

### **FONTI MANOSCRITTE**

Venezia, Archivio di Stato, *Genealogie Barbaro*, VII, 35, c. 462.

Venezia, Archivio di Stato, Inventari, petizion 464-n.129.

Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Testamenti, Busta 451, n.171.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codd. It. VII, 15-18 (=8304-8307), Cappellari Vivaro, Girolamo Alessandro, *Campidoglio Veneto, in cui si hanno l'Armi, l'origine, la serie de gl'huomini illustri et gli Albori della Maggior parte delle Famiglie, così estinte, come viventi, tanto cittadine quanto forastiere, che hanno goduto e che godono della Nobiltà Patritia di Venetia*.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari Veneti 687, Coronelli, Vincenzo, *Arme, Blasoni o Insegne gentilizie delle Famiglie Patritie esistenti nella Serenissima Republica di Venetia, Dedicata all'ill.mo, et Eccellentissimo Signore Pietro Garzoni senatore, ed Istoriografo Publico, dal p. cosmografo Coronelli*.

Venezia, Archivio storico del Patriarcato di Venezia, reg. cart. cc. 108 leg. cart, *Liber XI mortuorum S. Vitalis ab anno 1665, 18 octobris usque ad annum 1727, 23 maii*.

Venezia, Archivio storico del Patriarcato di Venezia, reg. cart. cc. 288 leg. cart., *Morti. Libro XVII", 1727 giu. 23 - 1779 mar. 2*.

### **BIBLIOGRAFIA A STAMPA**

*Abécédario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Impériale et annoté par MM Ph. De Chennevières et A. de Montaiglon, 6 vol., Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1862.*

Aikema, Bernard, *Tre oltramontani operanti nel Veneto. De Coster, Dorigny e Vernansal*, «Notizie da Palazzo Albani», 12, 1983, pp. 251-260.

*Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra (Padova 1998), a cura di A. Bettagno, Venezia, Marsilio, 1998.

*Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, a cura di A. Serra, atti del convegno Udine 1975, Milano, Electa, 1976.

Auzzas, Ginetta, *Gallomania e Anglomania*, in *Storia della cultura veneta*, 5 voll, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976-1987, V, 1, *Il Settecento*, 1985.

Bellina, Anna Laura, "Giovanetti cavalieri" e virtuosi giramondo. *Dai drammi donchisciotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini*, in *Sine musica nulla disciplina. Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Bernabei e A. Lovato, Padova, Il poligrafo, 2006.

Bettagno, Alessandro, *Gusto e privilegio: collezionismo a Venezia nel Settecento*, «Ateneo Veneto», 1984, volume 22, 1-2, pp. 7-15.

Blanc, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, 8 voll., Parigi, 1865.

*Caricature di Anton Maria Zanetti*, catalogo della mostra, (Venezia, 1969), a cura di A. Bettagno, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

Celleghin, Emanuela, *L'attività pittorica padovana di Guy Louis di Vernansal*, «Padova e il suo territorio», 37, 1992, pp. 15-17.

Cessi, Roberto, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti Martello, 1981.

Chol, Daniel, *Michel François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.

Cobban, Alfred, *Storia della Francia dal 1715 al 1965*, Milano, Garzanti, 1966.

*Connoisseurship, l'oeil, la raison et l'instrument*, atti del convegno, Parigi, École du Louvre, 2011, a cura di Patrick Michel, Paris, École du Louvre, 2014.

Dal Pozzolo, Enrico Maria, *Pittura Veneta*, Milano, 24 ore cultura, 2010, pp. 298-367.

De Fuccia, Laura, «*La mode à Paris décide de tout*». *Collezionisti e pittori tra Venezia e Parigi nel Settecento*. In *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 65-79.

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Reflexions sur leurs caractères et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, II, Parigi, Debure, 1762.

*Disegni e dipinti di Giovan Antonio Pellegrini 1675-1741*, a cura di Alessandro Bettagno, catalogo della mostra, Venezia 1959, Venezia, Neri Pozza, 1959.

*Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, a cura di G. Bettinelli, Venezia, 1780.

Favilla, Massino, Rugolo, Ruggero, *Venezia '700. Arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Vicenza, Sassi editore, 2011.

Flores d'Arcais, Francesca, *Schede della pittura a Padova tra Sei e Settecento*, «*Arte Veneta*», 35, 1981, pp. 171-177, p. 176.

Gatto, Gabriella, *Per la cronologia di Rosalba Carriera*, «*Arte Veneta*», 25, 1971, pp. 182-193.

Hattori, Cordelia, *Contemporary Drawings in the Collection of Pierre Crozat*, «*Master Drawings*», Spring, 2007, 45, I, pp. 38-53.

«*Gagnons sans savoir comment*». *Représentations du Système de Law du XVIII siècle à nos jours*, a cura di F. Magnot Ogilvy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

Galli Rosso, Chiara, *Un pittore francese a Venezia. Jean Raoux 1707 – 1798*, «Arte veneta», vol. 43, 1989-90(1991), pp.61-67.

Gault de Saint-Germain, Pierre-Marie, *Les Trois Siècles de la peinture en France ou Galerie des peintres français depuis François I jusqu'au règne de Napoléon*, Parigi, Berlino, 1808.

*Giornale degl'atti correnti dell'Accademia de' Signori Ricovrati. B, Verbali delle adunanze accademiche dal 1694 al 1730*, a cura di A. Gamba, Trieste, Lint, 2001.

*Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di Giuseppe Pavanello, Verona, Cierre, 2006.

Gloria, Andrea, *I podestà e capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797: serie cronologica provata co' documenti da Andrea dott. Gloria*, Padova, Tipi di Gio. Battista Randi in ditta Angelo Sicca, 1861.

*Il potere nel sacro, i Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1658-1682)*, II, a cura di C. Boccato e M.T Pasqualini Canato, Rovigo, Minelliana, Venezia, Regione del Veneto, 2004.

Haskell, Francis, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, Einaudi, 2019.

Ivanoff, Nicola, *Guido Ludovico di Vernansal e le relazioni artistiche franco-venete nel primo Settecento*, «Critica d'arte», 42, 1960, pp. 446-457.

Ivanoff, Nicola, *Jean Raoux a Padova*, «Emporium», 139, 1964, pp. 147-152.

*Jean Raoux, 1677-1734. Un peintre sous la Régence*, a cura di M.-C. Heck e G. Faroult, catalogo della mostra (Montpellier 2010, con titolo *Jean Raoux, 1677-1734, virtuose et sensuel*), Montpellier, Paris, Musée Fabre, Somogy, 2009.

Knox, George, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

*La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Vol. I, Milano, Electa, 1989.

Lejeune, Théodore, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux, études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, 3 voll., Parigi, 1864-1865.

*Lettera del Co: di N.N. A Madama la Marchesa di N.N. a Parigi, in cui si dà conto delle solenni Pompe Nuziali vedute nel Palazzo di S. E. il Signor Co: Manin in Venezia*, «Galleria di Minerva», 1708, pp. 83-85.

Longo Ferri, Stefania, *Per la storia del collezionismo a Padova: la pinacoteca di Casa Ferri*, tesi di laurea, relatrice Giordana Mariani Canova, Università degli Studi di Padova, 1980-81.

Lorenzetti, Giulio, *Un dilettante incisore veneziano del 18. secolo : Anton Maria Zanetti di Gerolamo*, Venezia, 1917

Lucchese, Enrico, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia, Lineadacqua, Fondazione Giorgio Cini, 2015.

Malamani Vittorio, *Rosalba Carriera, 2. ed., riveduta, corretta ed ampliata*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910.

Martini, Egidio, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia, Edizioni Marciane, 1964.

Moreri, Louis, *Le Grand Dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, (Parigi, 1759), Genève, Slatkine, 1995.

Murphy, Antoin E., *John Law. Economic Theorist and Policy-Maker*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Pallucchini, Rodolfo, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Vol. I, Milano, Electa, 1994.

Pallucchini, Rodolfo, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, vol. 5, 1960.



*Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761. Saint-Non, Fragonard*, a cura di P. Rosenberg e B. Brejon De Lavergnee, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1986.

*Parigi/Venezia, cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento*, atti del convegno di studi (Venezia 1993), a cura di C. Ossola, Firenze, L. S. Olschki, 1998.

Pedrocco Filippo, *La pittura della Serenissima: Venezia e i suoi pittori*, Milano, Electa, 2010.

Pomian, Krzysztof, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

*Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei musei civici di Padova*, catalogo della mostra a cura di C. Limentani Viridis, D. Banzato, (Padova 1992), Roma, Leonardo de Luca Editori, 1992

Preto Paolo, *L'illuminismo veneto*, in *Storia della cultura veneta*, 5 voll, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976-1987, V, 1, *Il Settecento*, 1985, pp 2-45.

*Rosalba Carriera prima pittrice de l'Europa*, a cura di Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 2007, Venezia, Marsilio, 2007.

*Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano, Vita e pensiero pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1999.

Rosenberg, Pierre, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano, Skira editore, 2005.

Rosenberg, Pierre, *Veronese et les voyageurs français du XVIIIe siècle*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, atti del convegno (Venezia 1988), a cura di Massimo Gemin, Venezia, Arsenale editrice, 1990, pp. 121-128

Sani, Bernardina, *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti*, Firenze, L. S. Olschki, 1985.

Sani, Bernardina, *Rosalba Carriera*, Torino, U. Allemandi & C., 1998.

Sani, Bernardina, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino, Umberto Allemandi, 2007

Scarabello, Giovanni, *Il Settecento*, in *Storia d'Italia*, a cura di G. Galasso, Torino, Utet, 1958-1995, XII, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna*, a cura di G. Cozzi, M. Knapton, G. Scarabello, 1992.

Scarpa, Annalisa, *Sebastiano Ricci*, Milano, Bruno Alfieri, 2006.

*Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, L. Trezzani, Milano, Longanesi, 1990.

*Sebastiano Ricci*, a cura di A. Rizzi, catalogo della mostra, Udine 1989, Milano, Electa, 1989.

*Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di Vittore Branca, Vol. II, Firenze, Sansoni, 1962.

Smentek, Kristel, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Burlington, Ashgate, 2014

*Storia del collezionismo a Venezia*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia, Marsilio, 2009

*Storia della cultura veneta*, Vol. V, *Il Settecento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, 1, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

*Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio, II, Milano, Electa, 2000

*Storia di Venezia, Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro, P. Preto, Roma, Treccani, 1998.

Tenenti, Alberto, *Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri*, in *Storia della cultura veneta*, 5 voll., a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1976-1987, V, 1, *Il Settecento*, 1985.

Toutain-Quittelier, Valentine, *Antonio Maria Zanetti à Paris*, «Révue de l'Art», 157, 2007, III, pp. 9-22.

Toutain-Quittelier, Valentine, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

*Venezia, l'archeologia, l'Europa*, atti del convegno internazionale, Venezia, 1994, a cura di M. Fano Santi, Roma, Giorgio Bretschneider editore, 1996

*Venise au dix-huitième siècle. Peintures et gravures des collections françaises*, a cura di G. Palewski, catalogo della mostra (Parigi, 1971), Paris, Reunion des musees nationaux, 1971.

*Venise et Paris 1500-1700. La peinture vénitienne et sa réception en France*, atti del convegno (Bordeaux et Caen 2006), a cura di M. Hochmann, Geneve, Librairie Droz, 2011.

*Venezia e Parigi*, a cura di L. Corrain, Milano, Electa, 1989.

Venturi, Franco, *Settecento Riformatore*, V, *L'Italia dei Lumi*, 2, *La Repubblica di Venezia*, (1761-1797), Torino, Einaudi, 1990.

Zanetti, Antonio Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, Bassaglia, 1733.

Zorzi, Alvise, *La Repubblica del leone. Storia di Venezia*, Milano, Rusconi, 1979.

## SITOGRAFIA

Balata, Nicola, Finocchi Gherzi, Lorenzo, *FRIGIMELICA ROBERTI, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998.  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-frigimelica-roberti_(Dizionario-Biografico)/)

Benzoni, Gino, *CAPPELLARI VIVARO, Girolamo Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/cappellari-vivaro-girolamo-alessandro\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cappellari-vivaro-girolamo-alessandro_(Dizionario-Biografico)/)

D'Arcais, Francesca, *DORIGNY, Louis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 41, Roma, Istituto Istituti dell'Enciclopedia Italiana, 1992.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/louis-dorigny_%28Dizionario-Biografico%29/)

Gatto, Gabriella, *CARRIERA, Rosalba*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rosalba-carriera_%28Dizionario-Biografico%29/)

Lucchese, Enrico, *PELLEGRINI, Giovanni Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 82, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-pellegrini_(Dizionario-Biografico)/)

Mander, Micaela, *MASSARI, Giorgio*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-massari_%28Dizionario-Biografico%29/)

Notizie sull'opera *Campidoglio Veneto*

<https://marciana.venezia.sbn.it/manoscritti/HTM/Campidoglio.htm>,

consultato in data 10/05/2021.

Poltronieri, Raffaella, *RICCI, Sebastiano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/)

Ratti, Anna Maria, *LAW, John barone di Lauriston*, in *Enciclopedia italiana*, 1933.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/john-barone-di-lauriston-law_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

Serra, Aristide, *PELLEGRINO LAZIOSI da Forlì, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-laziosi-da-forli-santo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-laziosi-da-forli-santo_%28Dizionario-Biografico%29/)

*Vendôme, Philippe, detto le Prieur de.*

<https://www.treccani.it/enciclopedia/vendome-philippe-detto-le-prieur-de/>

## IMMAGINI



Figura 1, G.A. Pellegrini, *Dipinti per la scuola di San Marcuola*, Venezia, Museo Diocesano di Sant'Apollonia, olio su tela.



Figura 2, G.A. Pellegrini, *L'infanzia di Achille*, Narford Hall, olio su tela, 1709.



Figura 3, G. A. Pellegrini, *Sant'Ulrico che cura gli ammalati*, bozzetto per la pala di San Magno a Füssen, Milano, Collezione Privata, olio su Tela.



Figura 4, A. Pellegrini, *Il martirio di Sant'Andrea*, Venezia, Chiesa di San Stae, olio su tela.



Figura 5, V. Toutain-Quittelier, Ipotesi di ricostruzione della decorazione della Galerie des Missisipiens presso la Banque royale a Parigi, (tratto da: Toutain-Quittelier, *Le Carnaval, la Fortune et la Folie. La rencontre de Paris et Venise à l'aube des Lumières*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 212).





Figura 6, G. A. Pellegrini, *Mercanti provenienti dalla Louisiana scesi sulla riva della Senna*, Parigi, musée du Petit-Palais, olio su tela.



Figura 7, G. A. Pellegrini, *Ensemble di allegorie in cui l'Inverno e la verità scrivono sulle ali del tempo*, Venezia, collezione privata, olio su tela.



Figura 8, G.A. Pellegrini, *Il Genio, il commercio e l'invenzione*, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, cabinet des dessins, inchiostro marrone, acquerello, carboncino su carta.



Figura 9, G. A. Pellegrini, *Ensemble di allegorie raffiguranti la Giustizia, il Castigo, la Pigrizia addormentata viene risvegliata dall'Attenzione e dall'Utilità*, Venezia, collezione privata, olio su tela.



Figura 10, *L'allegoria del reggente come Ercole che tiene il timone, con la Francia alle spalle*, Monaco, Galleria Arnoldi-Livie, inchiostro bruno, acquerello grigio e blu su carta.



Figura 11, R. Carriera, *Fanciulla con colomba*, Dijon, musée des Beaux-Arts, pastello su carta.



Figura 12, R. Carriera, *La primavera*, Dijon, musée des Beaux-Arts, pastello su carta, prima del 1726.



Figura 13, *Ritratto di giovane fanciulla bionda*, Parigi, musée du Louvre, pastello su carta.





Figura 14, R. Carriera, *Una giovane veneziana in partenza per il ballo*, localizzazione attualmente sconosciuta, pastello su carta.



Figura 15, R. Carriera, *Ritratto del giovane Luigi XV*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, pastello su carta.



Figura 16, M. J. Mendelez, *Ritratto di re Luigi I di Spagna*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, olio su tela, 1724.



Figura 17, H. Rigaud, *Ritratto del cavalier Lucas Shaub de Bâle*, Bâle, Kunstmuseum, olio su tela, 1722.



Figura 18, C. A. Coypel, *Ritratto di Carle van Loo*, Torino, Galleria Sabauda, pastello su carta, ca. 1750.



Figura 19, S.-F. I Ravenet, da C. A. Coypel, *La primavera e L'estate*, Parigi, BnF, département des Estampes et de la Photographie, acquaforte.



Figura 20, H. Rigaud, *Ritratto di un giovane nero che tiene un arco*, Dunkerque, musée des Beaux-Arts, olio su tela, ca. 1710.



Figura 21, R. Carriera, *L'Allegoria dell'Africa*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, pastello su carta, ca. 1725





Figura 22, M.-Q. de la Tour, *Una ninfa del corteo di Apollo*, Saint-Quentin, musée Antoine-Lécuyer, pastello su carta, ca. 1727, da R. Carriera, *Una ninfa del corteo di Apollo*



Figura 23, M.-Q. de la Tour, *Fanciulla con colomba*, Saint-Quentin, musée Antoine-Lécuyer, pastello su carta, ca. 1727, (p.288) da R. Carriera, *Fanciulla con colomba*.



Figura 24, R. Carriera, *Ritratto di Anton Maria Zanetti*, Roma, Collezione G. Stroganoff, Roma, pastello su carta (ca. 1700- ca. 1710).



Figura 25, A. M. Zanetti, *Caricatura di Rosalba Carriera*, Album di caricature di Anton Maria Zanetti, Venezia, Fondazione Cini, penna e inchiostro.



Figura 26, A. M. Zanetti e G.A. Faldoni, da Parmigianino, *Ganimede porta il nettare agli dei*, Londra, The British Museum, incisione, 1724.



Figura 27, S. Ricci, *Allegoria della battaglia di Lepanto*, Roma, Palazzo Colonna, affresco, 1695 ca.





Figura 28, S. Ricci, *Bozzetto del Santo in apoteosi*, per Affreschi di San Bernardino alle ossa a Milano, Bologna, Molinari Pradelli, affresco, 1695.



Figura 29, S. Ricci, *Esposizione dell'Eucarestia; Il Padre Eterno e angeli musici; Le tre Virtù Teologali*, veduta degli affreschi del soffitto della Chiesa di Santa Giustina, Padova, Chiesa di Santa Giustina, affresco, 1700 .



Figura 30, S. Ricci, *Stemma Mediceo*, Firenze, Palazzo Pitti, affresco, 1706-1708.



Figura 31, S. Ricci, *La Resurrezione di Cristo*, Londra, Royal Hospital of Chelsea, abside della cappella Wren, olio su tela, 1715-1716.



Figura 32, C. de La Fosse, *La Resurrezione di Cristo*, Versailles, abside della cappella reale, affresco, 1710.



Figura 33, P. Liberi, *Diana e Callisto*, San Pietroburgo, museo dell'Ermitage, olio su tela, verso il 1670.





Figura 34, S. Ricci, *Venere e Cupido*, Londra, Chiswick House, olio su tela, 1713-1716.



Figura 35, S. Ricci, *Pietà con la Vergine dalle sette spade*, Parma, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, olio su tela, intorno al 1710.



Figura 36, J. Raoux, *Il rapimento di Elena*, Venezia, Palazzo Giustinian-Lolin, olio su tela, 1708-1710.





Figura 37, S. Ricci, *Il rapimento di Elena*, Parma, Galleria Nazionale, olio su tela, intorno al 1705.



Figura 38, J. Raoux, *Il giudizio di Salomone*, Montpellier, musée Fabre, olio su tela, 1710.





Figura 39, L. Dorigny, *Aurora*, decorazione soffitto della sala da ballo di Palazzo Zenobio, Venezia, affresco, 1695-98.



Figura 40, L. Dorigny, *Divinità Olimpiche*, decorazione del salone centrale di Villa Almerico Capra, detta la rotonda, Vicenza, affresco, inizio XVIII sec.





Figura 41, L. Dorigny, *Baccanale*, decorazione del salone da ballo di Palazzo Giacomelli, Treviso, affresco, ca. 1710.



Figura 42, L. Dorigny, *Veduta della volta del presbiterio*, Chiesa del Duomo, Udine, affresco, ca. 1718.





Figura 43, L. Dorigny, *Elia sul carro di fuoco*, soffitto della cappella di san Borromeo, Villa Arvedi, Grezzana, Verona, 1717-1720.



Figura 44, G. L. de Vernansal, *La natività di Gesù*, Padova, Chiesa del Torresino, olio su tela, 1722.



Figura 45, G. L. de Vernansal, *La natività della Vergine*, Padova, Chiesa del Torresino, olio su tela, 1723.

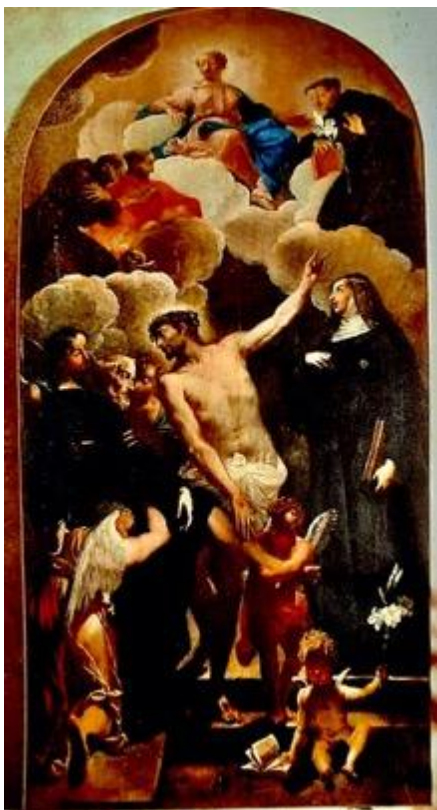


Figura 46, G. L. de Vernansal, *Apparizione di Cristo a San Pellegrino Laziosi*, Padova, Chiesa della Beata Vergine dei Servi, olio su tela, 1727.





Figura 47, G. L. de Vernansal, *La gloria del Paradiso*, veduta della decorazione dalla cupola, Chiesa di San Gaetano, Padova, affresco, 1715-1723.



Figura 48, G. L. de Vernansal, *L'estasi di Santa Teresa*, chiesa di San Gaetano, Brescia, olio su tela, 1727.



Figura 49, S. Ricci, *L'estasi di Santa Teresa*, Chiesa di San Gerolamo degli Scalzi, Vicenza, olio su tela, ca. 1727.



Figura 50, J. Raoux, *Pigmalione innamorato della sua statua*, Montpellier, musée Fabre, olio su tela, 1717.





Figura 51, R. Levrac, *L'invenzione del disegno*, Parigi, École nationale supérieure des Beaux-Arts, olio su tavola, 1716.



Figura 52, A. Watteau, *Pellegrinaggio a Citera*, Parigi, musée du Louvre, olio su tela, 1717.





Figura 53, J. Raoux, *Diana al bagno*, Montpellier, musée Fabre, olio su tela, ca. 1721.



Figura 54, J. Raoux, *Diana e le sue ninfe al bagno*, musée Fabre, olio su tela, 1721.



Figura 55, J. Raoux, *La Liseuse*, Avignon, musée Calvet, Collection Puech, olio su tela 1716-1728.



Figura 56, J. Raoux, *Fanciulla allo specchio*, Londra, Wallace Collection, olio su tela.





Figura 57, J. Raoux, *Fanciulla che fa volare un uccello*, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, olio su tela, 1717.



Figura 58, J. Raoux, *Telemaco racconta le proprie avventure a Calypso*, Parigi, Museo del Louvre, olio su tela, 1722.



Figura 59, J. Raoux, *Ritratto di Philippe de Vendome*, Parigi, musée du Louvre, olio su tela, 1724.



Figura 60, j. Raoux, *Ritratto di Mme Boucher, née Pedriegeon, come vestale*, Dijon, musée des Beaux-Arts, olio su tela, 1725.



Figura 61, J. Raoux, *Vestale che porta il fuoco sacro*, Montpellier, Musée Fabre, olio su tela, 1725-1731.



Figura 62, J. Raoux, *Vergini antiche*, Nancy, musée des Beaux-Arts, olio su tela, 1728.





Figura 63, J. Raoux, *Vergini moderne*, Lille, palais des Beaux-Arts, olio su tela, 1728.



Figura 64, J. Raoux, *Musa dell'Astronomia*, collezione privata, olio su tela, 1730.



Figura 65, J. Raoux, *Allegoria della musica*, Berlino, Castello di Charlottenburg, olio su tela, ca. 1730.



Figura 66, J. Raoux, *Il Parnaso*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, olio su tela, 1708.



Figura 67, J. Raoux, *Arianna consolata da Bacco*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, olio su tela, 1708.



Figura 68, J Raoux, *Ritratto di Joachim Colbert*, Vescovo di Montpellier, Montpellier, musée Fabre, olio su tela, 1738-1739.





Figura 69, J. Raoux, *Il giudizio di Paride*, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, olio su tela, 1708.



Figura 70, J. Raoux, *Vertumno e Pomona*, Venezia, Palazzo Giustinian-Lolin, olio su tela, 1708.



Figura 71, J. Raoux, *Amore e Psiche*, Venezia, Palazzo Giustinian-Lolin, olio su tela, 1708.



Figura 72, J. Raoux, *Mercurio e Argo*, Venezia, Palazzo Giustinian-Lolin, olio su tela, 1708.





Figura 73, J. Raoux, *Enea e Didone*, Montpellier, Musée Fabre, olio su tela, 1723-1732.



Figura 74, J. Raoux, *Euridice agli inferi*, Los Angeles, Getty Museum, olio su tela, 1718-1720.



Figura 75, J. Raoux, *La Giustizia*, Monselice, Collezione Stefano Piombin, olio su tela.



Figura 76, J. Raoux, *Cefalo e Procri*, Berlino, Staatliche Museen Gemäldegalerie, olio su tela, 1708-1714.



Figura 77, J. Raoux, *Giove e Semele*, Parigi, Collezione privata, olio su tela, 1710-1714.



Figura 78, J. Raoux, *Annunciazione*, Padova, Cattedrale di Santa Maria Assunta, olio su tela, 1710-1713.





Figura 79, J. Raoux, *Visitazione*, Padova, Cattedrale di Santa Maria Assunta, olio su tela, 1710-1713.



Figura 80, J. Raoux, *Fanciulla allo specchio*, Padova, musei civici, museo d'Arte medievale e moderna, olio su legno di noce, 1708 - 1713.



Figura 81, Artista di scuola fiamminga, *Un ragazzo con bicchiere*, Padova, Musei civici, museo d'arte medievale e moderna, olio su tavola, XVII sec.



Figura 82, A. Balestra, *Annunciazione*, Verona, Chiesa di San Tommaso, olio su tela, 1702.





Figura 83, J. Raoux, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Padova, Cattedrale di Santa Maria Assunta, olio su tela, 1710-1713.



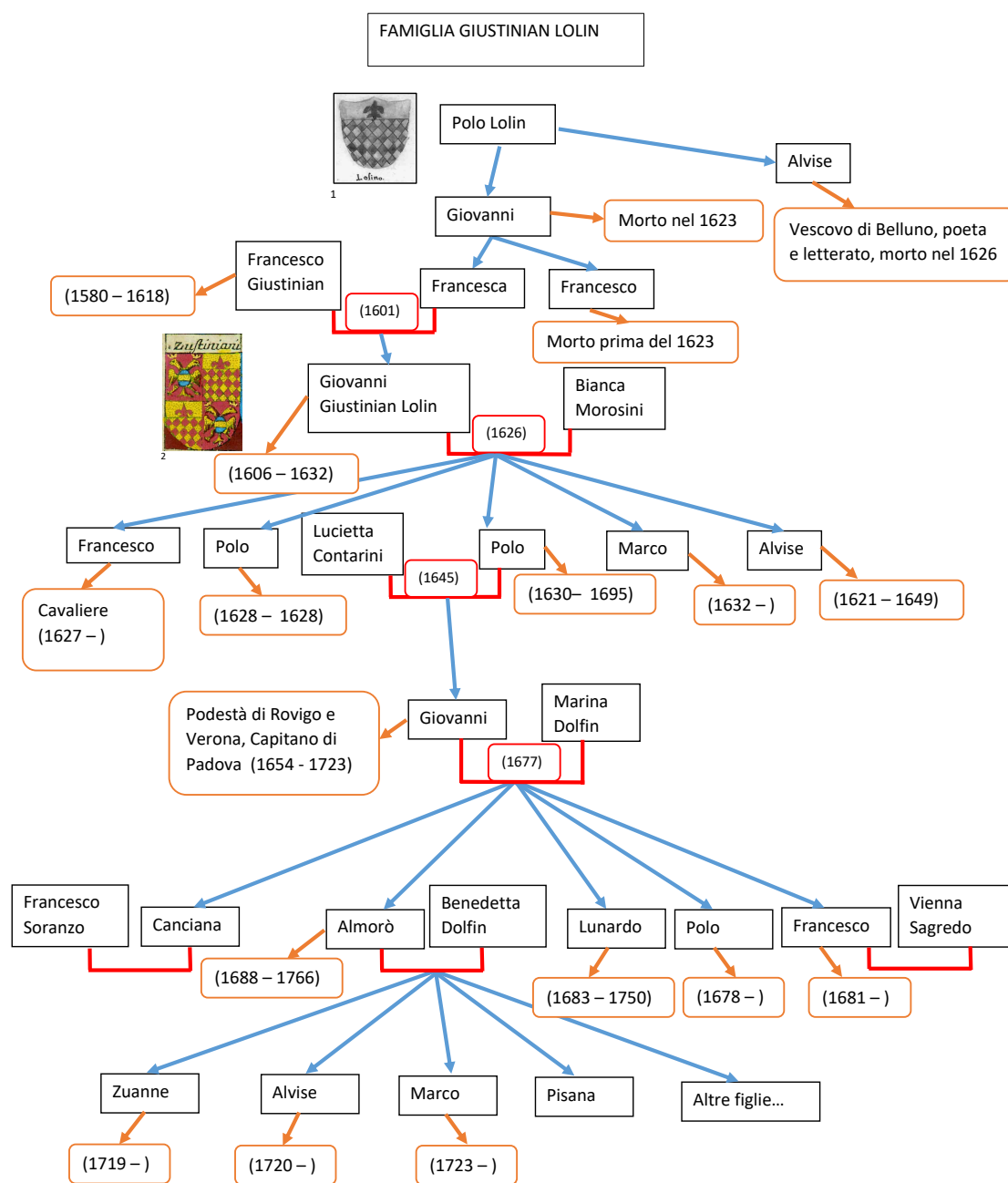
Figura 84, J. Raoux, *Vergine dalle sette spade*, Padova, Chiesa della Natività della Beata Vergine ai Servi, olio su tela, 1710-1713.



Figura 85, J. Raoux, *La Vecchiaia*, Collection de M. Delrue, olio su tela, 1714.

# ANNESI

## ANNESSO 1: *Albero Genealogico della famiglia Giustinian Lolin.*



1. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII, 16 (8305), G. A. Cappellari Vivaro, *Campidoglio Veneto*, f.220v.
2. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari Veneti 687, V. Coronelli, *Blasone veneto*, f112.

Ulteriori informazioni tratte da:

M. T. Pasqualini Canato, *Giovanni Giustinian Lolin, podestà e capitano a Rovigo 1680-1682 in Il potere nel sacro, i Rettori veneziani nella Rotonda di Rovigo (1658-1682)*, II, a cura di C. Boccato e M.T Pasqualini Canato, Rovigo, Minelliana, Venezia, Regione del Veneto, 2004, pp. 489-512.

Venezia, Archivio di Stato, *Genealogie Barbaro*, VII, 35, c. 462.

