

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Sede Amministrativa del Dottorato di Ricerca  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

XX CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN:  
FORME DELLA CONOSCENZA STORICA DAL MEDIOEVO ALLA CONTEMPORANEITÀ

JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE  
PITTORE NELLA VENEZIA DEL SEICENTO

Settore scientifico disciplinare L-ART/02

DOTTORANDO	COORDINATORE DEL COLLEGIO DEI DOCENTI (DELEGATO)
Daniele D'Anza	Chiar.mo Prof. GIUSEPPE TREBBI ( UNIVERSITÀ DI TRIESTE)

TUTORE

Chiar.mo Prof. Massimo De Grassi

RELATORE

Chiar.mo Prof. Massimo De Grassi

## INDICE

Joseph Heintz il Giovane: un pittore nella Venezia del Seicento	p. 2
“Co’ dorme la gata, i sorzi bagola”	p. 12
CATALOGO DEI DIPINTI	
Opere di soggetto religioso	p. 19
Feste, vedute, celebrazioni e battaglie	p. 43
Gli stregozzi	p. 71
Ritratti e dipinti di genere	p. 82
Dipinti perduti	p. 88
Bibliografia	p. 102

## JOSEPH HEINTZ IL GIOVANE: UN PITTORE NELLA VENEZIA DEL SEICENTO

Joseph Heintz, definito il Vecchio per distinguerlo dal figlio omonimo, nacque a Basilea nel 1564<sup>1</sup>. Educatosi in patria nella bottega di Hans Bock, formò il proprio linguaggio pittorico sotto l'ascendente di Holbein il Giovane. Nel 1584 soggiornò qualche tempo a Roma, dove decisivo fu l'incontro con Hans von Aachen, il quale lo orientò verso quel capzioso manierismo, elegante e sofisticato, che in quegli anni iniziava ad avere in Praga il centro d'irradiazione. Il passo successivo fu, nel 1591 la nomina a "pittore di corte" dell'imperatore Rodolfo II. Tale investitura gli permise di ritornare in Italia con l'incarico ufficiale di acquistare opere d'arte per conto dello stesso imperatore: prima a Roma, soggiornò successivamente a Venezia nel 1593<sup>2</sup>. Stabilitosi ad Augusta nel 1597, ne ottenne la cittadinanza l'anno successivo grazie al matrimonio contratto con una donna del luogo: Regina Grezinger. Da questa unione nacque nel 1600 il primogenito Joseph, a cui fece seguito Ferdinand nel 1604<sup>3</sup>. Sono anni questi in cui Heintz il Vecchio alterna la propria presenza tra Augusta e Praga, con qualche puntata a Norimberga, Graz e Innsbruck<sup>4</sup>; avviando peraltro alla pittura il figlio primogenito come testimonia l'*Autoritratto con famiglia*, realizzato verso il 1608-1609, in cui il giovane Joseph è ritratto alla destra del padre, con penna e carta da disegno in mano<sup>5</sup>. Tale alunnato però fu di breve durata: il genitore infatti

---

<sup>1</sup> Su Joseph Heintz il Vecchio si veda J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weissenhorn 1971; Id., *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente*, München 1988.

<sup>2</sup> A Venezia l'artista aveva già soggiornato nel 1588. La sua presenza fra le lagune fu rilevata anche da Boschini il quale, distinguendolo dal figlio omonimo, nella *Carta del Navegar Pitoresco* (1660, p. 62) così si esprime: "Quel'altro Giosef Enzo, valoroso / Pitor che è cognossù per tuto el Mondo, / Che a Redolfo servì, digo al Segundo, / Imperator sì degno e glorioso, / Ghe intravegnè anche lu le cose istesse. / L'imperator el manda a studiar / A Roma el colorito e'l desegnar : / Dove gran studio e gran fadiga el messe. / El capitè a Venezia, e quando el fu / Qua el restè morto, el se incantè de fato, / Col dir: ho perso el tempo, e che ogio fato ? / El studiate do ani, e forsi più, / Pregando pur l'imperial Corona / Volerse contentar che' l studiasse; / E'l se fece pitor de prima classe: Perché el se elesse una maniera bona. / Del Pordenon i quadri e de Tician / Ghe serviva per unici esemplari ; / Col osservar i movimenti rari / Del Tentoretto, praticon de man".

<sup>3</sup> La data di nascita è dedotta dal suo necrologio redatto nel 1678 (ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA, Chiesa di Santa Sofia, Necrologi, registro 5, c. 52), dove gli vengono riferiti 78 anni. Tale datazione trova conferma nel dipinto di Pommersfelden eseguito dal padre tra 1608 e il 1609. In quest'opera le fattezze del futuro pittore sono congrue a quelle di un bambino di 8 - 9 anni. In riferimento a Ferdinand si veda J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen...* cit., p. 472.

<sup>4</sup> J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen...* cit., p. 35.

<sup>5</sup> Rame cm 23 x35, Pommersfelden, Sammlung Schönborn-Wiesentheid (Nr.233); cfr. J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere als Maler...* cit., pp. 112-113, Nr A 28, fig. 69.

mori nel 1609, quando Heintz aveva a un dipresso nove anni. Una certa continuità di studi venne comunque garantita dal patrigno, quel Matthäus Gundelach presso la cui bottega ad Augusta il giovane artista è registrato nel 1617, assieme al fratello Ferdinand<sup>6</sup>. Gundelach collaborò e in qualche modo sviluppò il proprio stile a contatto con Heintz il Vecchio, succedendogli, dopo il decesso, nel ruolo di pittore di corte. L'anno seguente ne sposò la vedova a Praga, dove continuò ad operare fino al 1615, prima di trasferirsi a Stoccarda presso il duca di Württemberg e stabilirsi definitivamente ad Augusta nel 1617<sup>7</sup>. Nello stesso anno Gundelach si iscrisse alla corporazione dei pittori residenti nella città bavarese e i fratelli Joseph e Ferdinand Heintz, come detto, risultano attivi all'interno della sua bottega.

La prima educazione di Heintz il Giovane avvenne quindi tra Praga e Augusta: ciò gli permise di entrare in contatto, da subito, con uno dei centri europei più stimolanti e suggestivi d'Europa. "Domicilio del re boemo e ungherese, signore d'Austria e imperatore romano, fu Praga allora in ogni pregio di civiltà e di magnificenza. Attorno a Rodolfo convennero distillatori, pittori, alchimisti, botanici, orafi, astronomi, astrologhi giudiziari, professori dell'Arte Speculatoria, - brulicò un nuvolo di spiritisti, di presagisti, di coniettori, e in specie di cerretani e maestri di poltronerie da donar volta ai cervelli. La città era tutta un accorrere, non solo di barbassori e di dulcamara, che in baracche di legno vendevano pillole di turbitto e di reubarbaro di ermodattili, contando frottole e ciance, - ma anche di sgherri, di spadacini, di bravi di ogni contrada, ai quali Praga appariva un paese di cuccagna, una sorta di bruegeliano «Luilekkerland»<sup>8</sup>. In quegli anni nella città vltavina operavano indistintamente Tycho Brahe e Keplero, Rabby Loew demiurgo del Golem e John Dee, l'astrologo caro alla regina Elisabetta accompagnato dal fido Eduard Kelley, un negromante dalle orecchie mozzate. L'arte comunque ricopriva un ruolo non secondario tra gli interessi dell'imperatore, che in quegli anni, come evocato da Ripellino, oltre ai suddetti personaggi, chiamò a corte pure "pittori e scultori notevolissimi, i quali tutti di doni, benefici e di favori colmava. L'Arcimboldo, Bartholomäus Spranger,

---

<sup>6</sup> J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen...* cit., p. 472.

<sup>7</sup> C. HÖPER, *Gundelach, Matthäus*, in *The Dictionary of Art*, 13, Goodnough-Habsburg, New York, 1996, p. 847 (con bibliografia precedente); E. FUČÍKOVÁ, *Prague Castle under Rudolf II: his predecessors and successors*, in *Rudolf II and Prague: The Court and the City*, Praga, 1997, pp. 2-71; si veda inoltre J. ZIMMER, *Joseph Heintz del Ältere: Zeichnungen und Dokumente*, München, 1988, pp. 36-37, 471-472.

<sup>8</sup> A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino 1973 [ed. 1991], p. 84.

Adrien de Vries, Johann Hofmann, Joseph Heintz, Joris e Jacob Hoefnagel, Pieter Stevens, Ägidius Sadeler, Hans von Aachen, Daniel Froeschl, Roelant Savery, Matthäus Gundelach e molti altri (in prevalenza tedeschi e dei Paesi Bassi)”. Essi “costituirono intorno all’imperatore una sorta di cosmopolitica École de Prague, il cui segno comune è il manierismo. Giungevano in gruppi, legati da amicizie e da parentele; nuovi maestri prendevano il posto degli scomparsi e di quelli che si rimettevano in viaggio; al Castello era un andirivieni di miniaturisti, medagliai, lapidari, pittori di paesaggi e di «kontrfekty» (contraffazioni) e di scene sacre e di selvaggina. Ed è curioso che la loro schiera infittisse verso il 1600, quando divenne più torbida la malinconia del sovrano e si accrebbe la sua declinazione”<sup>9</sup>. La città “magica” continuò ad attirare sapienti e sedicenti tali, letterati e artisti anche dopo la morte dell’imperatore avvenuta nel 1612 e almeno fino al 1618, ovvero fino alla famosa defenestrazione di Praga che diede inizio alla Guerra dei Trent’anni.

Augusta invece si poneva allora quale crocevia tra la pittura di matrice veneziana e quella internazionale promossa a Praga e in Olanda, vantando in Hans Rottenhammer, giunto da Venezia nel 1606, l’artista più dotato<sup>10</sup>. Se dal 1617 al 1621 la presenza di Heintz il Giovane al fianco del patrigno è ormai assodata<sup>11</sup>, rimane ancora solamente un’ipotesi la sua successiva collaborazione, a partire proprio dal 1621, con Matthias Kager, pittore specializzato nella realizzazione di libri genealogici illustrati, già allievo a Venezia di Rottenhammer e sensibile alle novità introdotte da Rubens, nella vicina Norimberga e a Freising<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Torino 1973 [ed. 1991], p. 91.

<sup>10</sup> Hans (Johann) Rottenhammer (Monaco 1564 – Augusta 1625) è a Monaco, allievo di Hans Donauer, fino al 1588. L’anno successivo è documentato a Treviso e due anni dopo a Roma, dove rimane fino al 1595. Nell’Urbe conosce, tra gli altri, Paul Bril, all’epoca già affermato, e Jan Brueghel. I tre lavorano di concerto sotto l’ègida di Federico Borromeo. Resta ancora da stabilire se a Roma l’artista sia entrato in contatto con Heintz il Vecchio. Dal 1595-96 è attivo a Venezia, dove l’influsso sulla sua pittura di quella del Veronese, Tintoretto e Palma il Giovane, con il quale fu in amicizia, inizia a farsi evidente. Fra le lagune entra in contatto con numerosi pittori tedeschi: nel 1598, a esempio, incontra Adam Elsheimer, che forse lavorò nella sua bottega. Dal 1607 è documentato ad Augusta, dove esegue, tra gli altri, la pala di Ognissanti della chiesa di San Massimiliano, gli affreschi, andati perduti, di casa Hopfer e le decorazioni del castello di Buckerburg (K. ANDREWS, *Rottenhammer, Hans*, in *The Dictionary of Art*, 27, a cura di J. Turner, New York, 1996, pp. 227-229; si veda inoltre H. BORGGREFE, *Hans Rottenhammer and his Influence on the Collection of Rudolf II*, in *Studia Rudolphina*, 7, 2007, pp. 7-21).

<sup>11</sup> J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen...* cit., p. 471, n. 201.

<sup>12</sup> Cfr. B. BUSHART, *Augsburger Barock*, Augsburg 1968, p. 96, 112. Mathias Kager nacque a Monaco nel 1575 e morì ad Augusta nel 1634. Sebbene non esistano testimonianze di un suo viaggio in Italia, intorno al 1596, le sue opere rivelano un soggiorno a Venezia, città in cui dovette frequentare la bottega di Rottenhammer. Nel 1603 si stabilì ad Augusta dove ricoprì un ruolo di primo piano nella vita artistica della città. Fu celebre come miniatore e disegnatore, purtroppo è andato perduto il libro genealogico che dipinse per Filippo II di Pomerania. Per la realizzazione di questi eleganti volumi si avvale della collaborazione di numerosi artisti, fra i quali i più noti sono Paul Brill e Jan Brueghel il

L'eventualità di una sinergia tra Heintz e Kager rimane ancora da accertare, a ogni modo, il giovane pittore non dovette rimanere indifferente alla sua cifra stilistica che combinava una cromia accesa dedotta dagli esempi di Rubens a un modellato di matrice veneziana, presente anche nelle opere di Rottenhammer. Un possibile indizio di questa collaborazione si troverebbe in una delle prime opere riferibili all'artista: quel disegno con l'*Allegoria della Pittura*, firmato e datato *in Augspurg. / dem 7 December: Ann: 1621*, la cui dedica tradisce la natura di foglio accompagnatore di un libro genealogico<sup>13</sup>.

Analizzando il suo primo dipinto noto, la *Discesa di Cristo nel Limbo* pubblicata da Zimmer, emerge evidente il legame con le sofisticate soluzioni figurative manieristiche care ai pittori rudolfini<sup>14</sup>. Zimmer, inoltre, sottolinea come la scelta tematica testimoni la conversione dell'artista al Cattolicesimo e ne colloca la realizzazione tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del secolo. A nostro avviso però tale datazione andrebbe anticipata di qualche anno vista l'evidente difformità stilistica avvertibile nel confronto con la pala votiva di San Fantino eseguita a Venezia nel 1632 per la cessazione della peste e, stilisticamente, già modulata sul quel gusto tardomanieristico palmesco che allora imperava fra le lagune.

Di sicuro Heintz nel 1625 è a Roma dove firma e data una tela con uno scorcio di villa Borghese, dove alcuni dettagli, individuabili solamente *in loco*, garantiscono la sua presenza nell'Urbe proprio in quell'anno<sup>15</sup>. In questo torno di tempo, con ogni probabilità, ricevette da Maffeo Barberini, papa Urbano VIII dal 1623 al 1644, il titolo di cavaliere dello Sperone d'oro, conferitogli per meriti

---

vecchio (su Kager si veda inoltre S. BODNÁR, *Sedet and dextram Maiestatis: some new drawings by Mathias Kager*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 102-103, 2005).

<sup>13</sup> H. GEISSLER, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, catalogo della mostra di Stoccarda, Stuttgart 1979, p. 271. J. ZIMMER (*Joseph Heintz il Giovane disegnatore*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", LXXXIII-LXXXIV, 2004-2005, pp. 85-111) propone, seppur dubitativamente, di attribuire ad Heintz il Giovane un disegno datato 1613. Si tratta di un'*Allegoria di Ercole*, "commemorativa dell'opera di Joseph Heintz il Vecchio", la cui esecuzione andrebbe riferita al periodo in cui l'artista si trovava a Praga.

<sup>14</sup> J. ZIMMER, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen...* cit., p. 471, n. 201; Id., *Heintz the younger, Joseph*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, 14, 1996, pp. 321-322. Il dipinto è transitato, negli anni novanta, sul mercato antiquario: Sotheby's London, 6 July 1994, lot. 4391.

<sup>15</sup> A. CAMPITELLI, *Villa Borghese fra Settecento e Ottocento*, Roma 2003, p. 268. Il dipinto reca l'iscrizione "1625 Heinz I.". La possibilità che Heintz fosse venuto in contatto con certa pittura romana era già stata espressa, prima del rinvenimento di questo dipinto, da P. L. FANTELLI, *Heintz, Joseph il giovane* (ad vocem), in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, 2001, p. 837, per il quale l'ambientazione in una fantastica piazza Navona de *Il miracolo della mula dei Santi Giovanni e Paolo* "suggerisce una conoscenza non episodica del vedutismo romano".

pittorici<sup>16</sup>. Non è però da escludere l'eventualità di un secondo soggiorno romano collocabile agli inizi del quinto decennio del secolo<sup>17</sup>. Sempre nel 1625 l'artista dovette lasciare Roma per trasferirsi a Venezia, come suggerisce l'iscrizione apposta al disegno con *Il genio della Pittura*, conservato all'Albertina di Vienna, dove, si legge: "1625 in Ven.", da sciogliersi, quasi sicuramente, in *Venezia*. Tale residenzialità è confermata da un altro disegno, quel *Ratto di Ganimede*, copia da Michelangelo, in cui Heintz dichiara ancora il luogo e l'anno di esecuzione: "Anno 1626 / Ioseph Heinz / F: in Venecia"<sup>18</sup>.

Il pittore quindi, dopo una prima educazione in patria, verso la metà del terzo decennio del secolo intraprese il viaggio in Italia, sostando dapprima a Roma per approdare successivamente a Venezia, dove visse e operò per tutta la vita, fino al 1678, anno di morte. Resta ancora da capire se la sua vacanza romana si esaurì nel 1625, o se vi furono dei soggiorni successivi, da collocarsi in un periodo compreso tra il 1626 e il 1632 o nei momenti finali del pontificato di Urbano VIII, in concomitanza cioè con il trasferimento del patriarca di Venezia Federico Corner a Roma nell'aprile del 1644. Esisteva infatti un legame, non occasionale, che univa l'artista all'influente famiglia veneziana<sup>19</sup>. Si potrebbe allora ipotizzare un'intercessione a favore del pittore, nell'assegnazione del titolo onorifico, da parte del potente prelato, la cui influenza sui Barberini è stata ampiamente dimostrata<sup>20</sup>. Proprio i Corner, peraltro, dovettero commissionargli le tele firmate con l'aggiunta dell'appellativo "Eques Auratus", eseguite tra il 1648 e 1649 e oggi di proprietà del Museo Correr di Venezia<sup>21</sup>. L'acme di tale frequentazione si raggiunse nel 1656, quando il fratello di Federico, Francesco Corner, eletto doge, incaricò il pittore di Augusta d'eseguire la sua effigie ufficiale,

---

<sup>16</sup> Tale onorificenza viene ricordata da Boschini (*La Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660, p. 535): "De più l'è Cavalier dal spiron d'oro, / Fato a Roma da Papa Urban Otavo, / Per esser valoroso e inzegno bravo, / pien d'onorevolezza e de decoro" e dallo stesso artista che in alcune tele del Museo Correr, *l'Ingresso del patriarca Federico Cornaro a San Pietro di Castello*, *la Caccia ai tori in campo San Polo* e *la Pianta prospettica di Venezia* si firma "Joseph Heintius Eques Auratus" (cfr. T. PIGNATTI, *Il Museo Correr, raccolta di dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, pp. 111, 113). La stessa dicitura compare pure nella Piazza San Marco di collezione Doria Pamphilj (P. Zampetti, *I vedutisti*..

<sup>17</sup> D. D'ANZA, *Pittori e mecenati. Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma*, in "Arte Veneta", 61, 2004, pp. 100-101.

<sup>18</sup> J. ZIMMER, *Joseph Heintz il Giovane*..., p. 92.

<sup>19</sup> D. D'ANZA, *Pittori e mecenati*... cit., pp. 100-101.

<sup>20</sup> W. L. BARCHAM, *Grand in design. The life and carrer of Federico Cornaro, prince of the Church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venezia 2001.

<sup>21</sup> *Ingresso del patriarca Federico Corner a San Pietro di Castello, Caccia ai tori in campo San Polo, Il fresco in barca*.

quella da consegnare ai posteri, inserita, come da tradizione, nel fregio che decora la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale<sup>22</sup>.

A ogni modo, in attesa di qualche documento visivo o archivistico che possa illuminare sulla sua presenza nella città eterna, bisogna evidenziare l'esistenza di un legame tra Heintz e alcune influenti famiglie romane: se la *Veduta di Villa Borghese* è "sempre appartenuta alla famiglia Borghese", realizzata quindi su diretta commissione dell'influente casata<sup>23</sup>, le opere della Galleria Pallavicini, *Regata nel Canal Grande* e *Il Palazzo Ducale e la Piazzetta di San Marco*, sono già segnalate nel testamento del cardinale Lazzaro Pallavicini del 1679. Nel detto testamento figuravano, accanto alle due opere citate, anche un "Duce di Venezia quando sta in Collegio" e un "Duce con tutta la Signoria nella piazza San Marco tutti con figure in piccolo di 12 e 3 ¼": quest'ultime però non sono più citate negli inventari successivi<sup>24</sup>.

Attualmente Heintz il Giovane è noto soprattutto come narratore di cerimonie o feste popolari. Pitture pronte a cogliere con piglio divertito gli aspetti festivi della società veneziana del tempo, considerate vere e proprie anticipazioni del vedutismo veneziano del Settecento<sup>25</sup>; tuttavia la sua carriera "veneziana" parte con l'esecuzione dipinti di genere *stregozzo*, dove mostriciattoli, dedotti dalle stampe coeve di Callot o di Pieter Brueghel, popolano allegramente antri infernali. Eseguiti per una committenza privata questi dipinti gli garantirono un discreto successo tra i suoi contemporanei tanto che le fonti antiche lo ricordano quasi esclusivamente come autore di "stravaganze e bizzarie / De chimere, de mostri, e d'animali, / De bestie, de baltresche, e cose tali / Transformae, reformae da testa a pie"<sup>26</sup>. Opere nelle quali comparivano "Astrologhi, Strigoni e Negromanti", affiancati da una pleora di piccoli e divertenti esseri mostruosi.

---

<sup>22</sup> D. D'ANZA, *Pittori e mecenati...* cit., p. 100.

<sup>23</sup> A. CAMPITELLI, *Villa Borghese...* cit. p. 268.

<sup>24</sup> F. ZERI, *La galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, pp. 145-146. Il soggetto di tali opere è indice di un riconoscimento della specializzazione tematica attuata dal maestro.

<sup>25</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, pp. 152-155; B. BAKKER - B. AIKEMA (a cura di), *Painters of Venice. The story of the Venetian 'veduta'*, catalogo della mostra di Amsterdam, Amsterdam/L'Aia 1990, p. 56; F. PEDROCCO, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I, Milano 2000, p. 116; F. PEDROCCO, *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano 2001; D. D'ANZA, *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane. Opere autografe e di bottega*, in "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste, 24, 2005, pp. 7-20.

<sup>26</sup> M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660 [edizione critica a cura di A. PALLUCCHINI, Venezia-Roma 1966, pp. 572-573]; P. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 185; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III, Bassano 1795-1796, p. 159.



La sua prima opera pubblica, invece, è di natura religiosa: si tratta della pala votiva di San Fantino, eseguita nel 1632, dove l'influenza dell'allora imperante gusto tardomanierismo si fonde a ricordi legati ancora all'ambiente tedesco di Rottenhammer. Il pittore, quindi, si dimostra capace d'inserirsi, naturalmente, nel nuovo ambiente lagunare, senza però disconoscere gli stimoli giovanili: conferma tale orientamento la pala con *San Domenico e una santa domenicana ai piedi della Vergine col Bambino*, datata 1642, in cui a una impostazione derivata dalla pala Giustiniani di Paolo Veronese di San Francesco della Vigna, si somma un'ammirazione "di modelli rubensiani", palmare "nella corposità e nell'enfasi" dei due Santi domenicani<sup>27</sup>. L'artista si direbbe quindi disposto ad accogliere un linguaggio tipicamente veneziano, vicino "nell'interpretazione del colore e della forma" alle novità introdotte nella Dominante da Saraceni e Le Clerc<sup>28</sup>, senza tuttavia scordare certe intonazioni "nordiche", persistenti ancora nel *Giudizio Universale* di Sant'Antonin del 1661, dove una vasta composizione affastellata è "caratterizzata da ritmi formali pungenti ancora alla Rottenhammer"<sup>29</sup>. In più egli dimostra una predisposizione all'aggiornamento, frutto di un indole che gli permette di mutar stile all'occorenza, assecondando le mode del momento: non si spiega altrimenti l'adozione di stilemi dedotti dalla nuova corrente dei "tenebrosi" palesata nel *Martirio di Sant'Andrea* di Spilimbergo del 1665<sup>30</sup>.

Insediatosi ormai stabilmente fra le lagune e inseritosi a pieno titolo in quel circuito di committenze pubbliche e private che regolavano la vita artistica cittadina, Heintz compare nell'elenco della *Fraglia* dei pittori veneziani a partire dal 1634 e fino al 1639. Inoltre, prestando fede a quanto riportato da Boschini, egli eseguì più di venti opere per le chiese e i conventi cittadini, nove delle quali solamente per i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo<sup>31</sup>. Gli inventari delle più importanti collezioni private veneziane dell'epoca gli riferiscono inoltre, molti altri dipinti di soggetto profano<sup>32</sup>. Conseguenza naturale fu la costituzione di una

---

<sup>27</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Venezia 1981, p. 153.

<sup>28</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...* cit., p. 153

<sup>29</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...* cit., p. 153

<sup>30</sup> A. RIZZI, *Una tela inedita di Giuseppe Heintz il Giovane*, in "Arte Veneta", XV, 1961, pp. 248-249.

<sup>31</sup> Boschini segnala la presenza di più di venti opere nelle chiese e nei conventi della Dominante, di cui nove eseguiti su richiesta dei frati domenicani dei Santi Giovanni e Paolo (M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, S. C., pp. 55, 63, 67, 68, 75).

<sup>32</sup> Cfr. C. A. LEVI, *Le Collezioni Veneziane d'arte e d'antichità dal sec. XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, pp. 24, 33, 78, 91, 94, 101, 194; S. SAVINI BRANCA, *Il Collezionismo veneziano del '600*, Padova 1964, pp. 140, 144, 194, 207,

solida posizione commerciale, confermata dall'elenco della "Tansa de' pittori" del 1639, dove Heintz viene incluso tra quelli di ducati 300, dietro solo a Renieri e al Padovanino. Non fu questa una mera coincidenza di situazioni fortunate poiché il suo nome compare tra quello dei pittori più tassati anche nell'elenco degli anni 1640, 1641 e 1642<sup>33</sup>.

È proprio in questo periodo che l'artista conclude definitivamente il suo insediamento nella Dominante sposandosi con tale Agostina, la quale nel 1640 mette alla luce il figlio Daniel, più avanti collaboratore del padre e dopo la sua morte pittore in proprio a Venezia<sup>34</sup>. Sicuramente egli fu attivo accanto al genitore almeno dal 1661 quando riscuote, per suo conto, i pagamenti per la pala di Sant'Antonin. Solo di recente la personalità artistica di Daniel Heintz ha assunto una certa fisionomia, nondimeno il suo catalogo accoglie ancora un numero esiguo di opere<sup>35</sup>. Due anni dopo la nascita di Daniel, ovvero nel dicembre 1642, Agostina muore di "parto et febre" mentre mette alla luce il figlio Piero<sup>36</sup>. Il pittore allora si risposa con Margherita Pancera, come certifica il contratto di dote stipulato nel gennaio 1643 (more veneto 1644)<sup>37</sup>. Stando ai documenti rinvenuti, Heintz ebbe da questa moglie diversi figli: Gabriele, che però muore dopo solo undici giorni, Ferdinando e, con tutta probabilità, quell'*Ottavio Ens Pittor*, fratello di Daniel, ricordato in due emergenze documentarie rispettivamente del 1709 e del 1714<sup>38</sup>.

Probabilmente è da questa unione che nacque Regina, pittrice anch'ella, registrata all'interno del *Quinto catalogo de gli pittori di nome che al presente*

---

208, 236; L. BOREAN, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000, p. 176. Altri dipinti profani, taluni di genere *stregozzo*, sono menzionati nella raccolta bergamasca di Giacomo Carrara (A. PINETTI, *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922, pp. 119, 125, 152, 158), in quella veronese di Giulio Pompei (S. MARINELLI, *Catalogo dei Dipinti*, in *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta*, Verona 1987, p. 233, 234) e in quella veneziana della famiglia Nani (P. BENASSAI, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999, pp. 201-204).

<sup>33</sup> E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 161, 164, 166, 175, 181.

<sup>34</sup> ARCHIVIO DELLA PARROCCHIA DI SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI, *parrocchia di San Paolo Apostolo*, Registro dei battesimi, 6, (1624 – 1641), f. 203. Daniel Heintz (Enz) fu iscritto alla *Fraglia* dei pittori veneziani dal 1688 al 1693. Il suo nome peraltro figura già fra quelli tassati nel 1685 e nel 1686 (E. Favaro, *L'arte dei pittori...* cit., p. 215).

<sup>35</sup> D. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane pittore...*, cit. p. 23.

<sup>36</sup> ARCHIVIO DELLA PARROCCHIA DI SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI, *parrocchia di San Paolo Apostolo*, Registro dei morti, 3 (1635, mag. 13 – 1679, nov. 9), n. 366; ARCHIVIO DELLA PARROCCHIA DI SANTA MARIA GLORIOSA DEI FRARI, *parrocchia di San Paolo Apostolo*, Registro dei battesimi, 7, (1641, mag. 23 – 1654, dic. 31), f. 28. Sicuramente egli fu operativo all'interno della bottega paterna almeno dal 1661, allorché il suo nome compare nei documenti relativi alla realizzazione della pala di Sant'Antonin (L. LONGO, *Joseph Heintz d. J. und Pietro Vecchia in der Kirche S. Antonino in Venedig*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", vol. II. 1986, pp. 322-324).

<sup>37</sup> ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA, Giudice del Proprio, Vadimoni, registro n. 224, giovedì 20 ottobre 1678, c. 100.

<sup>38</sup> La prima menzione compare nel testamento di Daniel Heintz pubblicato da L. LONGO (*Das Testament des Daniel Heintz von 26. November 1709*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", 1985, I, pp. 419-422); l'altra in ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA, Parrocchia di San Pantalon, registri die morti, 9, f. 282.

vivono in Venezia del 1663 e segnalata da Boschini a Leopoldo de' Medici nel 1675 come "una figlia del soprannominato Gioseffo Enze che si chiama Regina che per copiar le cose del padre è degna di molta lode"<sup>39</sup>. Heintz insomma poté contare sull'ausilio dei figli nella gestione della bottega: essi dovettero giocare un ruolo non secondario nella produzione di repliche di alcune felici soluzioni paterne, in questo senso la notizia riportata da Boschini è illuminante<sup>40</sup>. Un quarto collaboratore fu il capodistriano Francesco Trevisani, futuro campione del rococò romano. Come narrato dal suo contemporaneo Lione Pascoli, il giovane Francesco approdato in laguna all'età di quindici anni "s'introdusse nella scuola di Antonio Zanchi, dove poco stette, perché passò in quella di Giuseppe Enzo Tedesco, che celebre era in dipingere figure piccole, e da lui apprese il disegno, il colorito, ed il nobile, vago e morbido impasto. Quindi a più matura cresciuto risolvé non avendo ancora compiuti i ventidue d'internarsi più addentro nell'Italia per vedere l'altre sue belle metropoli, e giunto in Roma, se l'ellesse per sede".<sup>41</sup> Quest'ultimo ragguaglio è di non poco conto se consideriamo che Trevisani, nato nel 1656, compiva ventidue anni proprio nel 1678, egli quindi rimase a bottega da Heintz fino alla morte del maestro per poi trasferirsi a Roma. La produzione nota di Trevisani non permette, tuttavia, di comprendere, al di là di qualche vaga assonanza, quale fosse il suo ruolo all'interno della bottega. L'unica opera che potrebbe, in questo senso, gettar luce è quella *Caccia al Toro in Venezia* eseguita nel 1682 per il cardinale Flavio Chigi, ma sfortunatamente non più rintracciata<sup>42</sup>. Riscontri documentari sembrerebbero invece escludere l'eventualità di una parentela con quell'Amadio Enz citato nella corporazione dei pittori del 1687<sup>43</sup>.

Ormai affermato pittore, il 30 novembre 1655, Heintz viene convocato, assieme a Regnier, per stimare la collezione di Giovanni Pietro Tiraboschi. L'anno

---

<sup>39</sup> M. MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4, 1965, pp. 66-104, in particolare p. 101.

<sup>40</sup> D. D'ANZA, *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane. Opere autografe e di bottega*, in "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 24, 2005, pp. 7-20.

<sup>41</sup> L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso 1981, p. 28. Le note al testo della vita di Francesco Trevisani sono a cura di Luigi Salerno, il quale a pag. 51 informa che "le notizie aggiuntive contenute nella stesura definitiva dalla *Vita* (ff. 88r-95r) trassero principalmente origine da colloqui con il pittore". Su Francesco Trevisani si vedano i quasi pionieristici lavori di D. GIOSEFFI, *L'opera di Francesco Trevisani*, e L. GASPARINI, *Francesco Trevisani*, entrambi in "Pagine Istriane", I, n. 4, 1950, pp. 103-116; e soprattutto la monografia di F. R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome. A Catalogue Raisonné*, Washington 1977.

<sup>42</sup> F. R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani...* cit., p. 7.

<sup>43</sup> P. BERTELLI, *Il "San Giovanni battista" di Amadio Enz: l'antica pala d'altare della parrocchiale di Roncoferraro*, "Postumia", 14/2, 2003, pp. 145-156.

seguita a coronamento di un periodo d'intensa attività gli venne commissionata la realizzazione del ritratto del doge Francesco Corner per la sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale e poco dopo, 4 maggio 1657, stipula l'importante contratto con il priore della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, fra' Giovanni Premuda, per l'esecuzione di un dipinto che ricordasse e celebrasse la *Vittoria navale dei veneziani contro i turchi alla battaglia dei Dardanelli* avvenuta il 26 giugno del 1656, giorno dedicato al martirio dei santi Giovanni e Paolo.<sup>44</sup> Tale vittoria fu così importante che il Senato istituì "la visita alla Chiesa della Serenissima Signoria ogni anno, nella festività di detti Santi, per rendimento di grazie".<sup>45</sup>

Nel 1662 conclude un contratto con il pievano di Capodistria per una pala d'altare da collocare nella chiesa di Sant'Anna<sup>46</sup>, mentre il 10 ottobre 1663 il plenipotenziario dell'imperatore Leopoldo, Jan Humprecht Czernin gli paga 80 ducati e 5 piccole lire veneziane per una tenda da campo dipinta su ormesino, una stoffa di morbida seta.<sup>47</sup> Nello stesso anno il conte Czernin stende personalmente un programma preciso, commissionando al pittore "una serie di mesi e figure allegoriche, correlate con estrema dovizia di elementi illustrativi".<sup>48</sup>

Anche la decade successiva non fu avara di commissioni, tanto che il pittore si spense a nel 1678, a 78 anni, con il pennello in mano<sup>49</sup>. L'ultima opera nota, la *Piazza San Marco con fuochi artificiali*, è infatti dello stesso anno.

---

<sup>44</sup> Cfr. I. CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e del Settecento*, in "Bollettino dei Musei Veneziani", 1-2, 1967.

<sup>45</sup> M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, 1674, Sestier di Castello p. 55.

<sup>46</sup> R. M. COSSÀR, *Di un dipinto di Giuseppe Henz a Capodistria* in "Archivio Veneto", XII, 1933.

<sup>47</sup> L. DANIEL, "Oh Pittori che al Mondo non ha par!" *La pittura veneziana nelle collezioni delle terre ceche e i suoi collezionisti* in *I tesori di Praga, La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni della Repubblica Ceca*, catalogo della mostra di Trieste a cura di L. DANIEL, Milano 1996, p. 19.

<sup>48</sup> E.A. SAFARIK, *La natura morta nel Veneto* in *La natura morta in Italia* a cura di F. PORZIO, Milano 1989, p. 322.

<sup>49</sup> La data di morte è dedotta dal necrologio del 24 settembre 1678, dove si legge: "il Sig. Iseppo Hens Pittor de anni 78 circa da febre giorni quindici medici Albertini/ Fa seppelir li sui figlioli", ARCHIVIO STORICO DEL PATRIARCATO DI VENEZIA, Chiesa di Santa Sofia, Necrologi, registro 5, c. 52..

## “CO’ DORME LA GATA, I SORZI BAGOLA”

Un’allegria e impertinente melodia sgorga dalle chitarre e dai mandolini dei divertiti abitatori del sottosuolo, e si contrappunta alla possente musica prodotta dall’organo (figg. 1-2). E’ lo stesso spiritoso motivo che una scanzonata brigata mascherata, si direbbe sempre gli stessi musicisti affiorati in Piazza San Marco sotto mentite spoglie, offre alla gente veneziana riunitasi in una giornata felice (fig. 3).

E’ cambiata l’ambientazione non la musica, che qui si mescola al confuso tumulto della festa. La turba diabolica si è trasformata in damerini di città portandosi dietro, oltre alla melodia, anche l’impertinenza e l’irriverenza regnante negli antri infuocati e che ora dilaga nelle piazze assolate. La musica che prima echeggiava nelle caverne infernali (fig. 4) ora si riverbera sulle facciate dei palazzi veneziani (fig. 5). Musica di un maestro tedesco abile a suonar la fanfara più che il violino.

Non si tratta dell’abominevole nenia d’oltretomba percepita nei quadri di Bosch, ma di una chiassosa esecuzione già immessa in questi antri dai "mostruosi" musicisti ingaggiati da Callot<sup>50</sup>. Negli *stregozzi*<sup>51</sup>, Heintz riprende gli episodi più gustosi delle stampe di Brueghel il Vecchio e di Bosch sceverandoli da qualsiasi intento moralistico. Ripolarizzati, seguendo la via faceta indicata dal lorenese, essi sono calati in ambienti ombrosi e infuocati già frequentati qualche anno prima da Brueghel dei Velluti e da Swanenburg<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Fu soprattutto dall’incisione *Le Tentazioni di Sant’Antonio* che il pittore tedesco prelevò numerose figurine.

<sup>51</sup> OVIDIO nei *Fasti* faceva derivare la parola strega da certi orrendi rumori notturni: "Est illis strigibus nomen, sed nominis huius/ causa, quod horrenda stridere nocte". Il motto veneziano "andare in striozzo o strigozzo" significava andare al banchetto notturno della strega con il demonio (cfr. G. ALBRICCI, *Lo Stregozzo di Agostino Veneziano*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983).

<sup>52</sup> Jan Brueghel il vecchio (Bruxelles 1568 - Anversa 1625), fratello minore di Pieter il Giovane, fu soprannominato in un primo momento "degli Inferni" (Helsche-Brueghel) per le piccole raffigurazioni infernali, condotte su rame. Successivamente, essendosi arricchito, il soprannome primitivo fu sostituito con quello di Brueghel "dei Velluti" (Fluweelen Brueghel), a seguito della sua passione per il lusso, il velluto e le sete. Jan agli inizi del 1591 è già a Roma dove conosce il cardinale Federico Borromeo e i pittori a lui vicini come Rottenhammer e Paul Bril. Inizialmente, come detto, alla produzione di paesaggi, Brueghel alternava piccole "diableries", ovvero piccoli dipinti con incendi o scene infernali, solo successivamente, dopo il trasferimento a Milano al seguito del cardinale, si dedicò alla fortunata pittura di fiori (S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze – Milano 1983). In questo senso, non si può tacere l’incipit dell’illuminante intervento di ROBERTO LONGHI (*Un momento importante nella storia della natura*

Approdato fra le lagune, furono soprattutto questi “concerti di mostri, di fantasme, di chimere e cose simili”<sup>53</sup> a renderlo famoso e a imporlo sulla scena veneziana, tanto che Lanzi ancora sul finire del XVIII secolo lo ricorda perlopiù come autore di quadri “capricciosissimi”<sup>54</sup>.

Egli a Venezia incontra un ambiente culturale che da poco (1615) aveva “scoperto” l'opera di Bosch<sup>55</sup>, e si divertiva a leggere i *Sogni e Discorsi* pubblicati in Spagna da Quevedo nel 1627, ma scritti in parte durante il suo soggiorno veneziano<sup>56</sup>. Tale società non poteva salutare con maggior entusiasmo le

---

*morta italiana*) apparso nel primo numero della rivista Paragone (1950): "Mi è sempre sembrata coincidenza fortemente simbolica che, nell'ultimo decennio del '500, Jan Brueghel dei Velluti si trovasse a Milano in cordiale contatto col collezionista cardinale Federigo Borromeo proprio mentre questi riceveva, o stava per ricevere, da Roma, in dono dal cardinal Del Monte, il "canestrino di frutta" di Michelangelo da Caravaggio, oggi all'Ambrosiana. Tra quel dipinto apparentemente modesto, e invece *in toto* rivoluzionario, e le microscopie floreali dipinte da Jan Brueghel per il cardinal Federigo, si dibatte, da quegli anni il destino della «natura morta» nell'arte e nella critica". La possibilità che Heintz conoscesse le realizzazioni di Jan Brueghel è sostanziata dalla collaborazione che quest'ultimo tenne con Rottenhammer e Kager, artisti modello per il tedesco. In più la presenza di suoi rami nelle collezioni veneziane e veronesi dell'epoca certificano il successo riscosso da questi opere anche nel Veneto. Il nome di Jan Brueghel era già stato accostato a Heintz da B. AIKEMA (*"Stavaganze e bizzarie, de chimere, de mostri, e d'animali"*, *Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento* in "Venezia Cinquecento", 22, 2001, p. 124). Le sue piccole scene infernali, al pari dei paesaggi, continueranno a vivere, senza variazioni, nel pennello del figlio Jan II (Anversa 1601 – 1678), tanto da trarre in inganno numerosi studiosi sulla corretta paternità di tali opere. Di Jacob Isaacs Van Swanenburg sappiamo ancora poco e il profilo più esauriente rimane quello tratteggiato da U. THIEME - F. BECKER (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, Leipzig 1938, pp. 338-339). A ogni modo egli fu attivo in Italia, a Venezia e a Napoli, dove la sua presenza è documentata dal 1605 al 1617.

<sup>53</sup> M. BOSCHINI lettera a Leopoldo de' Medici. M. MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere del cardinale Leopoldo de' Medici* in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 4, 1965, p. 70.

<sup>54</sup> E' merito della critica moderna aver dato una fisionomia a questo genere così importante per definire l'attività pittorica dell'artista. Ancora nel 1967 Donzelli e Pilo lamentavano: "non conosciamo nulla della sua produzione - che gli procurò vasta popolarità e lodi fra i contemporanei - di quadretti capricciosissimi alla maniera del Bosch o del Brueghel" (C. DONZELLI - G. M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 208).

<sup>55</sup> Aikema (2001, op. cit. p. 111) informa che i due trittici e i pannelli indicati col titolo *Visioni dell'aldilà* furono acquistati dal cardinale Domenico Grimani dopo la morte del pittore nel 1516. Dopo la morte del cardinale nel 1523 i dipinti, assieme a tutta la sua raccolta, passarono allo stato veneziano. Le autorità decisero di esporre la famosa collezione di antichità in una sala pubblica, ma i dipinti furono imballati e depositati in Palazzo Ducale. Le casse furono aperte e i dipinti resi visibili, sempre a Palazzo Ducale, solamente dal 1615.

<sup>56</sup> Cfr. I. Bajini, saggio introduttivo alla recente edizione italiana di Quevedo, *Sogni e discorsi*, Milano 1990. Il successo dell'opera fu tale da essere, in Spagna, ristampata cinque volte in dodici mesi. Quevedo soggiornò in Italia fra il 1616 e il 1618. Diplomatico accorto, gli furono affidate delicatissime missioni in Sicilia e presso la Repubblica di Venezia. Fu proprio in laguna che il suo rapporto con il potere si compromise. Quevedo fu coinvolto nello scandalo della cospirazione del '18, che avrebbe avuto lo scopo di anettere alla Spagna nientemeno che la Serenissima Repubblica di Venezia. Numerose le assonanze che si registrano nell'opera dello scrittore spagnolo e i dipinti di Heintz. Su tutte: l'aver tradotto in un linguaggio divertente le atmosfere di Bosch che viene nel testo dello spagnolo puntualmente citato da un demone: "poco tempo fa ci è venuto a visitare Jeronimo Bosco, e avendogli noi domandato perché ci avesse tanto vituperato nei suoi sogni, egli ci disse: perché non avevo mai creduto che esistessero davvero i diavoli". Ci sono, inoltre, numerose situazioni divertenti come le governanti trasformate in rane "ed esattamente come le rane parlavano a vanvera e in eterno". Il fascino esercitato dalla pittura di Bosch colpì non solo Quevedo ed altri autori seicenteschi spagnoli ma anche i letterati veneziani che facevano capo all'Accademia degli Incogniti e che praticavano con zelo il Marinismo, ovvero tenevano a paradigma il motto "è del poeta il fin la meraviglia". Facile ritenere che Quevedo sia entrato in contatto con alcune personalità di questo circolo letterario che, soprattutto fra gli anni trenta e sessanta, determinò gli interessi artistici e culturali di un gruppo di pittori veneziani che intrattenevano rapporti con alcuni membri dell'Accademia. In ogni modo, lo scrittore spagnolo dovette rimanere in buoni rapporti con i veneziani se sparando sull'avarizia dei mercanti punta solo i genovesi. Ecco cosa racconta un demone allo scrittore: uno di questi (mercanti genovesi) "vedendo che c'era molto consumo di legna e di fuoco, pretendeva l'appalto del riscaldamento o di un altro che voleva affittarci gli strumenti di tortura, sembrandogli un affare vantaggioso". Per

divertenti traduzioni barocche, esenti da fini moralistici o messaggi cifrati, degli inferni del grande "Gerolamo Bosco".

Con Heintz le "diableries" del Brughellino abbandonano il piccolo supporto di rame per ritrovarsi, non senza decisive variazioni, su grandi tele. L'impeto farsesco di Callot viene coniugato in una forma veneziana non esente da inflessioni nordiche: la sua però, sia detto, non è servile imitazione, ma ripresa originale di motivi collaudati, che dalle stampe o dai piccoli *in rame* vengono trasposti su scala maggiore, inseriti così nel solco della tradizione lagunare.

L'*Orfeo agli inferi* degli Uffizi (fig. 6) esplicita e riassume la temperie che avvolge tutti gli stregozzi, ilari anticipatori delle famose feste veneziane. Se, nel dipinto di Jan Brueghel di medesimo soggetto conservato a Palazzo Pitti (fig. 7), Orfeo seduce e commuove la coppia regale, in quello di Heintz, l'antico musicista, attonito, esibisce la lira moderna, constatando l'attenzione negatagli dalla coppia infernale e dai loro adulatori, che continuano impassibili a danzare improvvisando uno spiritoso girotondo sui gradini del palazzo regale. L'attenzione del pittore tedesco si sposta sulla turba indemoniata avvolta da miasmi sulfurei, che ruba la scena al mitico cantore ormai relegato a semplice, ma ancora necessaria, comparsa. L'eroe soccombe di fronte all'irriverenza e all'indifferenza riservatagli e il mito classico viene sopraffatto dalla sfrenata allegria dei mostriciattoli esultanti. La stessa cura descrittiva riservata a questi sarà travasata nelle feste e nelle celebrazioni veneziane, dove l'individuo ha ragione di esistere solamente in rapporto al compagno vicino e dove l'addizione delle singole scenette di vita quotidiana dà il tono a tutto il dipinto. E' questa la modernità dell'opera di Heintz, pittore pronto a carpire temi e modi altrui per piegarli alla propria smaliziata e ilare resa creativa. I riflettori non sono più esclusiva degli eroi, ma vengono puntati verso la folla nella sua peculiarità più superficiale ed evidente. I topi che ballano mentre la gatta, ormai sfinita, sta dormendo è la

---

un'analisi più approfondita sulle tematiche dell'Accademia degli Incogniti, sul suo rapporto con le idee di Marino e sulle relazioni instaurate con certi pittori veneziani si rimanda al saggio di Aikema (2001, op. cit. pp. 125 – 135). Lo studioso sottolinea l'aderenza delle preferenze estetiche di Boschini al Marinismo, da qui il favore con quale egli osserva le opere stravaganti e bizzarre di Heintz. Aikema inoltre rileva come il principio di *imitatio, aemulatio* valido per Pietro della Vecchia e i suoi colleghi nei confronti di Tiziano, Giorgione, Veronese e Tintoretto vale anche per le imitazioni di Bosch eseguite da Heintz. Aggiungiamo che il pittore di Augusta nella *Circoncisione* della chiesa veneziana dei Carmini imitò i modi di Andrea Schiavone. Un'altra prova dell'aderenza di Heintz a questa corrente culturale sta nell'atteggiamento nei confronti dei prototipi che "si rivela molto simile a un fondamentale principio artistico del Marino, che da lui stesso veniva definito con il termine di « rubare ». Si tratta di una specie di variante dell'*imitatio*, che consiste essenzialmente nel trasformare l'esempio in modo tale che il pubblico riesca a riconoscerlo solo in modo approssimativo" (B. AIKEMA 2001, op. cit. p. 135).

calzante metafora, espressa in lingua veneziana da Boschini, che riassume, più d'ogni altra, l'essenza pittorica del tedesco. Descrivendo il perduto quadro di *Pallade addormentata, assalita da fantasmi e chimere* visto in "casa Bragadina", Compare così si esprime: "Palade, straca dal tropo operar/A pena sera un occhio per reposso/ Che le fantasme xe tute adosso/ E le chimere scomenza a regnar./ E si ride e fa chiaso ogni mandragola, / Sbefando la virtù, che è cusì nobile,/ Per esser là dal sono fata immobile,/ Che, co' dorme la Gata, i sorzi bagola"<sup>57</sup>.

Moltitudine chiacchierona e sfaccendata, propensa a festeggiare ma anche solamente a osservare l'importante regata o la lotta dei pugni, al pari di una solennità religiosa. Non è un caso, che proprio un "foresto" abbia, per primo, deciso di fotografare la forza suggestiva della folla entusiasta, poiché già un altro forestiero prima di lui, Pietro Aretino, dalla sua casa presso il rio di San Giovanni Crisostomo, incantato, contemplava non tanto la regata in Canal Grande quanto la folla stipata ai bordi, "...mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo che facevano le barche infinite, le quali, piene non men di forestieri che di terrazzani, ricreavano non pure i riguardanti, ma esso Canal grande, ricreatore di ciascun che il solca. E subito che fornì lo spasso di due gondole che con altrettanti barcaioli famosi fecero a gara nel vogare, *trassi molto piacere de la moltitudine che per vedere la rigata si era fermata...*"<sup>58</sup> Forse lo scrittore sperava che Tiziano, il destinatario di queste riflessioni, riversasse su tela, da par suo, il diletto suscitato da questa visione, ma i tempi non erano ancora maturi. Bisogna attendere un secolo affinché il "piacere de la moltitudine" trovi un interprete e un pubblico capace di apprezzarlo.

Vedutista *ante litteram*, Heintz il Giovane offrì per primo alla società veneziana un genere destinato a incontrare grandi favori. Egli non si giovò dell'ausilio della camera ottica, né diede troppa importanza alla gradazione gerarchica dei piani, che avrebbe offerto verosimiglianza alla composizione<sup>59</sup>. Preferì invece concentrarsi sulla ricerca dell'elemento curioso, infondendo alle sue guizzanti figurine pose e gestualità fortemente teatralizzate, talvolta

---

<sup>57</sup> Boschini 1660, p. 573

<sup>58</sup> Il corsivo è dello scrivente. PIETRO ARETINO, *Lettere a Tiziano* in *Scritti scelti*, Torino 1951, pp. 918-919.

<sup>59</sup> "Diversi tipi di camera ottica vennero studiati e messi a punto nel corso del Cinquecento, in Italia da Francesco Maurolico (1494-1575) e in Germania da Giovanni Keplero (Johann Kepler, 1571-1630). L'attrezzo trovò stabile applicazione in pittura nel Seicento in Olanda (soprattutto con Van Wittel) e poi nel Settecento con i vedutisti veneziani. Testimonianze contemporanee riferiscono dell'uso della camera ottica da parte di Canaletto, Bellotto e Guardi." Pedrocchi, 1995, p. 21. Nemmeno Carlevarijs il padre del vedutismo veneziano, in senso moderno, disdegnò l'utilizzò di questo mezzo meccanico (I. REALE, 1982, p.117).



spassosissime. Nei suoi dipinti l'esigenza documentaristica, non priva di una aurea faceta, prevale sulla verosimiglianza vedutistica. La visione totale è spesso subordinata a quella particolare. Egli tenta di coniugare l'aspetto tipicamente vedutistico con la visione lenticolare, ma il risultato non soddisfa. Per questo la prima sensazione di fronte a una delle sue *feste* è quella di disagio, generato dall'incongruenza prospettica. Osservando poi le architetture esse si rivelano posticce, senza peso, issate alla bisogna e adatte a far da quinta in un teatrino di periferia più che a chiudere la scena di una grande veduta veneziana.

Una volta però che lo sguardo si addentra nella piazza, una vita palpitante prende il sopravvento e non concede requie all'occhio che salta divertito da una figurina all'altra. Un tripudio carnevalesco viene descritto con rapida precisione, con vivacità e freschezza di segno. "Legiadrete figurine" che in altri saranno motivi ausiliari qui pretendono d'esser protagonisti. La piccola baruffa in fondo alla piazza è percepibile tanto chiaramente quanto il toro inferocito in prima fila. Ecco svelato il motivo del piano di fuga tenuto alto e dell'impossibilità di porre il cavalletto a terra. Una sequela di episodi sprigionanti energia e vitalismo vivificano un'atmosfera altrimenti soffocata da edifici di cartapesta. Come uno specchio rotto rimanda solamente la visione dei frammenti, non più dell'insieme, le vedute di Heintz, inesauribili frammenti riflettenti di vita faceta, convincono nella resa dei particolari meno in quella del totale. La sua forza erosiva e giocosa diverrà sconosciuta alla raffinata e levigata veduta settecentesca anelante una lucida visione complessiva, più che una forzata e caricata rappresentazione particolare. La folla fervida e frizzante, ma anche ambigua e misteriosa, travolta da una realtà asettica, attenta all'armonia del generale e alla resa veristica del particolare, riapparirà non tanto nella sottile e garbata ironia delle scenette longhiane quanto nelle feste mascherate inscenate da Carl Henrici.

Heintz, spesso, è pronto a sbarazzarsi delle regole prospettiche per rifarsi, vien da dire, a modelli arcaici, pre rinascimentali (il palazzo delle Procuratie a destra, nella *Piazza san Marco* di collezione Doria-Pamphilj potrebbe ben figurare in un quadro di De Chirico), pur di dare pari dignità a tutti i singoli personaggi che affollano le sue scene. Si spiega così lo stratagemma adottato nel *Ridotto* di Würzburg, il quale rappresenta "come in diverse tavole del medioevo, contemporaneamente l'esterno e l'interno dell'edificio, come in una casa per

bambole, l'ingresso con persone che arrivano e gruppi di giocatori popolani che, seduti per terra vicino ad una candela, giocano d'azzardo"<sup>60</sup>.

Non dissimile la soluzione adottata nel quadro di Augusta dove due eventi diversi e ivi volutamente contrapposti, come l'incoronazione del Doge sulla sommità della scala dei giganti e la baruffa fra la popolazione e gli arsenalotti, convivono sulla stessa tela dando vita ad un ossimoro visivo tanto suggestivo quanto efficace.

Heintz, insomma, fu un vedutista sgrammaticato ma anche, e soprattutto, uno spiritoso narratore che riuscì a raggiungere il vertice della propria possibilità artistica nella resa di figure accessorie, capaci di dare il tono all'intero dipinto ma che non sempre riescono a "smuovere" l'ingenua e sgrammaticata impaginatura. Nelle *feste veneziane* l'elemento più autentico e originale rimane la levità e la spensieratezza esente da qualsiasi senso di drammatica agitazione. Tuttavia egli, sempre pronto all'aggiornamento, si cimentò pure con il nuovo genere bellico che verso la metà del secolo andava affermandosi a Venezia: ne sono testimonianza la *Battaglia navale*, probabile ripresa di quella presente nel grande telero commissionato dal priore dei Santi Giovanni e Paolo in occasione della vittoria navale sui turchi del 1656 e *L'incendio di Troia*, affascinante rappresentazione della celebre fuga di Enea sullo sfondo di una battaglia illuminata, a tratti, da bagliori infuocati. Ma egli non si accontenta, e in virtù di un'inclinazione che lo porta a spaziare con disinvoltura fra generi diversi<sup>61</sup>, non si lascia scappare l'occasione di confrontarsi con la nuova tematica che assurgeva a protagonisti assoluti umili venditori di pesci, pollami o frutta e che Heintz potrebbe aver conosciuto per tramite del fiammingo Frans Snyder o, soprattutto, del danese Monsù Bernardo, presente a Venezia a partire dal 1651<sup>62</sup>. La fisionomia di questo genere, all'interno della sua complessa e variegata attività pittorica, è ancora in via di sviluppo e l'unico punto d'appoggio rimane la tela con *Pescivendoli* già di collezione romana, anche se convincente pare l'attribuzione del *Piccolo Pescivendolo*.

---

<sup>60</sup> A. PELTZER, *Quadri sconosciuti di Joseph Heintz il Giovane*, in "Arte Veneta", VI, 1952, p. 191.

<sup>61</sup> Nel sesto decennio realizzerà nel giro di pochi anni i famosi *Pescivendoli* già di collezione romana, *Il Sepolcro di Cristo* per la chiesa veneziana di Ognissanti, *Il ritratto del doge Francesco Corner* per la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, la *Battaglia Navale* per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, continuando a licenziare le *feste* e gli *stregozzi*.

<sup>62</sup> M. HEIMBURGER (*Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma 1988, pp. 130, 131) rileva come la svolta tematica operata dal tedesco coincida con l'arrivo a Venezia del danese nel 1651, aggiungendo che Bernardo, appena approdato in laguna, "non può non aver conosciuto" Heintz.

In definitiva, le evidenti capacità mimetiche di questo pittore non agevolano la ricostruzione del suo catalogo, tuttavia questa schedatura ha permesso di sceverare un catalogo troppe volte mortificato da facili attribuzioni. Dal mercato antiquario infatti continuano a emergere dipinti di qualità, il più delle volte scadente, che vengono riferiti senza indugio a Heintz il Giovane. Se, talvolta, l'oscillazione qualitativa è riconducibile all'esistenza di collaboratori attivi nella sua bottega, spesso è invece da riferire a seguaci che continuarono, in tono minore, a svilupparne la poetica. Il *Giovane venditore di pesci*, recentemente attribuitogli riproduce solamente il ragazzo, intento a esibire due pesanti granchi, del *Piccolo pescivendolo*. Sottratto dall'ariosa realtà costiera consona al suo esercizio, viene riproposto su uno sfondo neutro, in un luogo quindi indeterminato (figg. 10 – 11). Oltre all'importante modifica ambientale anche la qualità stilistica sembra non essere dello stesso livello, in questo caso decisamente inferiore. Si può quindi ragionevolmente ipotizzare un intervento della bottega, che ne appesantisce l'esecuzione e ne limita la spinta creativa.

Alle piazze affollate da “legiadrete figurine”, che il pittore proporrà fino alla fine della sua carriera, succederanno delle raffigurazioni ormai lontane nella condotta pittorica, non più briosa e accattivante: ne sono esempi palmari il *Parlatorio di monache*, o la *Festa mascherata in Piazza San Marco*, entrambi di ubicazione ignota, ascrivibili a due autori diversi accomunati però dal desiderio di riproporre soggetti resi celebri dal pittore tedesco (figg. 8-9). In questi dipinti oltre all'evidente scarto qualitativo con il *ductus* del maestro, sorprende il constatare come l'atmosfera percepibile modifichi la sua essenza: non più realtà vitale e festosa, ma bloccata e inquietante. I personaggi abbandonano le vesti di spiritosi interpreti di una festa condivisa per indossare quelli di esseri inanimati i cui movimenti sembrano determinati da congegni meccanici. Manichini di legno adibiti a festa<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> E' ora possibile iniziare a discernere con maggior precisione le attribuzioni poco probanti da quelle sicure o accettabili, al fine di dar una fisionomia alle diverse personalità che lavorarono accanto al maestro e ne continuarono la produzione.

## OPERE DI SOGGETTO RELIGIOSO

1 – 6 / Bergamo, Accademia Carrara

ANNUNCIAZIONE

Olio su tela, cm 25x25

VISITAZIONE A SANTA ELISABETTA

Olio su tela, cm 25x25

LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO

Olio su tela, cm 25x25

GESU' FRA I DOTTORI

Olio su tela, cm 25x25

ORAZIONE NELL'ORTO

Olio su tela, cm 25x25

FLAGELLAZIONE DI CRISTO

Olio su tela, cm 25x25

Dall'inventario Carrara (1796) risulta che le sei telette furono tolte dalla cornice di una pala con la *Vergine tra i santi Domenico e Caterina* (Rossi). Quasi sicuramente si tratta del dipinto *Madonna del Rosario con san Domenico e santa Domenicana* già in collezione trevigiana e poi monacense (cat. 23). Le sei formelle raffigurano i misteri "gaudiosi e dolorosi" del Rosario. La *Visitazione* è una precisa ripresa di quella dipinta da Barocci per la chiesa romana di Santa Maria in Vallicella, che Heintz può aver visto durante il suo soggiorno nell'Urbe o conosciuto per il tramite della stampa incisa da Johannes Statius nel 1588.

In queste piccole tele il pittore presenta un fare rapido, abbreviato, contrapponendo le pose aggraziate della *Visitazione* alla caricata e teatralizzata violenza della *Flagellazione*, forse ripresa da qualche esempio nordico.

*Bibliografia:* Rossi 1989, p. 278; Magrini 1994, p. 275, Paccanelli 1999, p. 270.

7 / Borgo di Terzo (fraz. Terzo, Bergamo), chiesa parrocchiale di san Michele Arcangelo

MARIA INCORONATA E I SANTI PIETRO, DOMENICO, MICHELE ARCANGELO, MARCO, BATOLOMEO, BERNARDINO, ANTONIO DI PADOVA, VISCARDO TERZI E IL DONATORE MARCO TERZI

Olio su tela, cm 300 x 200

*Iscrizioni:* In basso a destra IOSEFO HENZ D'AUGUSTA ANNO F. 1669; in basso a sinistra MARCO TERZO AET. SUA 66; al centro S. VISCARDO TERZI MARTIRE.

Commissionata da Marco Terzi, esponente di spicco della casata che dominava la zona, sia in campo politico-sociale sia in campo religioso, la tela reca tre iscrizioni di cui la terza rimane misteriosa per la comparsa di questo inedito Terzi martire, "esistito forse solo nelle interpretazioni domestiche del martirologo presso la potente famiglia" (Noris-Zanardi).

L'attuale parrocchiale di Terzo è sempre stata legata alle vicende dell'attiguo monastero di San Pietro. Inizialmente dedicata ai santi Bartolomeo e Michele, in ricordo di un altro antico monastero aggregato poi con quello di San Pietro, la chiesa ricorda questi due santi in questa pala (Noris-Zanardi). Marco Terzi, ritratto a mezzo busto, affiora dal terreno per contemplare la visione: espediente riproposto tre anni dopo nel *Battesimo di Cristo* della chiesa di Tiarno di Sopra (cat. 17). Il ritratto del committente "teso nella ricerca di precise rispondenze fisionomiche" (Noris-Zanardi), fa ipotizzare visite ricorrenti di Terzi a Venezia, ma non è da escludere, secondo Noris e Zanardi, un soggiorno bergamasco di Heintz. Particolare in tutto il dipinto l'uso del colore con squillanti rossi e verdi dei manti, con metalliche e acidule preziosità nell'imitazione delle sete (Noris-Zanardi). La diffusa luminosità gialla e dorata nel fondo richiama la paletta con *Vergine e santi* di Campoverardo (cat. 10) e anticipa il *Battesimo di Cristo* di Tiarno di Sopra (cat. 17) mentre la tipologia del volto di sant'Antonio sarà fedelmente riproposta nel *Miracolo della mula* della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia dell'anno successivo (cat. 17).

*Bibliografia:* Pinetti 1931, p. 175; Noris-Zanardi 1985, p. 347.

8 / Breguzzo (Trentino-Alto Adige), chiesa di Sant' Andrea

ADORAZIONE DEI MAGI

Olio su tela, cm 110 x 145

*Iscrizioni:* all'interno di un cartiglio posto in basso a destra "AETATIS SUE AN° 47", un sigillo con tre pesci, il numero sette e la data 1669.

Proveniente dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Tione, fu segnalata da Passamani nel 1978 assieme al suo *pendant*, raffigurante una *Sacra conversazione* (cat. 9). L'attribuzione viene ripresa nel 1982 da Fantelli, il quale

sostiene che la tela rechi la firma e la data. Però, mentre la data nel cartiglio è ben visibile, la firma non appare.

In questi due dipinti Fantelli percepisce un "sapore arcaico, marcato dalla pittura particolarmente smaltata e lucida, a piani larghi mossi luministicamente da colpi di pennello" nel manto di uno dei Magi. Conclude sostenendo che probabilmente tale arcaismo era voluto, "forse per venire incontro al gusto del committente". Esempio probabilmente su un modello nobile, come accaduto per il *pendant*, il dipinto scade in confronto alle opere sicure dell'artista dello stesso periodo. Riteniamo quindi che i due dipinti siano stati eseguiti con vigorosi interventi della bottega.

*Bibliografia:* Fantelli 1982, p.205; Fantelli 2000, p. 837; D'Anza 2004, pp. 19-21.

9 / Breguzzo (Trentino-Alto Adige), chiesa di Sant' Andrea

#### SACRA CONVERSAZIONE

Olio su tela, cm. 110 x 145

Precisa ripresa del dipinto con la *Sacra famiglia adorata dal donatore e dai suoi familiari*, attribuito da Valcanover alla bottega di Tiziano e da Costanzi (2003, p. 336) a Girolamo di Tiziano, già nelle raccolte ducali di Modena. Le identiche misure di questo dipinto e di quello con l' *Adorazione dei Magi* (cat. 8) spingono a ritenere che formassero una coppia. La *Sacra conversazione* esibisce un'apertura paesaggistica con due santi inseriti sullo sfondo forzando le regole prospettiche. Tale dato, unito al recupero di stilemi tipici dell'artista, può confermare l'attribuzione ad Heintz ma la scadente qualità d'esecuzione fa ipotizzare ad un notevole intervento della bottega.

*Bibliografia:* Fantelli 1982, p.205; Fantelli 2000, p. 837.

10 / Campoverardo (Venezia), chiesa parrocchiale

#### IMMACOLATA CONCEZIONE

Olio su tela centinata, cm 188 x 107

La paletta della parrocchiale di Campoverardo si presenta in ottimo stato di conservazione, frutto probabilmente di una recente pulitura.

La Vergine attorniata da una gloria d'angeli è "vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle" (Apocalisse, 12, 1). Questa iconografia già presente nell'arte italiana del XIV secolo venne codificata dallo spagnolo Francisco Pacheco del Rio, pittore, scrittore e censore artistico

dell'Inquisizione, nel suo trattato *El arte de la pintura* del 1649. La figura dell'Immacolata, formalizzata da Pacheco, come una giovinetta di dodici o tredici anni, le mani sul petto o giunte in preghiera calpestante una luna (antico simbolo di castità) crescente, con le punte rivolte verso il basso, si affermò rapidamente. E' stato Fantelli (1999) ad avanzare il nome di Heintz per questa paletta, senza peraltro aggiungere alcuna motivazione alla sua felice intuizione. L'opera presenta punti di contatto con dipinti del sesto e del settimo decennio: confronti si possono stabilire con l'angelo seduto nella pala di Laggio (cat. 14) o con quelli che affiancano la Vergine nella *Traslazione lauretana* (cat. 23). Sono presenti inoltre i colori squillanti e contrapposti, in questo caso il verde e il rosso, tipici della sua produzione. Martinioni (1663, p. 252) dà notizia di un dipinto, con un soggetto simile, "Vergine Assunta, cinta e corteggiata dagli Angeli" nella chiesa di San Giacomo della Giudecca a Venezia. L'opera così come tutte le altre della chiesa e del convento fu alienata nel primo decennio del XIX secolo (cfr. Zorzi 1979, p. 338).

*Bibliografia:* Fantelli 1999, pp. 142-144.

11 / Firenze, depositi di Palazzo Pitti

SAN GEROLAMO

Olio su tela, cm 192 x 152

Il dipinto entrò a far parte della collezione degli Uffizi per dono di Augusto Riblet, il quale, a sua volta, lo acquistò dalla Galleria del marchese Castelbano come opera di Jacopo Bassano. Esposto in Galleria nel 1911, fu riferito all'Aliense su suggerimento di Hermanin. Questa attribuzione segnalata da Rusconi e da lui mantenuta venne modificata in una più generica Scuola fiamminga del XVI secolo da Francini Ciaranfi nel 1964. Fu Chiarini che nel 1989 lo riferì ad Heintz il Giovane in virtù di quella "cura «fiamminga» nel descrivere con particolari naturalistici le caratteristiche del personaggio" e dell'affioramento di "quel modo immaginario che fa da contorno al santo [...], caratterizzato da un magma di figure in movimento".

La composizione è dominata al centro dalla monumentale figura di San Gerolamo, modellato su un michelangiolismo di maniera, è raffigurato in un paesaggio di rovine, accanto a un tavolo rustico ricavato da pietre e frammenti. Attorno un nugolo di personaggi bizzarri danno vita al consueto teatrino di lazzi, schiamazzi e atti scurrili.

*Bibliografia:* Rusconi 1937, p. 316; Francini Ciaranfi 1964, p. 75; Paolucci, 1979, p. 23; Chiarini 1989, pp. 43-46.

12 / Firenze, depositi di Palazzo Pitti

## SEPOLCRO DI CRISTO

Olio su tela, cm 79 x 157

*Iscrizioni:* Sul retro della tela, prima del rintelaggio si leggeva "PAOLO DEL SERA SI RACCOMANDA ALLE SUE ORAZIONI SEMPRE".

Modello della grande tela scomparsa rappresentante il *Sepolcro di Cristo* (cat. 97) dipinta nel 1655 per la chiesa veneziana di Ognissanti, citata e lodata da tutte le fonti antiche. Il rinvenimento di questo modello nei depositi fiorentini per opera di Chiarini risarcisce in parte tale perdita.

Il grande *telero* era collocato sopra la pala d'altare col *Cristo risorgente* eseguita da Jacopo Palma il Giovane per Casa Fonte (Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p. 40). Ritenuto da Martinioni (Sansovino-Martinioni 1663, p. 276) una "degnata pittura", per Zanetti (1733, p. 347) questo "gran quadro ... di gran vaghezza" con impresso il nome dell'autore era un'opera "delle sue più belle" tanto che fu lodata "meritatamente da uno scrittore Francese per la grazia del colore e del pennello" (Zanetti 1771, p. 510). Lo scrittore francese ricordato da Zanetti era Charles Nicolas Cochin (1758, p. 94) che nel suo *Voyage d'Italie* fra tutte le opere pubbliche di Heintz che ornavano le chiese veneziane si sofferma solo su questa sottolineando, come riportato da Zanetti, "des choses gracieuses de couler & de pinceau".

Lanzi (1773, p. 40) nei suoi appunti di viaggio lo annota come "disegnato assai ragionevolmente, poche figure che campeggiano e di forme assai ragionevoli. Poco chiaroscuro e colori interi, ma vivi e che spiccano anche a fronte del Veronese che gli è arimpetto". Due anni dopo, nel 1795 (p. 159), all'interno della sua *Storia Pittorica dell'Italia* l'appunto preso a Venezia di fronte al quadro viene sintetizzato nella dichiarazione, che ha il sapore di un'esclamazione: "pittura bellissima".

La soppressione della chiesa e del convento nel 1806 e la relativa dispersione delle opere sottrasse alla città l'unica opera sacra realizzata dal pittore che riscosse i favori di tutta la critica. L'eco di questo successo arriverà a Rodolfo Pallucchini che nel suo illuminato profilo dedicato ad Heintz nel 1981, non potrà sottrarsi dal registrare con rammarico la scomparsa "del gran quadro ad Ognissanti".

Fortunatamente certe fonti antiche non si limitarono alla lode ma ne descrissero seppur brevemente l'iconografia. Martinioni racconta di un "Sepolcro di Christo, con la Maddalena, e altre Marie, avviate verso il medesimo sepolcro", mentre Zanetti (1771, p. 510) aggiunge che attorno al Sepolcro, dopo la resurrezione, si scorgevano "gli angeli sedenti e le sante Donne". Proprio quest'ultima descrizione ha convinto Chiarini a proporre il nome del tedesco: proposta avanzata con l'approvazione di Pallucchini (Chiarini).

Se l'opera finita recava, a quanto riportato da Zanetti (1771 p. 510), oltre la firma anche la data 1655 ("JOSEPH HEINTIUS MDCLV") pure questo modello andrà datato allo stesso anno o al massimo in quello precedente.

"Per quanto riguarda la sua provenienza, la scritta sul retro sembra accertarla dalla collezione del nobiluomo Paolo del Sera, fiorentino d'origine, che aveva adunato a Venezia, città d'adozione, una celebre collezione citata dal Boschini e dalla quale pervennero alle collezioni fiorentine numerosi quadri veneti che andarono ad arricchire soprattutto la raccolta del cardinal Leopoldo de' Medici in



Palazzo Pitti. Le parole di lode dello Zanetti e del Lanzi sembrano giustificate dalla qualità pittorica del modello, o bozzetto, che dovette giungere a Firenze come dono di Paolo del Sera al cardinal Leopoldo de' Medici, come sembra suggerire la dedica sul retro della tela, nella quale egli fa riferimento «alle sue Orazioni».

La qualità della pittura ha indubbiamente la freschezza e il tocco del bozzetto, e ci troveremmo così di fronte a una tecnica che diventerà diffusissima proprio nella pittura veneziana del Settecento e che anzi ne costituirà uno degli aspetti più caratteristici e originali" (Chiarini). La narrazione, segnata dall'asse verticale del Sepolcro scoperto e dal cono di luce popolato da angeli, si sviluppa orizzontalmente con a destra le Marie volte verso il sacro luogo mentre a sinistra compare l'episodio del *Noli me tangere*.

Lo stesso sviluppo orizzontale si registra in un'opera coeva come la *Traslazione lauretana* eseguita per la chiesa veneziana di San Polo nel sesto decennio del secolo (cat. 23). La tipologia degli angeli, inoltre, deriva da esempi veronesiani e tintoretteschi, evidenziando punti di contatto con quelli dell' *Esaltazione dell'Ordine dei Teatini* (cat. 22).

*Bibliografia:* Chiarini 1986, pp. 131-134.

13 / Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire

LA COMUNIONE DELLA MADDALENA

Olio su tela, cm 62 x 62

Restaurata nel 1972 mediante pulitura e integrazioni pittoriche delle lacune, la tela si presenta in buono stato di conservazione. Già avvicinata ai modi di Girolamo Turro o a quelli di Giuseppe Cosattini (Natale 1979), venne attribuita ad Heintz da Fantelli (1982) che rivide la stessa "compostezza formale" e "stesura pittorica" della pala *Madonna del Rosario e santi domenicani* di ubicazione ignota (cat. 27). Queste affinità lo spingono a collocare l'opera verso il quinto decennio.

Una prospettiva 'imbarazzata' unita al gustoso brano dell'angioletto che gioca con la tiara del vescovo ormai a capo scoperto, precisa ripresa del dipinto di Domenichino della Galleria nazionale d'arte antica di Roma, possono essere intesi come indizi della paternità dell'opera.

*Bibliografia:* Natale 1978, p. 244, R 85; Natale 1979, cat. 192; Fantelli 1982, p.205; Fantelli 2000, p. 837.

14 / Laggio di Cadore, Chiesa parrocchiale

MADONNA CON BAMBINO E SANTI GIOVANNI BATTISTA, DOMENICO E ANTONIO DA PADOVA

Olio su tela centinata, cm 232 x 160

*Iscrizioni:* Su un cartiglio quasi del tutto abraso si legge la data 1666. Successivamente fu soprascritta l'epigrafe: CON IL FORNIMENTO QUESTA PITTURA LA FECE IL MAGNIFICO CAPITOL ETIL DANIEL DA RIN MESSE LA TELA

L'opera, riferita ad Heintz da Lucco, fu restaurata nel 1981 da Ferruccio e Serafino Volpin. “La tela era ridotta in condizioni pietose per l'ossidazione e lo sporco dovuto al fumo di candela; era inoltre torturata da alcuni strappi” (Lucco, 1981). Grazie al restauro è tornato alla luce un cartiglio sul quale si legge la data 1666 sicuramente autentica in quanto nella visita compiuta il 1° ottobre 1666, l'Arcidiacono del Cadore mons. Orazio Vecellio diede facoltà al Capitolo di istituire un altare alla Madonna del Rosario (Lucco, 1981). Cade così l'ipotesi primitiva che dava anche la paternità di quest'opera, ad Antonio Zonca. Questi invece dipinse nel 1685, per la stessa parrocchiale, solamente la pala con l'*Annunciazione* (per la discussione sull'autografia del dipinto prima del restauro si rimanda a Lucco, 1981). L'epigrafe soprascritta al cartiglio è dedicata a Daniel Da Rin, la cui famiglia aveva il Juspatronato sulla chiesa di Laggio (Lucco, 1981). Lucco (1981) evidenzia come sia tipico dell'artista quel “gusto un po' stralunato e stregonesco col quale i personaggi si adunano in prossimità di un plinto di veronesiana memoria; ognuno per proprio conto, ognuno in gesti bizzarri dettati dalle proprie individuali follie; chi declamante, chi esplicativo, chi talmente preso dalla propria selvatica miopia da parer che stia fiutando il vento”. Lo studioso ritiene inoltre il busto della Vergine “quasi una citazione letterale da Battista Franco”, mentre nel san Domenico vede “la stessa caratteristica fisionomia del *Pescivendolo* di collezione privata romana”.

Ancora allineata a canoni tardo-manieristici l'opera si affianca alla *Madonna del Rosario* del 1642 (cat. 27) con la quale condivide l'impianto architettonico mutuato dalla pala Giustiniani, ma anche a quella di San Zaccaria, del Veronese. Claut riconosce nel sant'Antonio lo stesso santo che Paolo dipinse nella pala Marogna di Verona.

Stride invero l'accostamento con il *Martirio di sant'Andrea* dell'anno precedente (cat. 18). Non bisogna però sottovalutare la capacità mimetica di Heintz che, pur di accontentare una committenza di provincia, potrebbe aver accantonato la moda tenebrosa del momento per rifarsi a modelli nobili della fine del Cinquecento.

*Bibliografia:* Lucco 1981, cat. 28; Lucco 1989, p. 207; Claut 2000, p. 238; Fantelli 2000, p. 837.

15 / Modena, Galleria Estense

GIUDIZIO UNIVERSALE

Olio su tela, cm 0,88 x 1,12

Acquistata nell'Ottocento da Francesco V d'Este a Venezia, la tela è un bozzettone seicentesco tradizionalmente assegnato alla scuola del Tintoretto. Pallucchini la riconduce all'ambito veneziano della prima metà del XVII secolo, mentre "secondo Roberto Longhi il colorito gessoso, rialzato su di un fondo caldo di rame, potrebbe far pensare a Pietro Liberi" (Pallucchini).

Si tratta invece del modello preparatorio che Joseph Heintz il giovane presentò ai procuratori della chiesa veneziana di Sant'Antonino il 19 ottobre 1660 per la decorazione della cappella maggiore (cfr. il contratto pubblicato da Longo 1986, p. 322). A giustificare la presente identificazione, oltre ad analogie di formato e di scelte compositive con il dipinto finito (cat. 18), appare stringente il confronto con gli angeli della *Traslazione lauretana* (cat. 23) e con la parte superiore dell'*Esaltazione dell'ordine dei Teatini* (cat. 22). È inoltre da considerare come una puntuale ripresa dal repertorio figurativo del pittore tedesco la donna seminuda (Maddalena ?), in alto a sinistra, sicuramente mutuata dall'incisione di Callot con *Le tentazioni di Sant'Antonio*, dove compare appollaiata sopra un grande scheletro di mammifero trainato quasi fosse un carro trionfale, e già utilizzata da Heintz sullo sfondo del *Plutone agli inferi* (cat. 79). Moltissime comunque le varianti tra bozzetto e dipinto (cat. 18): dalla figura di Cristo (modulata su esempi di Palma il Giovane) a quelle dei santi, alle scene rappresentate nel registro inferiore. A queste si somma un livello qualitativo superiore ravvisabile nella tela della Galleria Estense condotta in maniera più rapida e compendiaria, priva di quell'eccessiva staticità ravvisabile nel dipinto finito. Vi è qui una freschezza creativa scevra dalle troppe citazioni "colte" da Tiziano, Tintoretto, Sadeler che caratterizzano invece il grande 'telero'.

La complessa vicenda documentaria legata ai teleri per Sant'Antonino può forse spiegare queste evidenti differenze. Il pievano Domenico David e i procuratori deliberarono in data 10 agosto 1660 di commissionare due opere a ornamento della cappella maggiore. Il 19 ottobre 1660 "Gioseffo Enz pittore, ricercato già per il fine sopradetto" presenta i due modelli "l'uno del Giuditio Universale et l'altro quando il Signore scacciò dal tempio i profanatori di quello" (Longo 1986). I commissari però, cautelativamente, decisero "da farsi per hora quello del Giuditio Universale", riservandosi di stabilire successivamente se confermare o meno l'incarico anche sul secondo dipinto. Saldato il quadro il 17 agosto 1661 i documenti tacciono per più di un anno, fino a quando il 20 maggio 1663 "il signor Pietro Vecchia si obliga far un quadro rappresentante il Sacrificio di Noè dopo il diluvio universale [...] qual deve esser fatto di sua propria mano del suddetto signor Pietro". Quest'ultima, chiara, precisazione non compare negli accordi stipulati con Heintz. Si è allora indotti a credere che l'opera finita dovette essere ben al di sotto delle aspettative generate dalla visione del bozzetto preliminare. Spia di un pesante intervento della bottega mal digerito dai commissari che probabilmente per questo esautorarono il tedesco dall'incarico successivo.

Le emergenze documentarie relative a tale vicenda presenta spesso il nome del figlio Daniel già sicuro collaboratore del padre.

*Bibliografia:* Pallucchini 1945, p. 189; D'Anza 2004, pp. 17-20.

MARTIRIO DI SANT' ANDREA

Olio su tela, cm 360 x 190

*Iscrizioni:* sul basamento del trono del proconsole: IOSEFO HEINZ DI AUGUSTA 1665

L'opera, restaurata nel 2001, si trovava in gravi condizioni. Fortemente danneggiata in passato, la tela era stata sostituita nella zona superiore con la porzione di un altro dipinto lasciando leggibili in modo vistoso le giunzioni. Il tessuto che aveva già subito foderature, risultava molto rilassato sul telaio. Il colore presentava sollevamenti e cadute, inoltre era appesantito da ritocchi arbitrari. L'ultimo restauro, consistente nell'eliminazione dei vecchi interventi, nella foderature e montaggio sul vecchio telaio rafforzato, nella stuccatura e integrazione pittorica delle lacune ha ridato vita all'opera che oggi si presenta leggibile ed in buone condizioni.

I documenti custoditi presso l'Archivio parrocchiale di Spilimbergo dichiarano che l'opera fu subito corniciata da Francesco Camuzzo (Goi).

Già ricordata dalle guide locali (Pognici, Tonchia, Linzi) nell'attuale posizione, entro la cornice del primo altare della navata di sinistra, l'opera rivela "un'accentuazione espressionistica dei particolari e la ricerca veristica di ogni aspetto anche brutale della narrazione" (Rizzi, 1961). Secondo Palluchini il dipinto, un po' "sgangherato", è "ormai modulato in sintonia con i tenebrosi" e per Rizzi (1969) le tipologie del martire e del proconsole "sono infinite citazioni dei repertori di Luca Giordano il cui riberismo sarà salutare anche per il Carneo che deve aver senz'altro meditato quest'opera che lo avvierà alla conoscenza dei tenebrosi". L'anatomia del Santo "fa pensare che Heintz abbia visto anche il repertorio del Langetti".

"Il luminismo effervescente" continua Rizzi "certifica la devozione dell'artista per il modulo tintoretiano [...] la scala cromatica, nella ricerca dell'effetto con tinte dissociate ed antitonalì, ha lontane nostalgie per il Veronese". L'opera affastellata nella composizione e dai toni freddi e dissociati che si stagliano su uno sfondo luminoso, dorato, può essere avvicinata più alla pala con la *Vergine e santi* a Borgo di Terzo del 1669 (cat. 7) o al *Battesimo di Cristo* a Tiarno di Sopra del 1672 (cat. 17) che non alla placida compostezza della *Madonna con Bambino e santi* di Laggio di Cadore dell'anno seguente (cat. 14). Fantelli l'accosta ai *Santi Coronati* (cat. 24) e all' *Esaltazione dell'ordine dei Teatini* (cat. 22).

*Bibliografia:* Pognici 1885, p. 31; Tonchia 1931, p. 27; Linzi 1952, p. 19; Rizzi 1961, pp. 248-249; Donzelli – Pilo 1967, p. 208; Rizzi 1969, p. 66; Kultzen 1969, p. 390; Palluchini 1981, p. 153; Goi 1985, p. 243; Fantelli 2000, p. 837; Casadio 2001; Aloisi 2001, p. 95.

BATTESIMO DI CRISTO CON SAN DOMENICO E SAN BARTOLOMEO

Olio su tela, cm 200 x 140

*Iscrizioni:* in basso a destra “Ioseppo Heint di Augusta”, in basso al centro “Ano 1672 adi 24 giugno”.

Restaurata nel 1977 da Cristani, la tela presenta un buon stato di conservazione. Posta sul lato sinistro del presbiterio, raffigura il battesimo di Cristo. Presenziano l'evento san Domenico, riconoscibile dall'abito bianco dell'ordine da lui istituito con il mantello nero e dagli attributi del libro e del giglio simbolo di castità, san Bartolomeo con il coltello, tipico elemento riconoscitivo del santo, in ricordo del suo martirio dove venne scuoiato. Oltre all'immane san Giovanni Battista appare alla sommità della tela il padre eterno seguito da uno stuolo di angeli. I due committenti raffigurati in calce sono accompagnati dal nome “Bartolo e Malgarita Ravica”. I Ravica o Ravizza erano a Tiarno una famiglia molto importante e influente (Passamani).

Le raggiere e i cori di angeli e cherubini sono concepiti a “imbuto” in modo simile a quelli del *Sepolcro di Cristo* (cat. 12), e del *Giudizio Universale* (cat. 18). Secondo Pallucchini la composizione è affastellata e trita nella conduzione pittorica mentre Fantelli nota in questo dipinto, così come in quelli coevi, una pittura corsiva e veloce, “con colature filamentose di colore che costruiscono le figure in un ambientazione fortemente chiaroscurata”.

Il libro e il giglio, ricordi del caravaggismo introdotto a Venezia da Saraceni, ai piedi di san Domenico sono praticamente gli stessi di quelli posti nel medesimo punto della pala di Laggio (cat. 14) eseguita qualche anno prima.

*Bibliografia:* Passamani 1978, pp. 212-213; Pallucchini 1981, p. 153; Fantelli 2000, p. 837.

18 / Venezia, chiesa di San Antonino

## GIUDIZIO UNIVERSALE

Olio su tela, cm 300 x 350 (misure approssimative)

*Iscrizioni:* La firma e la data sono visibili su due lastre di pietra poste in basso centralmente. Su quella di sinistra GIOSEFFE ENZ D'AUGUSTA P:-, su quella di destra D.O.M. MDCLXI. Al centro due angeli aprono in direzioni opposte due volumi, quello esibito ai beati reca l'epigrafe DESITE BENEDICI PATRIS MEI / POSSIDET PARATU VOBIS REGNUM, l'altro destinato ai dannati DISCEDIE AME / MALEDICTI IN IGNEM AERNUM.

Il dipinto attualmente è ricoverato presso l'abbazia di San Gregorio a Venezia. L'angolo in basso a sinistra registra la totale caduta del colore mentre evidenti sono le reintegrazioni nel volto dell'angelo reggente il libro dei beati e in altre zone.

Cristo alla sommità dell'asse centrale della composizione è affiancato da una schiera di angeli reggenti gli strumenti della Passione. Subito sotto stanno la Vergine, san Giuseppe con la verga fiorita e san Giovanni Battista. In alto le due

estremità presentano altrettanti astri uno splendente l'altro oscurato. Illuminato dai raggi dorati del sole, appare il papa seguito dai vescovi e dai prelati. Su questo asse che porta in basso fino ai beati tratti dalla terra dagli emissari divini, troviamo schierati numerosi santi: prima di tutti Pietro e Paolo, si riconoscono poi sant'Antonio da Padova e gli evangelisti Matteo e Giovanni. Nel gruppo opposto spicca la figura di Mosè illuminato con le tavole della legge e i consueti corni infuocati. Più sotto si distinguono sant'Andrea, san Domenico e gli altri due evangelisti Luca e Marco. Chiudono in basso a destra i dannati che, indotti dall'arcangelo Michele, posto sull'asse del Cristo, a lasciare le zone illuminate per incamminarsi verso il baratro infernale vengono qui accolti da un orrendo mostro in guisa di polipo e da un altro dal corpo umano ma con la testa di pesce. Anche questa sacra adunata è musicata, al solito, dagli angeli tubicini che con le loro trombe chiamano a giudizio i morti.

Dalla stipula del contratto, pubblicato da Longo, fra i procuratori della "parochiale chiesa di S. Antonino" e il pittore il 21 ottobre 1660, veniamo a sapere che a questo dipinto si doveva contrapporre un altro, sempre del pittore tedesco, "quando il Signore scacciò dal tempio i profanatori di quello". Il 29 ottobre 1660 però "i signori procuratori di detta chiesa" decisero "tutti un'animo e concordi, di farsi per hora quello del Giudizio Universale". Il pagamento, rateizzato, di 200 ducati viene riscosso quasi sempre dal figlio Daniel, quindi al tempo già sicuro collaboratore del padre. Per l'altra tela Heintz viene pagato 50 ducati per l'imprimatura effettuata mentre la composizione con *Il sacrificio di Noè* è affidata a Pietro della Vecchia che incasserà 150 ducati. Dai documenti non traspare il motivo per cui Heintz fu sollevato dall'incarico di concludere anche la seconda tela della quale, peraltro, aveva già presentato un bozzetto. Certi indizi però fanno supporre che la commissione non fosse soddisfatta dall'esito finale del dipinto. Nel documento del 20 maggio 1663 pubblicato da Longo si legge infatti che "il signor Pietro Vecchia si obbliga a far un quadro... qual deve esser fatto di sua propria mano". Specificazione questa che non appare nel contratto stipulato tre anni prima tra Heintz e gli stessi procuratori. Vista la qualità superiore del modello preparatorio (cat. 15) è evidente, allora, che nella realizzazione della grande tela il tedesco si sia avvalso dell'ausilio di collaboratori che ne appesantirono e schematizzarono la resa finale.

L'opera, sempre visibile in loco, fu segnalata da quasi tutte le fonti storiche, Boschini, Zanetti, Moschini, Paoletti.

L'ambientazione chiaroscurata, ma soprattutto la dorata luminosità dello sfondo unita a brani di colore squillanti come il manto azzurro della Vergine o le vesti rosse e arancione di alcuni santi, anticipano una costruzione cromatica presente nei successivi dipinti di Spilimbergo (cat. 16), Borgo di Terzo (cat. 7) e Tiarno di Sopra (cat. 17).

Zava Boccazzi parla di un'opera dai "colori assolutamente veneziani". Zampetti evidenzia l'assimilazione di "suggestioni tintorettesche" e l'aderenza "a quel caravaggismo riformato, in quegli anni dominante a Venezia, secondo gli insegnamenti del Langetti, dello Zanchi e del suo conterraneo Carlo Loth". Rispetto ai precedenti, appare più condivisibile il parere di Pallucchini, per il quale si tratta di "una vasta composizione affastellata caratterizzata da ritmi formali pungenti ancora alla Rottenhammer: di cui forse la parte più viva è quella dei dannati, dove i demoni assumono mostruose sembianze". La pennellata si presenta corsiva ma controllata e attenta nel delineare i particolari.

Diversi i rimandi iconografici e compositivi ad altre opere. La Vergine ammantata è esemplata su quella presente nel dipinto di Tiziano raffigurante l'*Adorazione della Santissima Trinità* del museo del Prado di Madrid e incisa da Cort su un disegno del maestro nel 1566. L'incisione di Jan Sadeler con il *Giudizio finale*, da un dipinto di Christoph Schwartz, inoltre, deve essere stata fondamentale per il pittore d'Augusta. Nel dipinto veneziano viene ripresa l'idea del Cristo trionfante in una gloria di luce con ai piedi una sorta di architettura fatta di nuvole che si aprono, sotto a sinistra, in una cavità luminosa popolata da una miriade di anime. A differenza dell'incisione di Sadeler, Heintz indugia in particolari vivaci e picareschi. Dalla stampa, ancora, è letteralmente replicata la figura del penitente di schiena a mani giunte, spostato dal pittore tedesco in secondo piano, quasi a voler mimetizzare la sua fonte.

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier Di Castello p. 36; Zanetti 1733, p. 228; *Il Forestiere illuminato* 1740, p. 121; Moschini 1815, p. 88; Zava Boccazzi 1959-60, p. 207; Zampetti 1967, p. 2; Donzelli – Pilo 1967, p. 208; Pallucchini 1981, p. 153; Longo 1986, p. 318; Aikema 1990, p. 30; Pedrocco 2000, p. 40; Fantelli, 2000, p. 837; Marinelli 2002, p. 244; D'Anza 2004, pp. 19-21.

19 / Venezia, chiesa dei Carmini

## CIRCONCISIONE DI CRISTO

Olio su tela, cm 60 x 100

Fu Boschini il primo ad avvertire che il dipinto era di mano di Heintz che "qui imitò il Meldolla ", definendolo "pittore industrioso" probabilmente per questa capacità mimetica che ingannerà tutta la critica successiva, la quale attribuirà l'opera allo Schiavone. Andrea Schiavone fra il 1552 e il 1553 eseguì una serie di pannelli che ornavano il soffitto ligneo del barco e i parapetti del piano superiore, dove si trovava l'organo (Finocchi Gherzi). Sarà Vittorio Moschini nel 1943 a rimettere le cose a posto spiegando che "demolendosi nel 1653 il coro dei Carmini contenente diverse opere dello Schiavone, le tre 'storiette' nella parte anteriore vennero sistemate nei parapetti dell'organo e della cantoria di fronte, aggiungendo ad esse la Circoncisione dell'Henz". Si tratta di una imitazione eseguita per completare il ciclo della natività mantenendo un effetto decorativo unitario, ma "il travestimento non può ingannare" (Moschini).

L'opera, visto probabilmente il suo carattere imitativo, dopo essere stata inserita da Donzelli-Pilo nell'elenco di dipinti presenti a Venezia non viene più ricordata dalla critica.

La data della demolizione del vecchio coro del 1653 deve prendersi come *post quem* per l'esecuzione di questa tela che fu vista da Boschini prima del 1664 anno di pubblicazione della prima edizione delle *Ricche minere*.

Dopo il restauro effettuato fra il 1967 e il 1986 Ruggeri Augusti avanza l'ipotesi che anche il *Sacrificio di Noè* e il *Sacrificio di Isacco*, posti nella parte inferiore della cantoria, siano stati realizzati da Heintz il Giovane.

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p. 44; Moschini 1943, p. 243; Donzelli – Pilo 1967, p. 208; Ruggeri Augusti 1986, p. 81; Moretti 1995, p. 25; Finocchi Ghersi 1996, pp. 54-55.

20 / Venezia, chiesa di San Fantin

I SANTI TEODORO E ROCCO, ALLA PRESENZA DEL PARROCO GIOVANNI POMELLI, INTERCEDONO PRESSO LA MADONNA PER LA CESSAZIONE DELLA PESTE DI VENEZIA

Olio su tela, cm 350 x 290

*Iscrizioni:* JOSEPH HEINZ / AUGUSTANUS F[ECIT] 1632, l'altra iscrizione JO. POMELLUS PLEB[ANUS] DUCALIS CANON[ICUS] CONG[REGATION]IS S. PAULI ARCH.R è molto probabile sia stata aggiunta successivamente visto che Pomelli divenne arciprete di San Polo nel 1635 (Niero).

Il dipinto "assai patito" (Paoletti 1837) fu restaurato nel 1973 da Volpin e oggi si presenta in un buon stato di conservazione. Citato da Boschini e da Zanetti che ne ricorda lo stato "quasi consumato", verrà segnalato anche dalle successive guide ottocentesche.

Il quadro, un *ex voto* in ricordo della fine della peste iniziata nel 1630 e conclusasi l'anno successivo, è la prima opera "religiosa" nota e una delle poche rimaste in loco. La composizione ruota attorno all'asse centrale costituito dalla Piazzetta, da San Rocco e dai fiori lasciati cadere dagli angioletti, iconografia quest'ultima tipica della produzione di Rottenhammer e parte di quella di Jan Brueghel il Vecchio, mutuata da esempi veronesiani. In questo caso, "la pioggia di rose allude al favore celeste" (Niero) riservato dalla Vergine alla città di Venezia. Il putto di destra porta pure due mele, in latino *pomum* che se frequenti nella simbologia mariana in rapporto all'amore della Vergine per l'umanità qui "vogliono ricordare il committente Pomelli nella chiara etimologia popolare: Pomelli-pomo" (Niero). Il carattere votivo è testimoniato dall' Arcangelo che "ripone la spada dell'Ira nella guaina" (Boschini). In basso a destra Giovanni Pomelli, parroco di San Fantin dal 1629 al 1676 (Moschini) "è ritratto con acutezza psicologica, nel volto dalla piccola barba e baffi alla filippina, secondo la moda ecclesiastica del secolo, in lunga cotta con lo stolone, inginocchiato su suppedaneo, dove domina il grande tricorno" (Niero). Di fianco si apre la chiesa di San Fantin con la facciata e lo scorcio dell'interno. Assieme al parroco intercedono i santi Giovanni evangelista e Teodoro. Al centro, san Rocco esorta l'arcangelo a non estrarre la spada dalla guaina.

Per quanto riguarda l'aspetto stilistico, Zava Boccazzi evidenzia il "tonalismo caldo e diffuso" che caratterizza la tela, mentre Niero, che potrà esaminarla dopo il restauro, afferma: "opera giovanile dell'Heintz che qui diluisce il tono coloristico, riducendosi a effetti di maniera, forse richiesti dalla natura religiosa del dipinto". Pallucchini rileva ancora "un gusto tardomanieristico palmesco" e osserva che "il brano più notevole della composizione è offerto dallo squarcio vedutistico della Piazzetta S. Marco con S. Giorgio Maggiore nello sfondo: un brano che sottintende



la disponibilità del pittore ad un 'reportage' vedutistico di cui darà notevoli testimonianze".

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di San Marco p. 96; Zanetti 1733, p. 179; *Il Forestiere illuminato* 1740, p. 66; Moschini 1815, p. 620; Paoletti 1837, II, p. 151; Zava Boccazzi 1959-60, p. 207; Zampetti 1967, p. 2; Donzelli-Pilo 1967, p. 208; Niero 1979, p. 264, 265; Pallucchini 1981, p. 153; Fantelli 1982, p. 204; Fantelli 2000, p. 837.

21 / Venezia, basilica dei Santi Giovanni e Paolo

## IL MIRACOLO DELLA MULA

Olio su tela, cm 168 x 295

Le numerose lacune, testimonianti il degrado in cui versò per parecchi anni, non impediscono la lettura dell'opera. Ritrovato da Zava Boccazzi "avvolto su rulli" in un deposito della chiesa, il dipinto oggi esposto nella cappella di san Pio V, fu visto da Boschini, Zanetti, Moschini e Paoletti. Secondo gli ultimi due, recava l'epigrafe GIUSEPPE ENS D'AUGUSTA 1670. Data che non coincide con le riflessioni di Chiappini di Sorio, sui documenti pubblicati nel 1967. Essi testimoniano d'un contratto avvenuto nel 1657 fra il pittore e il priore dei santi Giovanni e Paolo Arcangelo Mansueti, per la realizzazione di quattro dipinti probabilmente relativi alle storie di san Domenico. Tre tele di questo soggetto, infatti, furono viste da Boschini nel refettorio del convento. Secondo Chiappini di Sorio "il quarto non citato dallo storico potrebbe essere proprio quello ultimamente ritrovato dalla Zava Boccazzi in un magazzino del Convento, raffigurante *San Domenico che dà la comunione ad una mula* e prima d'ora mai citato dalle fonti". La biografia di san Domenico però non dà conto di questo miracolo che al contrario fu operato da sant'Antonio da Padova. Le fonti peraltro confortano l'assegnazione del miracolo al santo padovano. Boschini prima di descrivere le tre tele con *Storie di san Domenico* e quella con *La Religione, il Silenzio, la Temperanza e l'Obbedienza*, custodite nel refettorio del convento (cat. 105 - 108), chiude il capitolo dedicato alla chiesa dei santi Giovanni e Paolo con questa frase: "Appresso alla Sacrestia un miracolo di Sant'Antonio di Padoa, opera di Gioseffo Enzo". Mentre Zanetti conferma quanto detto da Boschini, Moschini precisa che l'autore vi scrisse il suo nome, *Giuseppe Ens d'Augusta* "con l'anno 1670" specificando inoltre che la tela "rappresenta santo Antonio di Padova, quando nell'atto ch'egli portava il Sacramento, gli s'incurva d'innanzi una mula che affamata dimenticò il cibo che le venne offerto". Paoletti, infine, annota che "il quadro sovrapposto (al monumento funebre a Pietro Cornaro) col miracolo di Sant'Antonio che nella piazza di Arimino fa inchinare l'asina dinanzi all'Ostia sacrata per confondere gli eretici, i quali sprezzavano il mistero dell'Eucarestia, è una corretta e gentile opera di Giuseppe Ens d'Augusta nel 1670".

Pallucchini, sulla scorta di quanto ipotizzato da Chiappini di Sorio, inserisce anche questa tela fra le quattro citate nel contratto del 1657, mantenendo peraltro qualche dubbio sulla validità di questa ipotesi. Dubbio che Fantelli nel 2000

rimuove assegnando al dipinto la data del 1657 e istituendo confronti con opere del sesto decennio come la *Traslazione della Santa Casa di Loreto* (cat. 23).

Se la data citata dalle fonti e oggi illeggibile non bastasse, va detto che la piazza raffigurata è riconoscibile in piazza Navona (Fantelli), dove è ben visibile la facciata della chiesa di S. Agnese in Agone che Heintz riproduce variando rispetto all'originale uno dei due campanili (gentile comunicazione orale di Enrico Lucchese). Borromini terminò la facciata proprio nel 1657, quindi il pittore avrebbe dovuto essere aggiornatissimo, quasi in tempo reale sulla conclusione dei lavori.

Restituendo quindi la data letta e trascritta da Moschini e Paoletti del 1670, si nota come la fisionomia del volto del santo sia esemplata su quella del sant'Antonio da Padova presente nella pala bergamasca di Borgo di Terzo del 1669 (cat. 7).

Per Fantelli lo squarcio vedutistico dimostra "una conoscenza non episodica del vedutismo romano", a questo si aggiunga che l'artista aveva già ambientato le sue rappresentazioni nell'Urbe. All'interno della collezione Correggio, stimata nel 1653, troviamo segnato come quadro eccellente "Una istoria con il pontefice Clemente 3 della famiglia Correggio che corona Enrico 4 e Berta sua consorte in Roma fatto da Gioseffo Ens tedesco" (Borean, 2000) (cat. 140).

Secondo Pallucchini, "essa ci mostra la grandiosità dell'impianto spaziale, arieggiante una piazza di Roma, dove si svolge l'evento, raccontato con quella minuziosa 'verve' aneddotica cara al pittore".

Una replica "quasi modello dell'altra a' santi Giovanni e Paolo", attribuita sempre ad Heintz, fu vista da Moschini a Venezia nella chiesa degli Incurabili (cfr. Moschini 1815, p. 327) (cat. 119).

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Castello p. 63; Zanetti 1733, p. 241; Moschini 1815, p. 162; Paoletti 1837, II, p. 236; Zava Boccazi 1965; Zampetti 1967, p. 2; Pallucchini 1981, p. 153; Fantelli 2000, p. 837.

22 / Venezia, chiesa di San Nicola dei Tolentini

#### ESALTAZIONE DELL'ORDINE DEI TEATINI

Olio su tela, cm 300 x 580 (misura complessiva delle tre tele)

*Iscrizioni:* In basso al centro ISTI SUNT PATRES NOSTRI VERISQUE PASTORES

Fantelli (1982) avanza "in via d'ipotesi" il nome di Heintz per queste tre grandi tele, visibili nell'antisacrestia della chiesa, che accostate formano un unico dipinto. Le due laterali, raffigurano le statue di *San Pietro* a destra e di *San Paolo* a sinistra volte verso il *Trionfo della Croce* dello scomparto centrale. Lo studioso titola il trittico come *Trionfo della Croce*, ma in questo caso essendo raffigurato il momento dell'approvazione della regola, sancita da Clemente VII nel 1524, che ha la croce come suo simbolo, riteniamo essere più congruo *Esaltazione dell'Ordine dei Teatini*.

L'ubicazione attuale probabilmente è ancora quella originaria. Le dimensioni infatti si sposano perfettamente con quelle della parete e non sembra che le tele laterali abbiano subito tagli. Inoltre nell'antisacrestia, proprio sotto la tela, ci sono

le tombe dei laici e dei religiosi dell'ordine dei Teatini, motivo in più per considerare originaria l'attuale collocazione.

Al centro è ben visibile, attorniato dai confratelli, san Gaetano da Thiene, il fondatore dell'ordine chiamato Teatini perché fondato assieme al vescovo di Chieti il cui nome latino è *Theate*. Inginocchiati, torreggiano in primo piano, papa Clemente VII e il cardinal Carafa vescovo di Chieti.

L'approvazione dell'ordine avvenuta nel 1524 ha spinto Codatto a credere che la tela possa essere stata realizzata per la ricorrenza del primo centenario dell'istituzione, ipotizzando una data vicina al 1624 e accostando il dipinto ai modi di Bassetti.

Il nome di Heintz per queste tre grandi tele è stato avanzato "in via d'ipotesi" da Fantelli. L'opera con ogni probabilità è da inserire fra quelle eseguite nel settimo decennio: confronti si possono istituire con gli angeli della *Traslazione lauretana* (cat. 23) o con quelli del *Giudizio Universale* di sant'Antonino (cat. 18). Le gialle trasparenze delle figure angeliche rimandano alla pala di Borgo di Terzo o a quella di Tiarno di Sopra del 1672 (cat. 7, 17).

*Bibliografia:* Codatto 1982, p. 386; Fantelli 1982 p. 211; Fantelli 2000, p. 837; D'Anza 2005, p. 101.

23 / Venezia, collezione Scarpa

#### TRASLAZIONE DELLA SANTA CASA DI LORETO

Olio su tela, cm 178 x 378

Il dipinto, esposto alla V mostra dell'antiquariato, tenutasi a Venezia nel 1982, fu "riconosciuto" da Lucia Longo grazie all'incisione del Museo Correr "Historia maravigliosa della divina traslazione della Casa di Loreto portata dagli angeli dall'Oriente in Occidente p[er] viaggi marittimi, et ter[ren]i", che il pittore "Gioseffe Ens d'Augusta" dedica al Procuratore di San Marco Giacomo Correr. Il procuratore in carica dal 1649 al 1661, data della sua morte, possedeva nella propria collezione un dipinto di Heintz raffigurante una *Barbara che si getta con i figli in un rogo per non cadere in mano ai Romani* (Boschini 1660). Come esplicitato nella didascalia sottostante, la stampa è esemplata sul dipinto che lo stesso pittore eseguì per la chiesa di san Polo. Dal confronto con l'incisione appare chiaro che la tela è stata ridotta sia nella parte superiore che in quella inferiore.

Visto da Boschini nella chiesa veneziana di San Polo, il dipinto, assieme a un'opera di Francesco Ruschi, ornava la "Capella alla destra dell'Altar Maggiore" dedicata alla devozione della Santa Casa di Loreto.

La raffigurazione, tutt'altro che inusuale "nel secolo che fu chiamato lauretano per eccellenza" (Longo), si rifà alla tradizione secondo la quale "nel 1294 la Casa di Maria di Nazareth fu portata in volo dagli angeli in Dalmazia, sul poggio di Raunizza, tra Fiume e Tersatto. Nel 1294 passò da tale località a Recanati, nella selva lauretana, fitta di lauri, rovi e spineti, che divenne ben presto covo di ruberie, brigantaggi e assassinii... La Santa Casa fu quindi trasferita dopo soli

pochi mesi sul colle vicino di proprietà dei fratelli Degli Antici. A causa delle discordie sorte tra i detti fratelli essa si spostò nuovamente e andò a posarsi sulla strada pubblica che da Recanati conduceva al mare, nel luogo in cui in seguito fu costruita l'attuale basilica" (Longo).

Come in altre opere dell'artista, si pensi al *Ridotto* di Würzburg (cat. 57) o all'*Incoronazione del doge sulla scala dei Giganti* (cat. 36), anche in questa convivono diversi episodi accaduti in momenti o in luoghi diversi.

Heintz imbastisce un gioco luministico di carattere scenografico "realizzando gorgi e vortici di luce ed ombra che sono molto tipici del gusto barocco", ciò nondimeno si registrano "certi limiti propri ad un repertorio ancora tardomanieristico" (Longo). La tipologia degli angeli rimanda a quelli presenti nella paletta dell'*Immacolata Concezione* di Campoverardo (cat. 10) e discende da esempi tintoretteschi.

Dalla dedica contenuta nell'acquaforte veniamo a sapere che il Procuratore Giacomo Correr fu il "*Nume tutelare*" del dipinto. L'esecuzione quindi può collocarsi nel sesto decennio del secolo a seguito della nomina a Procuratore, avvenuta, come detto, nel 1649.

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 591; Boschini 1674, Sestier di S. Polo p. 4; Longo 1983, pp.101-108; Fantelli 2000, p. 837.

24 / Venezia, Gallerie dell'Accademia

#### I QUATTRO SANTI CORONATI RIFIUTANO DI ADORARE GLI IDOLI

Olio su tela, cm 266 x 169

Fantelli (1982) ricorda che il dipinto, acquistato dalle Gallerie dell'Accademia nel 1982, apparve alla vendita Ca' Cavalli di Bresseo (Padova) nell'ottobre del 1976 con "la giusta attribuzione indicata da Pallucchini". Lo studioso, continua Fantelli, "sottolineava i rapporti stilistici tra il disegno che appare nel dipinto e l'unico originale disegno noto del pittore di Augusta". Pallucchini si riferiva a quello dell'Albertina raffigurante *Il Genio della Pittura*. Oggi possiamo affiancare anche la posa manierata del pittore nel disegno con l'*Allegoria della Pittura*, firmato e datato 1621, del museo statale di Danzica (Geissler, 1979). Per la datazione Fantelli osserva che la "stesura liscia e compatta, toni profondi e caldi di colore, a tinte quasi di lacca, soprattutto nei rossi" avvicinano quest'opera ad altre del settimo decennio quali il *Martirio di sant'Andrea* del 1665 (cat. 16), ma anche al *Battesimo di Cristo* del 1672 (cat. 17).

Le forme allungate e le pose affettate tendono però, a nostro avviso, a riportare il dipinto in un'epoca precedente la *Madonna del Rosario* (cat. 23), più vicina ai disegni di Vienna e di Danzica e allineata, forse, con certi modelli mutuati dalle stampe dei Sadeler.

Secondo Fantelli "la costruzione forzata dello spazio attraverso una prospettiva che troveremo poi applicata sia in opere ecclesiastiche che nel "miracolo della mula", attesta l'indubbia paternità dell'opera.

*Bibliografia:* Fantelli 1982 p. 204; Nepi Scirè 1996, p. 101; Fantelli 2000, p. 837.

25 / Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone, Sala dell'Albergo

#### SANTISSIMA TRINITA' CON LA VERGINE E SANTI

Olio su tela, cm 100 x 250

E' stato Fantelli ad intuire la paternità di Heintz su questa tela (Rizzi) che assieme ad altre undici decora quella sala superiore della Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone "tutta coperta di opere tristi, e alcuna mediocre sulle stile del Palma" come ebbe a definirla Moschini.

Di certo il titolo di opera mediocre doveva riferirsi al dipinto in questione, il migliore della serie.

La figura di Cristo benedicente affiancato dalla Vergine è attorniata da numerosi santi mentre sullo sfondo si scorge una battaglia navale. Osserva, sulla destra, la scena il committente ritratto a mezzo busto.

Il dipinto, eseguito sicuramente con l'ausilio della bottega, conserva, nel brano dei santi riuniti alla destra di Cristo, il momento più felice. La tipologia di alcuni appare simile a quelle ravvisabili nel *Giudizio Universale*, eseguito per la vicina chiesa castellana (cat. 18).

Il pesante intervento di aiuti è testimoniato dal modo approssimativo con il quale sono resi gli altri santi e soprattutto la battaglia navale che nulla ha in comune, se non certe figurine, con quella apparsa sul mercato antiquario londinese (cat. 61): evidente testimonianza delle capacità del tedesco nel risolvere tali raffigurazioni.

*Bibliografia:* Rizzi 1983, pp. 19-20.

26 / Verona, Museo di Castelvecchio

#### ADORAZIONE DEI MAGI

Olio su tela, cm 88 x 112

Il dipinto, proveniente dalla collezione veronese di Giulio Pompei, è stato riferito correttamente ad Heintz da Marinelli. Esso appare pressoché identico, nel soggetto e nelle dimensioni, a quello visibile nella chiesa di Sant'Andrea a Breguzzo in Trentino Alto Adige (cat. 8). Rispetto al gemello di Breguzzo, il dipinto in esame si caratterizza per una qualificazione formale più sottile e indagata, meno schematica, evidente soprattutto nelle tipologie dei volti della Vergine e dei Magi. La plastica morbidezza della costruzione pittorica dichiara tangenze con la pala di Laggio di Cadore, del 1666 (cat. 14). Più distante invece appare la resa corsiva e abbreviata registrabile nell'*Esaltazione dell'Ordine* della chiesa dei

Tolentini di Venezia (cat. 22) o nel *Giudizio Universale* di Sant'Antonin del 1661 (cat. 18). La cronologia del dipinto veronese non può scostarsi di molto da quello di Breguzzo datato 1669. Inoltre così come la *Sacra Conversazione* (cat. 10), pendant dell'*Adorazione* trentina è una precisa ripresa del dipinto raffigurante la *Sacra famiglia adorata dal donatore e dai suoi famigliari*, attribuito tradizionalmente alla bottega di Tiziano, ma di recente restituito a Girolamo di Tiziano (Costanzi 2003, p. 336) anche queste due rappresentazioni, svolte su un'iperbole che lega ed equilibra le figure, potrebbero essere state esemplate su qualche modello nobile. Ad ogni modo, risulta difficile stabilire quale delle due *Adorazioni* possa vantare il ruolo di matrice. Se quella trentina è firmata e datata 1669, la veronese è tenuta su un livello esecutivo più alto, indice, forse, di un'esecuzione tutta da ascrivere al tedesco. Nulla però vieta di pensare che nella realizzazione delle due tele il pittore si sia avvalso dell'ausilio di due collaboratori diversi, soprattutto nelle loro possibilità artistiche. Comunque sia, la differenza qualitativa non può non generare una seria riflessione sulla dimensione della bottega di Heintz e sulla sua reale incidenza nelle opere riconducibili alla sua maniera.

*Bibliografia:* Marinelli 2002, pp. 257.

## DIPINTI IN UBICAZIONE IGNOTA

27 / già Londra, vendita Sotheby's 3 luglio 1991, lot- 85

MADONNA DEL ROSARIO CON SAN DOMENICO E SANTA DOMENICANA

Olio su tela, cm 265 x 200

*Iscrizioni:* Sul fianco del gradino su cui si stende il tappeto: ISEPO HEINTZ DI AUGUSTA. Fec. ANNO MDCXXXII

Il dipinto è stato reso noto da Zava quando si trovava in una collezione trevigiana. La studiosa avanza la possibilità che possa trattarsi della pala segnalata da Cima come opera dell'Enz, nella chiesa di Santa Chiara a Treviso. Successivamente passò in una collezione monacense (Pallucchini). Poco dopo però apparve, restaurata, nelle vendite londinesi di Sotheby's del 6 luglio 1983 e del 3 luglio 1991. L'intervento non fu solo conservativo ma ebbe il merito di far riaffiorare quella sorta di ghirlanda che circonda la composizione centrale e che una qualche, antica, ridipintura aveva celato.

Tale inserto sembra derivare da quelle composizioni diffuse da Rubens e Jan Brueghel dove la *Vergine con il Bambino* è posta al centro di un ovale incorniciato

da una corona di fiori; e proprio "un'ammirazione di modelli rubensiani" vi ravvisava Pallucchini che giudicava però il dipinto prima del restauro.

Esiste però l'ipotesi, tutt'altro che azzardata, che prevede l'esistenza di due versioni differenti. Una di gusto nordicizzante, con l'arco fiorito, l'altra più veneziana. Oltre che dalla presenza di diverse varianti nei dettagli secondari, tale eventualità è rinvigorita dalla nota biografica di *Heintz Giuseppe di Augusta* scritta da Giacomo Carrara (*Abecedario* p. 303) intorno al 1761 per l'editore Pasquali, dove si legge: "Di costui vedesi in Bergamo nella Galleria del conte Giacomo Carrara una grande tavola presentante la Vergine col putto, S. Domenico e Cattarina da Siena e da un lato un gruppo di angioletti de' quali uno con canestro di fiori, in fondo alla quale nel mezzo sta scritto Isepo Heintz di Augusta f. l'anno 1642. Dello stesso autore sopra l'altare del coro delle Dimesse del Borgo S. Antonio evvi un quadro più piccolo rappresentante le stesse figure, con più li quindici misteri del rosario attorno e nel basso un putto con corona di rose in mano".

Se il quadro già di proprietà Carrara, ancora esposto nella sala maggiore all'ultimo piano della Galleria nel 1824, dove lo vede Marenzi, può essere identificato con quello pubblicato da Zava, l'altro "rappresentante le stesse figure" andrebbe riferito al dipinto già della chiesa delle Dimesse. Nelle due opere infatti si scorgono alcune rilevanti differenze, come il decoro alla base della pedana, le pieghe del drappo rosso sullo sfondo o le dimensioni del cuscino su cui poggia il Bambino.

In assenza però di un riscontro diretto, in questa sede pur con esitazione, si preferisce tener viva l'ipotesi di partenza.

Per la santa domenicana, Zava Boccazzi propone il nome di sant'Elisabetta d'Ungheria, ma è più probabile si tratti di santa Rosa, abitualmente associata a san Domenico nel culto del Rosario. La studiosa inoltre osserva come l'opera sia "sostenuta da un tessuto disegnativo accurato e minuto, reso in una materia compatta". La composizione che "si contiene in un complesso sicuro, già addolcito di grazie veneziane", echeggia l'impostazione scenica della pala Giustiniani di Paolo Veronese in San Francesco della Vigna, dalla quale riprende l'abbraccio fra la Vergine e il Bambino e il rocchio di colonna posto in tralice. Pallucchini aggiunge, che se nella struttura la tela dipende da "spunti veronesiani nell'interpretazione del colore e della forma si avvicina piuttosto alle novità introdotte a Venezia dai Saraceni-Le Clerc". Lo studioso, come ricordato, vi ravvisa poi "nella corposità e nell'enfasi" dei due Santi domenicani "un'ammirazione di modelli rubensiani". Esempi che Heintz conobbe per tramite di Kager o vide direttamente a Norimberga, dove la locale Chiesa del Gesù ospitava dal 1615 il *Grande Giudizio* di Rubens oggi custodito all'Alte Pinakothek di Monaco.

L'opera in esame sembrerebbe quindi ancora risentire dell'influenza di modelli nordici, in questo caso Rubens-Brueghel più che Rottenhammer.

*Bibliografia:* Marenzi 1824, p. 134; Zava Boccazzi, 1959-60, pp. 207-209; Zampetti 1967, p. 2; Donzelli-Pilo 1967, p. 207; Bushart 1968, pp. 112-113; Pallucchini, 1981, p. 153; Noris-Zanardi 1985; p. 349; Rossi 1989, pp. 80, 98; Fantelli, 2000, p. 837.

28 / già Londra, vendita Sotheby's London, 6 July 1994, lot. 4391.

## DISCESA DI CRISTO NEL LIMBO

Questo interessante dipinto, ancora aderente alle formule stilistiche dei pittori rudolfini, è da considerarsi uno dei primi esempi della produzione pittorica di Joseph Heintz il Giovane. Nonostante Zimmer, a cui va il merito d'averlo pubblicato in tempi recenti, lo collochi tra il terzo e il quarto decennio del secolo, il dipinto tradisce nelle pose ricercate, nella plastica consistenza dei volumi dalle epidermidi levigate, eburnee, l'influenza di quel capzioso manierismo imperante a Praga ancora nel secondo decennio del Seicento. Il confronto poi con la pala veneziana di San Fantino del 1632, ormai già modulata sul gusto palmesco, corrobora una anticipazione cronologica, da riferirsi alla prima metà del terzo decennio.

Oltre alle evidenti riprese di soluzioni figurative manieristiche, declinate secondo le istanze favorite dai pittori rudolfini, il dipinto presenta già i germi d'uno stile pittorico a venire e qui ancora in via di sviluppo. Al centro campeggia la figura di Cristo con il vessillo della Resurrezione, mentre, tra una ridda di mostri e dannati, apre la porta della caverna degli uomini giusti, ovvero di coloro che, nati prima dell'Incarnazione e quindi non battezzati, attendono il riscatto. Sullo sfondo si presentano le prime figure bizzarre, progenitrici di quei mostriciattoli che dopo la vivificante lezione callottiana diverranno la cifra distintiva di molte sue composizioni. L'atmosfera appare congestionata, l'insieme è costruito sull'addizione di singole scenette, frutto della propensione alla divagazione. A poco a poco insomma ci si ritrova avvinti entro un universo che già riflette l'indole e l'arte del suo artefice. Heintz si inabissa, forse per la prima volta, in quegli antri infernali che a Venezia saranno popolati da quella straordinaria masnada di divertiti mostriciattoli preda di frenetiche danze, desunti dalle stampe di Bosch, Brueghel e Callot. L'atmosfera buia dalla quale prorompe una folla di esseri deformi, inizia già a configurarsi in questo quadro dove il pittore convoca, seppur tenendoli ancora sullo sfondo, una pletora varia e multicolore di creature singolari e mostruose, forgiando altresì quei lampi rutili tante altre volte riproposti. In quest'opera giovanile, che secondo Zimmer testimonierebbe la conversione al cattolicesimo dell'artista, Heintz combina l'elemento religioso con "le stravaganze di fantasia non dedotte da antico esempio" (Lanzi).

*Bibliografia:* Zimmer 1988, p. 471; Zimmer 1996, pp. 321-322.

29 / Ubicazione ignota

## MERCURIO E MINERVA

Olio su tela

Pubblicata da Fantelli (1999), assieme al suo pendant *Marte e Venere*, l'opera "è chiaramente da inserire nel gusto veneto del Seicento, ma strettamente legata



all'allegorismo di stampo nordico". Per il problema attributivo egli propone due elementi di riflessione: "la tecnica pittorica liscia, smaltata e fortemente chiaroscurata con accostamenti cromatici decisi (giallo-verde, rosso-giallo) e compiacimenti calligrafici di gusto nordico, analitico; in secondo luogo la marcata distinzione tra un primo piano centrale, illuminato da una forte luce radente, e il paesaggio a volo d'uccello animato da figurine di sapore fiammingheggiante, nordico [...] esclusi per evidenti motivi formali sia Paolo Fiammingo che il Pozzoserrato, per quanto richiami a quest'ultimo e al Rottenhammer si possano ammettere soprattutto nelle figurine una personalità sostenibile sembra essere quella di Joseph Heintz il Giovane". Per la datazione, lo studioso propone accostamenti con le fisionomie femminili delle opere sacre fra gli anni 1632 e 1642.

Accettiamo gli anni Trenta come probabile epoca d'esecuzione, in quanto l'artista è ancora debitore, a livello iconografico, delle stampe dei Sadeler. In questo caso ci sembra pungente il confronto con l'incisione raffigurante la *Primavera con i suoi segni zodiacali* di Jan Sadeler su disegno di Hans Bol, ma anche quella di Stradano proposta da Fantelli potrebbe esser servita da modello.

*Bibliografia:* Fantelli 1999, pp. 142-144.

30 / Ubicazione ignota

MARTE E VENERE

Olio su tela

Pendant dell'opera precedente alla quale si rimanda.

*Bibliografia:* Fantelli 1999, pp. 142-144.

## DIPINTI ATTRIBUITI

31 / Belluno, Duomo

ADORAZIONE DEI MAGI

Olio su tela, cm 330 x 270

“Stato di conservazione mediocre con aggiunta in basso” (Moschini Marconi).

Il dipinto, già nella chiesa degli Incurabili, passò prima nei depositi demaniali e successivamente fu consegnato all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1865 “per essere restaurato ed inviato in deposito in una chiesa della provincia. Esso

rimase però alle Gallerie come altri dipinti della stessa provenienza e nel 1882 venne dato in deposito al Duomo di Belluno” (Moschini Marconi).

Senza specificare il nome dell'autore il dipinto è stato ricordato da Moschini al suo posto presso un altare. Esso fa parte di quei dipinti provenienti dalla chiesa degli Incurabili e annoverati nei registri demaniali sotto la dicitura “creduti di G. Enzo” (cat. 113 - 123). Moschini Marconi accetta questa dicitura, tenuto conto della “qualità piuttosto mediocre” del dipinto.

La condotta pittorica ma anche lo svolgimento iconografico sembrano rimandare all'ambiente di Paolo Piazza, pittore presente a Praga nel primo decennio del XVII secolo e che Heintz può aver assimilato per visione diretta o tramite le numerose stampe che Raphael Sadeler incise dai suoi dipinti.

Sta di fatto che l'opera in questione non presenta punti di contatto con nessuna di quelle finora ricondotte al maestro di Augusta, pertanto, pur non ignorando la capacità mimetica del tedesco, che gli consentì, talvolta, d'adottare stili diversi a seconda della necessità del momento, il dipinto non può che essere ascritto fra quelli “generalmente attribuiti”.

*Bibliografia:* Moschini 1815, p. 329; Moschini Marconi 1970, p. 35.

32 / Monselice, Duomo Nuovo

MADONNA CON IL BAMBINO, I SANTI BIAGIO, FRANCESCO E LA PROCESSIONE DELLA CONFRATERNITA DEI BATTUTI

Olio su tela

Proveniente dalla chiesa dei Battuti di Monselice, è stata attribuita al pittore tedesco da Fantelli nel 2000. A nostro avviso però la motivazione avanzata dallo studioso non è convincente, così come pure il riscontro stilistico con le opere certe. Osserva Fantelli: "se è il dipinto che vide Pietro Brandolese nella vicina chiesa di Sant'Anna citandolo come Sant'Antonio, dovrebbe risalire al 1664". Noi pensiamo invece che il dipinto visto da Brandolese sia quello citato da Donzelli-Pilo (1967) raffigurante *Sant'Anna, Francescane, sant'Antonio da Padova* (firmato Iosepo Henz di Augusta F. 1660) e ubicato sempre a Monselice, del quale però si sono perse le tracce (cat. 96). La presente opera affine ai modi di Pietro Liberi soprattutto nella resa dei putti, rimanda al tedesco in quel "squarcio vedutistico" con la processione dei battuti, che pare una soluzione di maniera più che una cifra distintiva.

*Bibliografia:* Donzelli – Pilo 1967, p. 208; Ceschi 1994, p. 577; Fantelli 2000, p. 160.

33 / Spinone al Lago (Bergamo), chiesa parrocchiale dei santi Pietro e Paolo

## VERGINE ASSUNTA

Olio su tela, cm 270 x 175

Fu Rossi, mediante una segnalazione orale a Noris e Zanardi a mettere in relazione il fare pittorico del tedesco con questa tela, pur “senza definitivamente concludere in favore di una attribuzione certa al pittore” (Noris-Zanardi). I due studiosi avvertono come l’opera presenti due componenti pittoriche ben distinte, con la parte bassa legata ad una cultura figurativa bergamasca notevolmente ritardataria e la parte superiore vivificata da un procedere più agile e brioso che unito all’aspetto cromatico del fondo, giocato su toni dorati, ha fatto pensare alla pala di Borgo di Terzo, sempre nel bergamasco, di Heintz (cat. 7). Il dipinto però non presenta alcun punto di contatto con le altre opere certe del tedesco e la stessa pesantezza e schematicità dei ritratti, così come la condotta pittorica oscillante, inducono Noris e Zanardi ad avanzare un’ipotesi attributiva alternativa, che noi condividiamo, a vantaggio di un pittore che ha conosciuto l’opera del tedesco e “ha cercato di ripeterne l’anticonvenzionalità nel racconto religioso, fermandosi alle soglie di una prudenza più accetta in una zona periferica come la Valle Cavallina”.

*Bibliografia:* Noris-Zanardi 1985, p. 349.

34 / già Treviso, mercato antiquario

## STORIE DI SAN ROCCO ?

Fantelli segnala il passaggio di un grande dipinto a soggetto religioso “(Storie di San Rocco?)” sul mercato antiquario trevigiano nel 1981, la cui paternità spetterebbe ad Heintz il giovane. Non avendo potuto esaminare l’opera e nemmeno una sua riproduzione fotografica, ho ritenuto di dover inserire il dipinto in questa sezione del catalogo.

*Bibliografia:* Fantelli 1982, p. 204.

35 / già Venezia, vendita Semenzato (21 settembre 2003)

## SAN SEBASTIANO

Olio su tela, cm 144 x 101

Apparso come “cerchia di Joseph Heintz”, il dipinto, esemplato sul noto dipinto di Palma il Giovane, ne richiama il fare pittorico nell’intonazione cromatica asprigna, e soprattutto nella ricerca di atteggiamenti caricati, teatralizzati. I due sgherri in primo piano, seppur in tono minore, ricordano quello presente nella *Traslazione lauretana* (cat. 23).

*Bibliografia:* Semenzato catalogo d’asta, 21 settembre 2003.

## FESTE, VEDUTE, CELEBRAZIONI E BATTAGLIE

36 / Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

### INCORONAZIONE DEL DOGE ALLA SOMMITÀ DELLA SCALA DEI GIGANTI

Olio su tela, cm 73,5 x 57,5

Terminata la tradizionale elargizione di denaro al popolo accorso durante il giro della piazza entro il pozzetto, il nuovo doge veniva condotto alla sommità della scala dei Giganti, dove l'investitura ufficiale prevedeva l'apposizione sul capo del corno ducale. Il compito spettava al più giovane dei consiglieri, il quale recitava la tradizionale formula: "Accipe coronam ducalem ducatus Venetiarum".

La scena, introdotta dall'arcone d'accesso al cortile di Palazzo Ducale dalla Porta della Carta, è divisa su due piani, secondo una consuetudine che riappare nel *Ridotto* di Würzburg (cat. 57). Nella parte superiore i senatori, abbigliati con la rituale veste scarlatta, indifferenti al tremendo putiferio che per poco li travolge, assistono immobili e deferenti all'incoronazione. Nella parte inferiore il popolo festante si scontra impetuosamente con gli arsenalotti ingaggiati a far, come da tradizione, la guardia del corpo al doge.

"Curiosissima e animatissima raffigurazione di uno dei momenti più solenni della liturgia pubblica veneziana" (Pedrocco 2000), caratterizzata dall'evocazione di uno scontro divenuto pretesto per allestire una "regia spettacolare ravvivata dal colorismo timbrico vivacissimo" (Pallucchini), l'opera, nel tipico spirito heintziano, presenata alcune gustose scenette: su tutte i due popolani che si tuffano a pesce dentro il pozzetto per arraffare qualche moneta residua o ancora la galante conversazione intrattenuta dal cavaliere mascherato con la dama protetta da un delicato velo nero.. .

Le due tendaline a strisce giallo e blu alle finestre del palazzo che riparano dal sole gli osservatori potrebbero indurre a credere che il doge possa essere Francesco Corner, il cui stemma di famiglia si contraddistingue per la presenza di questi due colori. Heintz dipinse nel 1656 il *Ritratto del doge Francesco Corner* (cat. 90) mentre nel 1649 per il fratello Federico Corner ripropose il suo *Ingresso nella chiesa di San Pietro di Castello* come patriarca di Venezia avvenuto nel 1632 (cat. 51). Questa ipotesi potrebbe così, oltre a risolvere il problema della committenza, anche fissare il 1656, anno dell'elezione di Francesco, come data *post quem* per l'esecuzione del dipinto.

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 154; Schweers 1981, p. 390; *Deutsche Barockgalerie, Katalog der Gemälde* 1984, p. 113; Pedrocco 2000, p. 49; Pedrocco 2001, p. 37; D'Anza 2005, p. 7.

## IL CORTEO DOGALE IN CANAL GRANDE AL PONTE DI RIALTO

Olio su tela, cm 135 x 192

“Nulla si conosce delle vicende antiche di questo dipinto, che ha viceversa una storia critica singolarmente ed immotivatamente controversa” (Pedrocco), ben ricostruita da Pedrocco nella scheda della mostra *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo* tenutasi a Roma e a Venezia nel 2002. Per lungo tempo assegnato a Luca Carlevaijs, il dipinto, che oggi si presenta in un lodevole stato di conservazione, appariva allora come l’anello mancante, *trait union* tra le feste del tedesco e le prime realizzazioni del capostipite del vedutismo veneziano. Non a caso, nel 1945 Pallucchini riteneva questa veduta “di grande interesse per lo svolgimento della pittura vedutistica veneziana” poiché “documenta la continuità di una tradizione, che dall’Heintz Jr. seguitando col Carlevarijs, fruttificherà ai primi del Settecento”. A irrobustire questa tesi è la sigla presente su di una cassa in basso a destra L C V che lo studioso scioglieva come “Luca Carlevarijs Veneto”. Attribuzione condivisa da Rizzi che nella monografia dedicata a Carlevarijs, ritiene il dipinto un buon documento della “precoce disposizione vedutistica di Luca, che cerca di innervare l’eredità prospettica paterna con l’accostamento allo Heintz, prima di compiere il viaggio a Roma”. Ghidiglia Quintavalle, al contrario, dopo aver in un primo momento accettato l’attribuzione, in una lettera scritta a Zampetti, che stava preparando la mostra sui Vedutisti veneziani del Settecento tenuta a Venezia nel 1967, sentito anche il parere di Roberto Longhi, si ricredette e avanzò il nome del tedesco “a causa dei caratteri stilistici del dipinto”, concludendo che le iniziali presenti sulla cassa potrebbero essere “state aggiunte posteriormente”. Come ipotesi alternativa la studiosa suggerisce l’eventualità che in questo caso Carlevarijs copi pedissequamente Heintz. Del resto Pedrocco ricorda come “le sigle presenti sulle casse, sulle botti, sui colli, sulle balle di mercanzia che spesso appaiono nelle vedute veneziane sei e settecentesche solo raramente possono essere considerate identificative dell’autore del dipinto, costituendo invece per lo più la fedele trascrizione dei marchi relativi alle merci e ai loro destinatari”. Reale nel 1982 riprende la questione con argomenti condivisi anche da Pedrocco ma che non riescono a persuadere Pallucchini che nel 1995 si dimostra fermo nell’assegnarla a Carlevarijs.

A nostro avviso l’opera è prossima allo stile di Heintz il Giovane più che a quello di Carlevarijs, che, nel caso, qui avrebbe utilizzato il linguaggio del tedesco. Allo stato attuale delle ricerche, più che seguire quest’ultima suggestiva ipotesi, si preferisce ribadire l’opera a Heintz. Tale soluzione troverebbe conferma nell’impaginazione assiale della veduta a volo d’uccello, dove le deformazioni prospettiche, così come lo scaglionamento orizzontale delle barche poste di traverso al canale, ritornano simili in altri dipinti del tedesco (Reale). Anche la tipologia delle macchiette di stampo callottiano, la narrazione divisa in mille piccoli episodi nonché la vivacità della resa cromatica sembrano avvallare tale paternità.

*Bibliografia:* Pallucchini 1937, p. 260; Pallucchini 1945, p. 192; Ghidiglia Quintavalle 1959, p. 126; Rizzi 1967, p. 92; Reale 1982, pp. 117-119; Pallucchini 1995, p. 179; Pedrocco 2002, p. 284.

38 / Norimberga, Germanisches Nationalmuseum

#### LOTTA DEI PUGNI SUL PONTE DI SAN BARNABA

Olio su tela, cm 83 x 99

*Iscrizioni:* su una tavoletta galleggiante nel canale "Iosefo Heniz 1673 F."

La divisione della città in due fazioni, Castellani, dalla parte del Canal Grande in cui è posto il sestiere di Castello, e Nicolotti, dal nome della chiesa di San Nicolò, dava vita a scanzonate rivalità che trovavano nella lotta dei pugni sul ponte di San Barnaba il momento di massima rappresentazione. Gli stessi stranieri erano ascritti a tali partiti, e Castellani erano quelli che approdavano a Venezia dalla parte di Chioggia, e Nicolotti quelli che pervenivano per la via di Mestre o di Fusina. Esistevano tre specie di combattimenti, la *mostra*, la *frota* e la *guerra ordinata*, accomunati dal medesimo fine: conquistare il ponte (Cfr. Paoletti 1837, IV, p. 61).

L'opera inscena, con la consueta *verve*, quello che doveva essere un grande spasso per i veneziani del Seicento. Goethe nel 1797 si imbatté all'interno del castello di Ludwigsburg in uno «*di questi antichi, semplici dipinti di divertimenti veneziani*» trovando molto strana questa «*Guerra sul ponte poiché si vede come lo scherzo più insensato diventa lo spasso di tutto il mondo che riempie balconi e si diverte prendendo parte in allegria ed agitazione*» (Peltzer 1952).

Apparsa sul mercato antiquario newyorkese (Sotheby's, 11 giugno 1981, lot. 97), la tela fu acquistata dal museo tedesco nel 1989 (Simonato). Essa, al di là di qualche piccola differenza, appare molto simile a quella di Würzburg (cat. 74), eseguita però da un suo collaboratore o seguace. Entrambe le opere devono essere considerate riprese da un prototipo heintziano ancora sconosciuto. Per il dipinto in esame l'autografia, oltre che dalla firma, è garantita dalla tipica orchestrazione cromatica e dalla consueta pennellata rapida e densa. Anche la sorprendente sintesi pittorica operata sullo sfondo, dove la folla festante, accorsa ad assistere all'evento, viene evocata solamente con piccoli e rapidi tocchi color rosa, si ritrova in altre opere *festive* del maestro: ne *L'incontro nella Piazzetta di San Marco tra un Capitano da Mar e il doge Francesco Molin* (cat. 42) a esempio.

*Bibliografia:* Tacke 1995, p. 106; Simonato 1998, p. 112; D'Anza 2005, p.18.

39 / Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis

Olio su tela, cm 143 x 216

L'opera è stata riferita a Heintz da Lucchese e contemporaneamente da Peratoner. Essa si presenta come tipico esempio di quelle *Regate* più volte replicate dal maestro, in questo caso confronti si possono istituire con la Regata sul Canal Grande della Galleria Pallavicini o con quella di collezione privata già pubblicata da Pallucchini (1981).

*Bibliografia:* Lucchese 2003-2004, p. 49; Peratoner 2004, p. 63.

40 / Praga, collezione Milnik-Lobkowitz

#### LOTTA DEI PUGNI

Pubblicato da Daniel nel catalogo della mostra *I Tesori di Praga*, il dipinto “fa evidentemente parte di quelle numerose opere che il conte Jan Humprecht Czernin ordinò al pittore “Ens” oppure comprò da lui”.

Il conte arriva a Venezia una prima volta nel 1645 poi nel 1648, ma sarà dal 1660 al 1663 che egli, plenipotenziario dell'imperatore Leopoldo I, diverrà un importante mecenate e committente di opere di pittura veneziana. “Dai documenti d'archivio risulta che a Venezia lavoravano per lui almeno 21 pittori” (Daniel). Il 10 ottobre 1663 pagò 80 ducati e 5 piccole lire veneziane ad Heintz per una tenda da campo dipinta su ormesino, una stoffa di morbida seta. Sembra, inoltre, che il figlio del pittore, Daniel, in giovane età sia stato impiegato per un certo tempo presso il conte (Daniel).

L'opera, la cui esecuzione è, quindi, da collocarsi nel settimo decennio, mostra punti di contatto, nella stesura a corpo del colore, con la *Lotta dei Pugni con palazzo Foscari* (cat. 70).

Rispetto al dipinto conservato a Norimberga, di analogo soggetto (cat. 38), il punto di vista è ribassato, non più a volo d'uccello. La medesima impaginatura appare nella *Lotta dei pugni* di collezione privata pubblicata da Pedrocco (cat. 62) Il quadro ostenta una regia luministica fortemente chiaroscurata con i tipici contrappunti cromatici, innervati da una luce crepuscolare che accende i volti e segna i muscoli dei contendenti. La materia è spessa e la pennellata guizzante: si tratta di una pittura preziosa e fortemente compendiarica volta non tanto a definire i particolari quanto a evocarli con rapidi tocchi. Tipicamente heintziana la figura del giovane in basso a destra, che sembra dirigere con serietà faceta le fila dell'incontro. L'accentuato contrasto fra luce e ombra, peculiare della cultura tenebrosa, conferma la datazione al settimo decennio del secolo.

Non condivisibile il parere di Scarpa, che ritiene questo dipinto non autografo, facente parte cioè “di tutta quella serie di dipinti che venivano attribuiti un tempo all'artista solo perché rappresentanti una festa veneziana ma che nulla hanno a che vedere” con le opere sicure del tedesco.

*Bibliografia:* Daniel 1996, p. 26; Scarpa 2001, p. 414.

41 / Roma, collezione principe Scipione Borghese

#### VEDUTA DI VILLA BORGHESE

Olio su tela, cm 120 x 200

Iscrizioni: all'interno della nicchia lungo il muro di cinta: 1625 HEINZ I. Più in basso la scritta "Villa Borghese".

L'opera, uno scorcio di villa Borghese con sullo sfondo il Casino nobile, venne attribuita in un primo momento a Jan van Schaych da Della Pergola (1962) che conosceva solamente la riproduzione fotografica e ignorava la presenza della firma (Campitelli).

Il dipinto, importantissimo per la datazione del soggiorno romano dell'artista, presenta una semplicità d'impaginazione e di tenuta prospettica diversa dalle altre opere note. Anche in questo caso, come avverrà sicuramente per la *Veduta prospettica di Venezia* e probabilmente per quella di Udine, il pittore dovette avvalersi dell'ausilio di un'incisione: in questo caso quella di Jan van Schaych e Matteu Greuter, di medesimo soggetto, datata 1623 (Campitelli). Ciò nonostante "alcuni particolari delle piante, non presenti nella stampa fanno supporre una visione diretta del luogo" così come lo spostamento dei due gazebo a forma di cupola, presenti alla sinistra del Casino che "nella realtà si trovavano nel piazzale retrostante e quindi nascosti alla vista" (Campitelli).

L'opera è "sempre appartenuta alla famiglia Borghese" (Campitelli), realizzata quindi su diretta commissione dell'influente casata.

*Bibliografia:* Campitelli 2003 p. 268; D'Anza 2004, p. 97.

42 / Roma, collezione privata

#### L'INCONTRO NELLA PIAZZETTA DI SAN MARCO TRA UN CAPITANO DA MAR E IL DOGE FRANCESCO MOLIN

Olio su tela, cm 125 x 230

Iscrizioni: *Joseph Heintius Eques Auratus p.*

Fogolari nel 1912, all'interno di un articolo dedicato al campanile di San Marco, pubblica un particolare dello stesso, tratto da un dipinto di Joseph Heintz il giovane, raffigurante la *Piazzetta* che a suo dire formerebbe un *pendant* assieme alla nota *Piazza San Marco*. Entrambi vengono segnalati come proprietà del principe Doria Pamphilj. L'opera è identificabile con la tela, di dimensioni simili a quelle del Museo Correr (cat. 50-53) e di quella di Palazzo Doria Pamphilj (cat. 46), passata qualche anno fa' sul mercato antiquario romano (Christie's 5 giugno 2000, lot. 753). Firmato *Joseph Heintius Eques Auratus p.* il dipinto, dopo il breve cenno riservato da Fogolari, che come detto ne riproduce solo un dettaglio, non verrà più menzionato dalla critica. Esso raffigura *L'incontro alla Piazzetta di San Marco tra un Capitano da Mar e il doge Francesco Molin*. Le due più alte cariche



dello stato veneziano in periodo di guerra sono ritratte sotto l'attributo dogale dell'ombrella di stoffa d'oro, aperta da uno speciale incaricato. Come da etichetta, un patrizio del corteo del doge esibisce lo stocco, donato a Venezia da papa Sisto IV, mentre due servi caudatari sostengono lo strascico del manto dogale. Subito dietro sono ravvisabili il cappellano ed alcuni senatori nelle loro tuniche vermiglie. Sullo sfondo si sviluppa il corteo senatoriale e quello degli alabardieri. Suscita interesse la presenza del pittore stesso, che si ritrae sulla sinistra con in evidenza la medaglia dell'ordine cavalleresco citato nella firma. Durante il dogado di Francesco Molin (1646-1655), diversi furono i Capitani Generali da Mar che si susseguirono. L'uomo fieramente impettito, è abbigliato nella solita combinazione di armatura e manto porpora da generale che, assieme al bastone di capitano, esprime simbolicamente l'investitura dello Stato.

Di forte impatto visivo, l'opera, pur proponendo i consueti contrappunti cromatici, adotta un linguaggio figurativo ancora fortemente ancorato a modelli tardo manieristi. L'impianto compositivo, gremito, è rispettoso della gerarchia che esige i protagonisti, ben visibili, in primo piano. Più vivo lo sfondo dove compaiono quelle classiche figurine evocate mediante filamenti di colore. I precedenti e possibili modelli sono senz'altro i grandi documentari di ricevimenti e di festeggiamenti in onore di personaggi illustri che Andrea Vicentino inscenò sul finire del secolo precedente. La raffigurazione della Piazzetta, riecheggia l'impostazione elaborata da Francesco Bassano per la *Consegna della spada al doge Ziani* visibile nella Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale. Identica la soluzione che prevede l'entrata in scena della nave in basso a sinistra.

L'opera è da porre in relazione con le tele del Museo Correr e quella di collezione Doria Pamphilj con le quali formava, quasi sicuramente, una serie, commissionata dalla famiglia Corner (D'Anza). Non va scordato infatti il vincolo di parentela che legava il doge Francesco Molin ai Corner (Barcham 2001, p. 312).

Di questa composizione si conosce una replica, non autografa, custodita presso la Diocesi di Lugano insieme al suo pendant raffigurante Lo sposalizio del mare (Natale 1978, pp. 132-135; Azzi Visentini 1991, pp. 290-292).

*Bibliografia:* Fogolari 1912, p. 97; D'Anza 2004, pp. 101-102.

43 / Roma, collezione Terruzzi

#### SCRUTINIO PER L'ELEZIONE DEL DOGE

Olio su tela, cm 120 x 150

Transitato recentemente sul mercato antiquario londinese (Bonhams, *Old Master Paintings*, 6. 7. 2005, lt. 25; in precedenza Galerie Heim, *'Le Choix de l'amateur' – Selection de Peintures et Sculptures du XV au XVIII Siècle*, Parigi 1974, lt. 13), l'opera raffigura una delle più importanti cerimonie veneziane: il momento dello Scrutinio per l'elezione del doge all'interno della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. La predisposizione dell'autore alla veduta documentaristica restituisce con precisione l'arredo e la decorazione della grande sala. Sembra anzi che la diligenza descrittiva degli sfarzosi interni palatini prevalga sulla consueta

vena briosa del pittore limitandone, se non addirittura annullandone, la trovata divertente. Si direbbe che la paternità di Heintz, in questo caso, si giudichi per sottrazione, ovvero non vi si scorge una mano diversa e la cifra stilistica pare la stessa, tuttavia si registra un piglio differente, meno vivace rispetto alle solite rappresentazioni. In quest'opera la sua consueta *verve* tende a neutralizzarsi, e la temperie, forse in ossequio al soggetto rappresentato, si scarica di quella visione faceta presente nelle sue opere più tipiche

*Bibliografia:* D'Anza 2005, p. 7; Scarpa 2007, p. 145.

44 / Roma, Galleria Pallavicini

#### REGATA NEL CANAL GRANDE

Olio su tela, cm 135 x 313

La tela, senza l'indicazione dell'autore, appare nel testamento dei quadri di proprietà del Cardinale Lazzaro Pallavicini redatto nel 1679. Essa veniva elencata assieme al dipinto successivo (cat. 45), al "Duce di Venezia quando sta in Collegio" e al "Duce con tutta la Signoria nella piazza San Marco tutti con figure in piccolo di 12 e 3 ¼" (cat. 133-134). Di queste quattro opere, nell'inventario del 1708 e poi in quello del 1713, ne rimangono solamente le due oggi in Galleria. In questi inventari successivi i dipinti vengono assegnati a Tintoretto, mentre "non è nota la sorte delle altre due tele" (Zeri).

L'attribuzione ad Heintz proposta da Zeri trova conferma nella resa della teoria di case, che scenograficamente chiudono la veduta, assai prossime a quelle visibili nella *Lotta dei pugni con Palazzo Foscarini* (cat. 70), nella prospettiva "sgangherata" che prevede il ponte di Rialto parallelo al Canal Grande, costringendo, di fatto, le imbarcazioni ad una virata di novanta gradi e nell'inserzione di episodi divertenti come la donna caduta in acqua o l'altra, vittima delle lusinghe di un qualche ammiratore.

La consueta parata di battelli, dalle semplici gondole alle *bisnone* lussuosamente decorate, tradisce, a tratti, un'attività seriale e la conseguente necessità di licenziare dipinti dove formule già sperimentate e di sicuro effetto vengono tradotte non più, o non solo, dalla mano del maestro ma anche da quella di allievi che lo affiancarono nella vasta produzione. Opere di questo genere dovevano essere molto richieste, soprattutto fuori dalla laguna. La crescente quantità di tali tele apparsa negli ultimi anni sul mercato antiquario, unita alla forte oscillazione qualitativa che spesso le accompagna, conferma l'ipotesi di una bottega prolifica, dove allievi e collaboratori provvedevano a moltiplicare repliche dei suoi originali o variazioni del medesimo tema, sotto la direzione del maestro. Un simile procedimento, d'altra parte, verrà riproposto, un secolo dopo nella bottega di Pietro Longhi. Alcuni di questi allievi sono stati individuati nei figli Daniel E Regina, e soprattutto quest'ultima ne continuò la produzione anche dopo il 1678, data della morte del pittore.

La presenza di un'altra serie, dopo quella Pamphilj, in una prestigiosa collezione romana, testimonia la diffusione e la fortuna anche nell'*Urbe* delle *feste* del pittore di Augusta.

*Bibliografia:* Zeri 1959, pp. 145, 146.

45 / Roma, Galleria Pallavicini

IL PALAZZO DUCALE E LA PIAZZETTA DI SAN MARCO

Olio tela, cm 135 x 350

Segnato nel Testamento del Cardinale Lazzaro Pallavicini (1679) come “lo sposalizio del Mare con il Bucentoro” e ricordato negli inventari successivi (1708, 1713), il dipinto, assieme al precedente, al quale si rimanda, e ad altre due vedute (presenti solo nel testamento del 1679), doveva con tutta probabilità formare una serie esplicativa dei monumenti e delle cerimonie veneziane.

*Bibliografia:* Zeri 1959, pp. 145, 146.

46 / Roma, Palazzo Doria Pamphilj

PIAZZA SAN MARCO

Olio su tela, cm 115 x 206

Iscrizioni: in basso a destra *Ioseph Heintius Eques Auratus*

Date le dimensioni pressoché identiche, e la medesima provenienza, il dipinto, assieme alle quattro tele oggi al Museo Correr (cat. 50 - 53) e a quella di collezione romana (cat. 42), faceva parte di una serie eseguita probabilmente su commissione della famiglia Corner (D'Anza 2005).

In questo caso la piazza san Marco diviene quinta scenografica per l'esibizione di un mondo di piccoli episodi interpretati da una folla animata e chiacchierona. Alcuni curiosi sono attratti dal palco dei burattini, altri ascoltano un cantastorie a cavallo, che adiuvalo da uno stendardo figurato, narra le gesta di qualche importante personaggio. In fondo, un toro sfuggito per un momento al controllo dei tiratori insegue alcuni malcapitati. L'opera non prevede personaggi ufficiali, essa è la riproduzione divertita di una giornata festiva dove una moltitudine chiacchierona e sfaccendata assurge a protagonista. Un'esasperata ricerca dell'elemento curioso è tradotta in un linguaggio vivace, espresso nell'addizione delle singole scenette, talvolta spiritose, di vita quotidiana. La preminenza delle architetture è surclassata dagli episodi – la caccia al toro, il teatro dell'arte, burattini e saltimbanchi – recitati da una farsesca umanità, spesso desunta dalle incisioni di Callot. Heintz cita, in particolare, dalla serie callotiana dei *Balli di*

*Sfessania*, nell'enfatica coppia di maschere in basso al centro, gli spassosi personaggi di *Cucuba* e *Couiello*, nel suonatore di liuto tra i ballerini sulle punte a destra, il trio di figure sullo sfondo della stampa con *Cap. Esgangarato* - *Cap. Cocodrillo*, nei comici sul piccolo palco, *Riciulina* e *Metzetin* e, all'estrema destra dietro la compita donna con il cappello, l'irriverente *Cap. Babeo*. Inoltre, lo sbandieratore tra i pennoni e il tamburino, opportunamente mascherato d'Arlecchino, sono tratti dai *Capricci* callottiani (Sclosa). Heintz, attento a delineare le sue macchiette "non si cura dei valori architettonici e atmosferici dell'ambiente" (Zampetti). In questa opera, infatti, "l'elemento ambiente non ha autonomia, ma serve di scena all'azione" colta nella sua immediatezza (Zampetti). E' la trovata spiritosa combinata con l'interesse cronachistico che qui rivela la natura più intima della sua arte.

Lo sbandieratore in secondo piano, tratto sempre da un'incisione di Callot, è lo stesso che si ritrova nella *Pianta della città di Udine* del Museo di Udine (cat. 48).

*Bibliografia:* Zampetti 1967, p. 4; Pallucchini 1981, p. 154; Safarik – Milantoni 1989, p. 178; Aikema 1990, p. 20; D'Anza 2005, pp. 104; Sclosa 2007, p. 332.

47 / Springfield (Massachusetts), Museum of Fine Arts

#### PROCESSIONE DOGALE IN PIAZZETTA CON IL BUCINTORO

Olio su tela, cm 73 x 81

Acquisito dal museo americano nel 1972, il dipinto rappresenta il momento in cui doge sta per salire sul Bucintoro, verosimilmente durante la festa della Sensa. La Piazzetta, oltre al corte dogale, ospita alcune saporite scenette di vita quotidiana: dal povero malcapitato che viene preso a bastonate, ai tre turchi impassibili al fascino e ai rumori della festa. Questi ultimi erano già apparsi nel *Ridotto* di Würzburg e nelle due repliche successive (cat. 57-59-60). La solita ridda di gondole, quasi addossate una sull'altra, si contendono lo spazio del bacino.

È questa di certo una delle migliori realizzazioni del pittore di Augusta, dove una buona tenuta scenografica si somma alla squisita resa delle scenette, come sempre improntate ad un umorismo facile ma di effetto. Le macchiette sono tratteggiate con la minuzia. La precisa resa vedutistica, attenta a riprodurre fedelmente l'ambiente teatro della scena, estranea quindi al clima da *capriccio* che caratterizzerà i dipinti dell'ottavo decennio, spinge a collocare l'esecuzione dell'opera nel sesto o al massimo nel settimo decennio del secolo, subito dopo le *Feste del Correr*.

Aikema rileva come questa composizione verrà presa a modello da numerosi pittori di mediocre qualità. Ne cita uno, Ignatius Vick, che firmò e datò 1693 una *Veduta della Piazzetta* sorprendentemente simile a questa.

*Bibliografia:* *Museum of Fine Arts, Springfield* 1973, p. 69; Aikema 1990, pp. 20-56-77; Pedrocchi 2002, p. 275.

## PIANTA DELLA CITTA' DI UDINE

Olio su tela, cm 146 x 233

Grazie a una felice intuizione di Enrico Lucchese, l'importante tela raffigurante la città di Udine, conservata nel museo del capoluogo friulano, è stata restituita ad Heintz il giovane. L'opera, presentata da Joppi nel 1860 sulla "Rivista friulana" fu da subito attribuita a Callot. Nel 1961 Rizzi, che in un primo momento condivise questa attribuzione, avanzò il nome di Carlevarijs, accettato in seguito dalla critica unanime per quasi trent'anni. Bergamini (2003) però nota come l'analisi dei monumenti in essa presenti "mostra tuttavia che l'esecuzione deve essere avvenuta intorno al 1650-60, e dunque prima che il Carlevarijs nascesse".

"L'ipotesi che l'autore fosse identificabile con il Callot deriva dal fatto che le gustose macchiette in primo piano agli angoli, riproducenti scene di vita agreste e pastorale di carattere quasi bassanese o personaggi in atteggiamenti curiosi richiamano con tutta evidenza al repertorio callottiano di periodi diversi" (Bergamini 2003). Questo importante indizio non spinge, tuttavia, Bergamini in direzione del pittore d'Augusta, ma lo porta a proporre il nome di Giovan Battista Cosattini, che nel 1661 firmò assieme a Gazoldi e Ruffoni un'incisione con la dettagliata veduta a volo d'uccello della città friulana, poiché, come scrive Tentori, "solo un udinese o una persona estremamente famigliare con Udine poteva ricostruire – praticamente da zero – una descrizione così ampia, minuziosa e impegnativa". Va detto però che dell'attività pittorica di Giovan Battista Cosattini, fratello del più famoso Giuseppe, tranne l'incisione in questione e la notizia riportata da Bergamini di alcune *Pietà* dipinte sui libri contabili del Monte di Pietà, non si conosce nulla.

La tela è, come ha rilevato Lucchese, opera certa di Joseph Heintz di Augusta. Questa veduta, infatti, riproduce o anticipa l'impaginatura della *Veduta prospettica di Venezia* (cat. 54) con le alpi sullo sfondo tratteggiate in modo identico e la consueta cura nella riproposizione dei dettagli. Rispetto a quella veneziana, dove in calce al dipinto il pittore aveva posto una miriade di imbarcazioni, qui inserisce ai lati le sue tipiche, fresche figurine che possono essere accostate agli spensierati viandanti della *Traslazione lauretana* (cat. 23), databile al sesto decennio del secolo. Lo sbandieratore in basso a sinistra, inoltre, è lo stesso già presente sullo sfondo della *Piazza San Marco* della collezione Doria - Pamphilj (cat. 46), tratto da un'incisione dei Capricci che il lorenese aveva realizzato trent'anni prima per Lorenzo de' Medici.

In questa attenta raffigurazione della città friulana vi sono degli indizi, come lo stemma Contarini presente sulla bandiera (Lucchese), il fulmine che colpisce la sommità del campanile, "il luogotenente vestito del suo robone rosso che accoglie nobili personaggi sotto il palladiano arco Bollani" o "il patriarca, in cotta bianca, sulla porta del suo palazzo in attesa di alcune persone che giungono in carrozza" (Bergamini) che potrebbero illuminare sulla possibile committenza e che finora non sono ancora stati indagati. L'attenzione si focalizza su Andrea Contarini o su suo figlio Carlo (1631 – 1721) luogotenente di Udine negli anni 1671 e 1672 e maritatosi nel 1654 con Chiara di Federico Corner, figlio a sua volta del doge

Francesco del quale Heintz aveva dipinto il ritratto per la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale.

*Bibliografia:* Bergamini 2003, p. 72 con bibliografia completa; Lucchese 2003-2004, pp. 48-53; Lucchese 2006, pp. 50-53.

49 / Venezia, Palazzo Albrizzi

#### CAPRICCIO CON ELEMENTI VENEZIANI

Olio su tela, cm 180 x 282

Assegnato al pittore da Pallucchini, il dipinto fu tenuto in considerazione da Corboz per il suo carattere di capriccio “per raggruppamento”, che si concretizza in una veduta della Piazzetta con l’isola di San Giorgio posta in posizione frontale fra l’Arsenale e la chiesa della Salute, la Giudecca con la chiesa del Redentore sullo sfondo, mentre il monumento al Colleoni sostituisce la colonna di Todaro e la Scuola di San Marco la Libreria. La tela “orna con altri tre il *portego* del secondo piano nobile di palazzo Albrizzi, entro un’elegante cornice a stucco, ed è collocato in *pendant* con una *Veduta immaginaria di Roma*” (Mason 1997).

La datazione proposta dalla studiosa all’ultimo periodo dell’artista può essere accolta vista la presenza della Salute ormai terminata e la libertà di montaggio simile alla *Festa veneziana con fuochi d’artificio* datata 1678 (cat. 64).

La stessa studiosa ipotizza che il raggruppamento degli edifici in siffatto modo sia “cosciente”, nella ricerca di un montaggio che neghi la romanità espressa dalla sansovinesca Libreria con la presenza della Scuola di San Marco legata al culto del santo patrono e l’avvicinamento alla Piazza dell’Arsenale e del tempio votivo della Salute voluto dal Senato della Repubblica. Gli Albrizzi facevano parte della cosiddetta “nobiltà di Candia” ovvero coloro che avevano acquisito il titolo nobiliare, attraverso un’offerta ingente di denaro, nel momento in cui la Repubblica doveva sostenere lo scontro finale contro i turchi, per il possesso dell’isola. Ecco forse spiegata l’esibizione di venezianità di questa tela che doveva contrapporsi alla *Veduta immaginaria di Roma*, centro della Cristianità.

Per Pallucchini in questo dipinto Heintz anticipa “quasi lo spirito del capriccio architettonico settecentesco” e Corboz osserva che in questo audace raggruppamento, così come nei posteriori capricci di Richter, “c’è già, più che in germe, buona parte delle operazioni di Canal”.

L’orchestrazione cromatica si avvale di contrappunti vigorosi come il rosso del Bucintoro e il bianco madreperlaceo della Salute.

Aikema (1990) segnala una replica autografa nei depositi dei Musei Vaticani.

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 154; Corboz 1985, p. 423; Mason Rinaldi 1985, p. 87; Aikema 1990, n. 1; Mason 1997, pp. 353-354.

50 / Venezia, Museo Correr

## LA CACCIA AI TORI IN CAMPO SAN POLO

Olio su tela, cm. 115 x 205

*Iscrizioni:* in basso a destra “Ioseph Heintius Eques Auratus P. 1648”

Acquistata dal conte Giuseppe Volpi di Misurata nel 1937 per donarla alla sede attuale, la tela si trovava in origine, in palazzo Doria-Pamphilj a Roma (Lorenzetti). Assieme alle altre tre del Museo Correr (cat. 51, 52, 53), alla *Piazza San Marco* rimasta a Roma (cat. 40), e a quel *Incontro in Piazzetta tra il doge e un capitano da mar* di collezione privata romana (cat. 42), formava con tutta probabilità una serie (D'Anza). Esposta alla mostra delle *Feste veneziane* curata da Giulio Lorenzetti nel 1937, l'opera si presenta in buono stato di conservazione. Rappresenta la tradizionale caccia al toro, che si teneva, con mastini addestrati, nei campi veneziani. Una specie di carnevalesca e addomesticata corrida dove il toro si difendeva dall'attacco dei cani (più spesso si utilizzavano buoi destinati al macello). Le corde che tenevano gli animali venivano allentate dai *tiradori* in modo che i tori potessero difendersi dagli attacchi. Talvolta il toro sfuggiva di mano ai tiratori e puntando verso la folla diffondeva il panico fra gli astanti ma procurava spasso agli osservatori sulle finestre. Le cacce che si svolgevano nei vari campi della città durarono fin oltre la caduta della Repubblica e furono proibite soltanto nel 1802 quando il crollo di una gradinata dovuto al panico provocato da un *bue molàò* imbroccato, diede un tragico bilancio di morti e di feriti (cfr. Tamassia Mazzarotto 1980, p. 1).

Heintz in questa tela raffigura tutte le situazioni possibili: il toro mansueto che si guarda attorno, quello ben controllato dai tiratori che si difende dalla attacco dei cani o l'animale inferocito che si scaglia su un gruppo di persone che spaurite ruzzolano a terra. Secondo Lorenzetti, rispetto alle altre tele della stessa serie, la scena è resa “con maggior effetto di moto ed unità di composizione”, mentre Pallucchini rileva come i vari episodi siano tratteggiati “con colori vistosi e quasi sfacciati”. Zampetti osserva invece come tutta la scena, caratterizzata da “una vivace, pungente e acidula policromia”, si contrappunti al fondo brunaceo. In tutti e sei i dipinti della serie, l'interesse maggiore è rivestito dalla “singolare vivacità coloristica delle numerose macchiette, fedelmente rievocate negli abiti e nelle pose, che già prelude alla realizzazione di alcuni vedutisti settecenteschi, soprattutto Luca Carlevarijs” (Pedrocco 2001).

Sulla sinistra, si riconosce la facciata gotico-moresca “sormontata da una sfilata di merli traforati di forma fantasiosa” di Palazzo Garzoni, demolito nei primi anni dell'Ottocento (Zorzi).

La committenza dei Corner per questa serie troverebbe qui conferma nella presenza sullo sfondo del campo della “grande mole del palazzo rinascimentale dei Corner, opera del Sanmicheli” (Pedrocco 2002) dove il patriarca Federico Corner due volte alla settimana riceveva a colloquio i fedeli (cfr. Niero 1991, p. 149). Heintz inoltre realizzò nel 1656 il ritratto del doge Francesco Corner, fratello di Federico (cat. 90).

*Bibliografia:* Lorenzetti 1937, p. 34; Mariacher 1959, p. 124; Pignatti 1960, p. 111; Zampetti 1967, p. 4; Zorzi 1972, p. 452; Pallucchini 1981, p. 154; Corboz 1983, p. 203; Salerno 1991, p. 187; Pedrocco 2001, pp. 36-37; Pedrocco 2002, p. 279; D'Anza 2005, p. 100; Sclosa 2007, p. 218.

51 / Venezia, Museo Correr

## INGRESSO DEL PATRIARCA FEDERICO CORNER A SAN PIETRO DI CASTELLO

Olio su tela, cm. 117 x 207

*Iscrizioni:* Ioseph Heintius Eques Auratus P. 1649

Parte del gruppo di tele donate al museo dal conte Volpi di Misurata nel 1937, rappresenta l'ingresso trionfale del patriarca Federico Corner a San Pietro di Castello. Federico, eletto patriarca nel 1631 a seguito di una votazione senatoriale combattuta e tesa, "di rado come in questa occasione", ritardò il suo ingresso in diocesi di un anno per organizzare l'evento che fu compiuto "con uno sfarzo rimasto celebre nel corso del secolo" (Niero 1991, pp. 146-147). Tale cerimonia se da un lato, quello ufficiale, doveva testimoniare il trionfo della fede sulla peste, quasi una rimozione collettiva del triste periodo, dall'altro evidenziava il successo e il potere del casato dei Corner.

Il dipinto realizzato diciassette anni dopo, rievoca la fastosità dell'evento e testimonia del legame fra il pittore bavarese e il potente cardinale, per anni controllore assoluto della Chiesa veneta, uomo capace di governare ogni insidia, all'epoca già trasferito a Roma dove nel 1644 aveva svolto un ruolo determinante per l'elezione di Innocenzo X Pamphilj. Scelta gradita alla Repubblica, della quale Federico si rallegrava nei dispacci inviati per l'occasione al Senato (cfr. Menniti Ippolito 1987, p. 210). Una congettura tutt'altro che azzardata potrebbe far pensare che i dipinti inviati a Roma nel 1649 siano passati alla morte del cardinale nel 1653 alla famiglia Pamphilj, antica proprietaria della serie.

Nella tela in esame il neo patriarca, accompagnato dal doge Francesco Erizzo e dall'ambasciatore di Francia d'Avaux prima di entrare in chiesa dove lo attende il vescovo di Feltre Giovanni Paolo Savio, benedice i senatori rosso vestiti che deferenti abbassano il capo (Barcham).

Una moltitudine di imbarcazioni, dai rossi *peatoni* dogali, alle numerose barche di Scuole o corporazioni religiose affollano il rio di San Pietro. Heintz, ovviamente, non lesina decorazioni vivaci né addobbi lussuosi per una celebrazione così solenne e prestigiosa, ma non rinuncia nemmeno ad includere qualche inserto spiritoso come il giovane, in basso a destra, che caduto in acqua viene aiutato a risalire in gondola.

Ben congegnata appare la contrapposizione dello sfarzo cromatico degli addobbi e dei vestiti con la placida luminosità crepuscolare del cielo.

*Bibliografia:* Lorenzetti 1937, p. 34; Pignatti 1960, p. 111; Levey 1983, p. 114; Barcham 2001, p. 221; Pedrocco 2002, p. 281; D'Anza 2005, pp. 98-100.

52 / Venezia, Museo Correr

## LA PROCESSIONE DEL REDENTORE

Olio su tela, cm 115 x 205



L'opera si trovava, con le altre tre di identica dimensione, in palazzo Doria Pamphilj a Roma. Donata alla sede attuale dal conte Volpi di Misurata nel 1937, fu esposta, nello stesso anno, alla mostra dedicata alle *Feste e Maschere veneziane* organizzata da Lorenzetti.

La tela, in buono stato di conservazione, rappresenta il famoso ponte di barche gettato sul canale della Giudecca per una delle più celebri feste popolari, quella del Redentore. La celebrazione, nata come *ex voto* per la cessazione della peste nel 1576 e ancora oggi viva, si svolge alla terza domenica di luglio. Sopra il ponte di barche che collega la fondamenta delle Zattere all'isola della Giudecca transitavano il doge con i senatori. Il corteo si avviava ad assistere alle funzioni religiose che si compivano nella chiesa palladiana, dove veniva accolto dal patriarca. Heintz descrive la folla in primo piano utilizzando l'espedito, ripreso nella *Lotta dei pugni con Palazzo Foscari* (cat. 70), di abolire la cortina di case esistente sulla riva delle Zattere "immaginando la presenza di un canale parallelo a quello della Giudecca" (Pedrocco 2002). I personaggi, evocati con grande bravura e attenzione cronachistica, danno vita ai vari episodi inscenati, dalla fruttivendola ai confratelli che portano in trionfo il tesoro della loro Scuola, dal mendicante alle dame che scendono dalla gondola. La pennellata è rapida e pungente e le macchiette sullo sfondo "tratteggiate a filamenti di luce sono di gusto callottiano così come l'eleganza delle figure ravvivate da una cromia accesa" (Pallucchini). Accanto alla chiesa del Redentore torreggia l'alta mole della chiesa di San Giacomo, fondata nel 1338 in virtù del testamento di Marsilio da Carrara, signore di Padova, e affidata nel 1343 ai religiosi Serviti sotto il giurispatronato del doge e della Signoria. La chiesa, che custodiva, tra gli altri, un'Assunzione della Vergine dello stesso Heintz, e il convento, soppressi in forza del decreto napoleonico del 1806, furono spogliati d'ogni cosa e nel 1837 demoliti (Zorzi). Nel dipinto è ben visibile l'alta sagoma laterale, traforata da ampi finestroni a mezzaluna e col campanile di semplice forma quadrangolare. È stato notato da Mariacher l'interessante aspetto iconografico di questa tela che, a conti fatti è la prima rappresentazione conosciuta della festa. Dell'opera esiste una replica con varianti transitata sul mercato antiquario parigino (cat. 69).

*Bibliografia:* Fogolari 1912, p. 55; Lorenzetti 1937, p. 33; Mariacher 1959, p. 124; Pignatti 1960, p. 110; Niero 1979, p. 264; Zorzi 1979, pp. 338-339; Pallucchini 1981, p. 154; Salerno 1991, p. 187; Pedrocco 2001, pp. 36-37; Pedrocco 2002, p. 277; D'Anza 2005, p. 100.

53 / Venezia, Museo Correr

## IL FRESCO IN BARCA A MURANO

Olio su tela, cm 115 x 205

*Iscrizioni:* "Ioseph Heintius Eques Auratus P. 1648"

Anch'essa parte del ciclo proveniente da Palazzo Doria-Pamphilj e successivamente donato al Museo Correr dal conte Volpi di Misurata nel 1937,

rappresenta quel sereno poetico svago, tipicamente lagunare che è il *corso* o il *fresco* per i canali di Murano. Inscenando “quell’antichissimo esercizio che portava in giorni determinati varie imbarcazioni a raccogliersi in un sol luogo a scopo di divertimento, per poi andare, venire, cercar di superarsi, di inseguirsi nel fitto groviglio mobile, dando spettacolo di destrezza a quanti si raccoglievano sulle rive; e in questo svago è per alcuni da trovare l’origine stessa della Regata” (Tamassia Mazzarotto 1980, p. 64). La "passeggiata" raffigurata in questo dipinto avviene nel giorno dell’Ascensione (la “Sensa”, in veneziano). L’evento che succedeva alle cerimonie religiose a San Marco e al rito dello Sposalizio del mare, si svolgeva nel canale centrale dell’isola di Murano, detto anch’esso Canal Grande. Nel dipinto di Heintz le imbarcazioni tendono, al solito, a creare un intreccio inestricabile dettato dall’ *horror vacui* caratterizzante la sua produzione di *feste*. Anche il ponte di legno, che “doveva essere assai più lungo dell’attuale ponte Vivarini” (Tamassia Mazzarotto 1980, p. 65) è gremito di folla che studia l’intrico dei diversi modelli di barche. Il quadro assolve a due importanti funzioni, quella cronachistica e quella documentaristica, mostrando il fianco della chiesa di Santo Stefano, demolita nel 1835, addossata ad antichi palazzi, oggi scomparsi, mentre sul Canal Grande di Murano spicca l’alto campanile dalla cuspide piramidale simile a quello di San Marco. A destra è visibile, dal lato absidale, l’antica abbazia di San Cipriano che Federico Corner con “una decisione sbrigativa e illuminata” aveva trasformato in Seminario vescovile e Mensa patriarcale dopo la demolizione della sede precedente, situata in punta della Dogana, per far posto al tempio votivo della Salute (cfr. Niero 1991, p. 149). Elemento, questo che è stato utilizzato come appoggio all’identificazione del cardinale Federico Corner quale committente del ciclo (D’Anza). L’abbazia, saccheggiata e abbandonata dopo il 1807, venne successivamente demolita. Non sopravvisse alla generale devastazione subita da Murano ai primi dell’Ottocento, nemmeno l’imponente palazzo Giustinian-Morelli, ben visibile ai piedi del ponte Lungo (Zorzi). Da notare come le gondole esibiscano il ferro dentato sia a poppa che a prora, secondo la forma dell’epoca.

Così come nelle tele gemelle, anche in questa la condotta pittorica spigliata è attenta a riprodurre fedelmente la fastosità dei colori e degli addobbi fin nel particolare più segreto.

Lo stesso avvenimento, visto però dalla sponda opposta, sarà descritto, un secolo dopo, da Gabriel Bella (Pinacoteca Querini Stampalia).

*Bibliografia:* Lorenzetti 1937, p. 34; Pignatti 1960, p. 113; Zorzi 1972, pp. 415-427-454; Pedrocco 2001, pp. 36-37; Pedrocco 2002, p. 283; D’Anza 2005, p. 100.

54 / Venezia, Museo Correr

PIANTA PROSPETTICA DI VENEZIA

Olio su tela, cm. 171 x 269

*Iscrizioni:* sul tendone della barca in basso a sinistra “Ioseph Heintius Eques Auratus P.”

Donato alla sede attuale da Adolfo Loewi nel 1937, riprende la tradizionale veduta topografica di De' Barbari, il capolavoro cartografico apparso oltre un secolo prima e nel frattempo divenuto punto di riferimento imprescindibile. Heintz trascrive con rigorosa precisione l'inquadratura della città, anche qui circondata dalle raffigurazioni simboliche dei Venti e chiusa in alto dalla fascia di terraferma con, sullo sfondo, le prealpi. La differenza fra quest'opera e le altre che presero a modello la stessa stampa (si pensi a quella eseguita da Odoardo Fialetti nel 1611, per l'ambasciatore inglese Sir Henry Wotton) sta nella presenza di una miriade di imbarcazioni e del Bucintoro. Si intuisce allora che la festa della Sensa (quando il Bucintoro, accompagnato da una moltitudine di imbarcazioni, lascia il bacino di san Marco per dirigersi verso il lido) o l'arrivo di qualche ospite importante diviene il pretesto per eseguire un *ritratto* particolareggiato di Venezia. Rispetto alla stampa cinquecentesca, inoltre, vi sono alcuni importanti aggiornamenti relativi alle modifiche urbanistiche e architettoniche apportate alla città, quali gli edifici sansoviniani in piazza San Marco, le Prigioni nuove a destra del Palazzo Ducale, la chiesa della Salute, la chiesa di San Giorgio del Palladio e il nuovo ponte di Rialto. Manca invece ancora l'edificio della Dogana, la cui costruzione su progetto di Benoni, iniziò nel 1677.

Pedrocco respinge l'ipotesi cronologica di Lorenzetti che data l'opera alla metà del Seicento, "in sintonia con quella delle altre tele dello stesso pittore conservate al Museo Correr di Venezia". Propone invece, ricordando che la chiesa della Salute fu utilizzata per le funzioni pubbliche a partire dagli anni ottanta e nella zona della Dogana sono visibili dei lavori, di posticipare l'esecuzione di questa pianta prospettica agli anni finali della vita del pittore.

La sua pittura trova una "vivace espressione nelle macchiette che animano le navi in festa per l'uscita del Bucintoro" (Pignatti). Secondo Pallucchini, inoltre, quanto mai notevole e suggestivo appare lo "spunto paesaggistico delle Alpi e della campagna veneta, masse violacee intrise di luce sul verde sottostante". L'opera gioca un ruolo fondamentale come termine di confronto con le numerose varianti sul tema, realizzate nel corso del Seicento a Venezia.

*Bibliografia:* Lorenzetti 1937, p. 34; Pallucchini 1937, p. 260; Pignatti 1960, p. 113; Panzarini 2000, p. 54; Azzi Visentini 1979, pp. 31-32; Azzi Visentini 1980, pp. 21-24; Pedrocco 2002, p. 276.

55 / Venezia, Museo Correr

RICEVIMENTO IN COLLEGIO

Olio su tela, cm 57 x 64.

Acquisito nel 1852 mediante il lascito Zoppetti, mostra un ricevimento nella sala del Collegio di Palazzo Ducale nella quale un personaggio, probabilmente un ambasciatore straniero, sta leggendo il suo messaggio al doge. Vista la somiglianza con il *Ritratto del Doge Francesco Corner* (cat. 90) della sala dello Scrutinio, che Heintz dipinse nel 1656, è probabile che il personaggio qui effigiato, circondato dai Consiglieri e dei Savi, sia lo stesso Corner (Franzoi).

Nel Seicento i dipinti rappresentanti il doge che da udienza ad un ambasciatore nella Sala del Collegio, classificabili come “souvenirs pictures”, non sono rari (Panzarini). Nel primo decennio del secolo Pietro Malombra dipinse *Il doge Leonardo Donà che concede udienza all'ambasciatore spagnolo Don Alonso de la Cueva* e Odoardo Fialetti *Il Doge Leonardo Donà che concede udienza a Sir Henry Wotton*. Diversamente nel dipinto di Heintz i quadri appesi a ornamento della sala subiscono rilevanti variazioni. Nell'*Allegoria del doge Sebastiano Venier per la vittoria di Lepanto* del Veronese posta sopra il trono ducale disegnato da Palladio, Santa Giustina diventa un ottomano con tanto di spada, così come dei numerosi personaggi del seguito ne rimangono solo un paio. Stessa sorte tocca all'altro dipinto visibile, il *Quadro votivo del doge Alvise Mocenigo* di Domenico Tintoretto, dove il Redentore diventa una Vergine con il Bambino e san Marco da eretto accanto al Doge si ritrova seduto vicino al leone. Infine anche l'orologio come rilevato da Franzoi “appare chiaramente con l'attuale decorazione pittorica, ma con i numeri del quadrante in senso orario”. Piacevole e curiosa la figurazione del gruppo di personaggi e di maschere in primo piano.

Le forme eleganti degli invitati, di chiara ascendenza callottiana, unite ad una cromia accesa, che fa largo uso dei rossi e dei gialli, autenticano la paternità di Heintz per quest'opera.

Una replica abbastanza fedele è transitata nel 1964 sul mercato antiquario parigino (cat. 65).

*Bibliografia:* Pignatti 1960, p. 114; Panzarini 2000, p. 54; Franzoi 1982, p. 11; D'Anza 2005, p. 7.

56 / Venezia, collezione privata

## REGATA SUL CANAL GRANDE

Olio su tela, cm 61 x 92

L'opera, pubblicata singolarmente da Pallucchini nel 1981 che la segnala in una collezione veneziana, fa parte di una serie di quattro *Feste* apparsa nel 1964 sul mercato antiquario parigino (cat. 66, 67, 68).

Il dipinto in esame documenta lo svolgersi di una regata in Canal Grande, scenario naturale per questo tipo di manifestazione. La folla appostata ai bordi del canale o affacciata ai balconi dei palazzi assiste al passaggio delle imbarcazioni. Le ballottine, ovvero i battelli a quattro remi, o le malgherotte, quelli a sei, affiancano le bissoni, grossi serpenti così chiamati per la loro lunghezza e l'agilità con la quale serpeggiavano sull'acqua (cfr. Paoletti 1837, IV, p. 58). Tutti i corpi delle arti e dei mestieri ornano la propria imbarcazione: qui spiccano per originalità le prore in forma di Pegaso e di cigno.

L'opera evidenzia l'abituale timidezza prospettica unita ad una spigliata condotta pittorica che ben asseconda la narrazione dell'evento.

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 627; D'Anza 2005, p. 10.

57 / Würzburg, Residenz

## IL RIDOTTO

Olio su tela, cm 136 x 163

Alcune vistose lacune interessano la zona inferiore destra.

Il quadro rappresenta l'interno del palazzo a San Moisè dove Marco Dandolo, previa concessione della Repubblica avvenuta nel 1638, aprì il Ridotto, pubblica casa di gioco. La sala, dal soffitto a travi e le pareti foderate di cuoio ornato da girali dorati, è gremita da una folla chiacchierona e variegata. Patrizi senza maschera seduti al tavolo, stranieri, orientali, donne e uomini con e senza maschera. "Sei porte conducono alle sale adiacenti dove anche si mangia" (Peltzer) sopra le quali campeggiano altrettanti dipinti. La scena, "come in diverse tavole del medioevo" rappresenta "contemporaneamente l'esterno e l'interno dell'edificio, come in una casa per bambole" (Peltzer). Pallucchini sottolinea "la fantasia con la quale il pittore mette in scena la casa da gioco [...] cercando di cogliere contemporaneamente l'ingresso sulla calle, con i 'codega' che illuminano la strada, quindi il ballatoio che porta al Ridotto, dove la gente fa ressa per entrare". Animatissima cronaca di una serata, "Heintz riesce ad evocare quell'atmosfera misteriosa dell'ambiente punteggiata dai lumi di candela". Le figurette in primo piano illuminate dalle lanterne, secondo Pallucchini ricordano ancora il gusto di Le Clerc. La partitura corsiva è quella tipica dell'artista che in punta di pennello impreziosisce alcuni dettagli come il ricamo dorato della nobile donna al centro o la veste altrettanto dorata di uno dei tre ottomanni. Questi ultimi, impettiti e austeri, quasi insensibili alla caotica vivacità dilagante nella sala, riappariranno nella *Processione del doge in Piazzetta* di Springfield (cat. 47). La composizione ebbe una certa fortuna, come testimoniano le due repliche con varianti di collezione privata (cat. 59-60) e la ripresa dello stesso soggetto effettuata da Pietro Longhi e Francesco Guardi.

*Bibliografia:* Peltzer 1952, p. 191; Pallucchini 1981, p. 154; Schweers 1981, p. 390; Kultzen 1986, p. 34; Pedrocco 2002, p. 275; D'Anza 2004, p. 17; Sclosa 2007, p. 228.

## DIPINTI IN UBICAZIONE IGNOTA

58 / Mannheim, collezione privata

## L'INCENDIO DI TROIA

Olio su tela, cm 128 x 138

L'opera è nota attraverso la riproduzione presente nel fondo fotografico del Kuntshistorisches Institut di Firenze. Le misure sono quelle riportate sul retro della fotografia, dove peraltro l'attuale ubicazione viene indicata in un collezione privata di Mannheim.

La composizione, che rispetta la tipica impaginatura a volo d'uccello già collaudata in altre opere, riprende nell'ambientazione notturna accesa da fuochi e ammantata da pesanti ombre, l'atmosfera dei primi stregozzi. Caduto qualsiasi intento faceto, il mitico scontro fra achei e troiani si traveste da battaglia fra veneziani e turchi, ben riconoscibili questi ultimi dal tipico copricapo ottomano.

Così come per i primi stregozzi, anche per questa composizione il tedesco sembra, in parte, debitore ad un piccolo rame di Jan Brueghel, *L'incendio di Troia* oggi conservato all'Alte Pinakothek di Monaco ma che si trovava, nel Seicento, nella collezione veronese di Giacomo, Cristoforo e Francesco Muselli (cfr. Rossi 2001, p. 159). Un altro dipinto del medesimo soggetto e sempre attribuito a Brueghel era conservato in un'altra collezione veronese quella di Luigi Canossa (cfr. Rossi 2001, p. 179). Heintz oltre all'idea compositiva, riprende dal fiammingo il gruppo con Enea, Anchise e Ascanio posizionandoli, così come in quello di Monaco in primo piano, ma resi in controparte. Improvvisi bagliori rutilanti illuminano zone d'ombra facendoci scorgere una battaglia che non risparmia nessuna zona praticabile, dalle navi a vele spiegate alla miriade di combattenti che si scontrano secondo un ammassamento tipicamente nordico. In linea con la consuetudine operativa di Heintz, il tipo dell'arciere veneziano, con il braccio arcuato teso in una postura caricata e innaturale, campione di un manierismo trito e d'estenuato, riprende il modello già codificato nello sgherro in primo piano della *Traslazione Lauretana*, la cui datazione oscilla fra il 1649 e il 1660 (cat. 23). A nostro avviso l'opera può inserirsi nella scia di quelle rappresentazioni che Heintz inscenò dopo la realizzazione della *Vittoria Navale ai Dardanelli* per i Santi Giovanni e Paolo (cat. 101). Può essere valida tuttavia anche l'ipotesi che l'opera già nella chiesa dei padri domenicani fosse commissionata al tedesco dopo che questi ebbe dato dimostrazione di saper realizzare questi soggetti. In definitiva, riteniamo che l'esecuzione possa collocarsi nel sesto o al più tardi nel settimo decennio del secolo, considerati i legami che intercorrono con le tele di questo periodo.

*Bibliografia:* D'Anza 2004, pp. 16-17.

59 / Roma, collezione privata

## IL RIDOTTO

Il dipinto, segnalato nella scheda del Kunsthistorisches Institut di Firenze in una non meglio precisata collezione romana, raffigura, così come quello seguente, il *Ridotto*, pubblica casa di gioco, che il veneziano Marco Dandolo aprì nel 1638 nel suo palazzo a San Moisè. La composizione vive della fortuna riscossa dalla

primitiva raffigurazione, quella di Würzburg (cat. 57), dalla quale si differenzia per l'assenza della parte inferiore riservata alla descrizione dell'esterno dell'edificio. Oltre a questa evidente mutilazione compositiva, solo piccoli dettagli differenziano le due raffigurazioni, quali il soggetto del dipinto sopra la prima porta di sinistra o alcuni avventori che "nel frattempo" hanno variato la loro posizione. Valgano per tutti i due ottomani in basso a destra, quasi insensibili alla caotica vivacità dilagante nella sala, o il giovane con la lanterna che, concluso il suo giro, si ritrova sul lato opposto della casa da gioco

*Bibliografia:* D'Anza 2004, pp. 16-17.

60 / Torino, collezione privata

#### IL RIDOTTO

Olio su tela, cm 75 x 96

Segnalato nella scheda del Kunsthistorisches Institut di Firenze nella collezione torinese di Ferruccio Robba, il dipinto è una precisa e degna replica con varianti della parte superiore di quello oggi a Würzburg (cat. 57), al quale si rinvia per la lettura stilistica. Identica nell'impaginazione all'opera precedentemente trattata, se ne discosta nella disposizione delle figurine. I due turchi con turbante dal centro si sono "spostati" in basso a sinistra, successivamente li troveremo in Piazzetta, nella tela di Springfield (cat. 47), mentre il giovane con la lanterna ha ormai concluso il proprio giro e si viene a trovare sul lato opposto. Rispetto alla tela di collezione privata romana (cat. 59), i dipinti posti sopra le porte sono gli stessi della "matrice" custodita a Würzburg.

*Bibliografia:* D'Anza 2004, p. 25.

61 / già Londra, vendita Sotheby's (27 ottobre 1976, lot. 83)

#### BATTAGLIA NAVALE

Olio su tela, cm 114 x 137

La scomparsa della prestigiosa tela con *La battaglia dei veneziani contro i Turchi ai Dardanelli*, commissionata al pittore dal priore della basilica dei Santi Giovanni e Paolo (cat. 101), può essere in parte risarcita dall'affioramento sul mercato antiquario di questo notevole dipinto, che assieme all'*Incendio di Troia* (cat. 58) mette in luce un lato della personalità artistica di Heintz il Giovane finora sconosciuto. La fortuna di queste composizioni sta forse nella lunga lotta che in quegli anni la Repubblica intraprese contro il turco per il possesso dell'isola di

Candia. La propensione del pittore a replicare prototipi iconografici distinti dall'originale solamente da varianti marginali induce a credere che il dipinto dei Santi Giovanni e Paolo nell'impostazione della battaglia non doveva allontanarsi molto da questa *Battaglia navale*.

La scadente riproduzione visibile nel catalogo di vendita non ne permette, purtroppo, un'appropriata lettura, tuttavia la mezza luna campeggiante su una bandiera e il turbante ottomano degli arcieri in basso a destra, immancabile copricapo dei soldati turchi accertano l'identità dei contendenti. Sono inoltre presenti alcuni tratti distintivi della sua pittura come l'usuale impostazione prospettica a volo d'uccello con il punto di fuga tenuto alto e la caratteristica minuzia descrittiva, avvertibile soprattutto nei primi piani. Anche in questo dipinto come nelle più note *Feste*, affiora quel tipico *horror vacui* che induce il pittore, in questo caso, a creare un groviglio inestricabile di battelli, il cui scontro, in un clima soffocato e segnato all'orizzonte da gravi nubi di fumo, impone a un'imbarcazione appena speronata d'inclinarsi vertiginosamente, condannandola a un affondamento certo. Dovendo indicare un precedente iconografico importante al quale Heintz potrebbe essersi ispirato, più che la *Battaglia ai Dardanelli* di Pietro Liberi, visibile nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, ma realizzata fra il 1660 e il 1664 e quindi successivamente a questa, il pittore potrebbe essersi interessato alla *Battaglia di Lepanto* di Andrea Vicentino, anch'essa in Palazzo Ducale. Le differenze comunque sono molte.

*Bibliografia:* D'Anza 2004, pp. 13-16.

62 / già Londra, vendita Sotheby's (15 aprile 1999, lt. 131)

#### LA GUERRA DEI PUGNI SUL PONTE DI SANTA FOSCA

Olio su tela, cm 58,5 x 74

Pubblicata da Pedrocco nel 2001, l'opera raffigura la lotta dei pugni tenuta sul ponte di Santa Fosca, sede privilegiata, assieme a quello di San Barnaba, per questo tipo di "divertimento". Si conosce almeno un'altra versione dello stesso soggetto ambientato sullo stesso ponte, quella della collezione Milnik-Lobkowitz, acquistata a Venezia dal conte Jan Humprecht Czernin nel settimo decennio del secolo (Daniel 1996, p. 26) (cat. 40).

Il dipinto, caratterizzato dalla solita mischia violentissima che fa precipitare nelle acque del canale sottostante alcuni contendenti, risulta nel suo complesso "un'immagine di stupefacente effetto, per qualità cromatica e impeto dinamico" (Pedrocco). Così come la sua "sorella" di Milnik, essa differisce, rispetto alla *Lotta dei pugni sul ponte di San Barnaba* di Norimberga (cat. 38), nell'impostazione dell'inquadratura. Qui il punto di vista è ribassato: trovata che accentua la concitazione dell'evento, ma che sottrae respiro alla composizione stessa.

*Bibliografia:* Pedrocco 2001, pp. 38, 40; Pedrocco 2002, p. 275.



63 / già Monaco, già mercato antiquario

## PARLATORIO DI MONACHE

Olio su tela, cm 60 x 75,5

Potrebbe trattarsi di quel “Parlatorio di monache di Giosef Henz, pittor morto già un anno” segnato all’interno di un inventario, non meglio precisato, stilato probabilmente nel 1679, facente parte dei “nove cataloghi di quadri vendibili in ignote località d’Italia” pubblicati da Campori (1870, p. 457). Dipinti di questo soggetto, attribuiti al pittore, sono però segnalati anche nell’inventario del 1699 della collezione di Alessandro Savorgnan a Sant’Agnese e in quello, del 1705, dei quadri di Domenico Gambatto a San Canciano (Levi 1900, pp. 90, 106).

Tale soggetto godette di una certa fortuna e nel Settecento fu frequentato anche da Pietro Longhi, Francesco Guardi e Giandomenico Tiepolo. Esso conferma quanto narrato dai contemporanei sulla trasformazione dei parlatori in vere e proprie sale da conservazione, o da ballo, dove le suore stesse apparivano abbigliate *più da ninfe che da monache*. In alcuni conventi, non tutti, si sollevavano fiorite discussioni, si davano feste e le monache si presentavano elegantemente abbigliate. “L’orgoglio nobile che sacrificava tante fanciulle nel velo il fiore della loro giovinezza, per lasciare intatto il patrimonio ai maschi, voleva però che quelle infelici fossero circondate anche nel chiostro da distinzioni e privilegi” (Molmenti 1973, p. 359).

In quest’opera il pittore, come di consueto, pare indugiare in tante piccole situazioni diverse; si ritrovano inoltre quelle eleganti figurine, evocate da rapidi ma precisi tocchi di colore, che tanto spazio assumono nella sua produzione *festiva*. E’ la trovata spiritosa, in questo caso il cagnolino che orina sul cappello a tesa larga di un giovane signore, combinata con l’interesse cronachistico, a rivelare la natura più intima della sua arte. Brani vivaci, talvolta improntati ad un umorismo facile ma di effetto, sono ormai parti inconfondibili del bagaglio figurativo più tipico e riconoscibile del tedesco. L’architettura posticcia, issata alla bisogna, sbilenca, quasi poggiasse su una gondola piuttosto che su solide fondamenta è anch’essa una cifra distintiva del pittore. Ricompare infatti nell’*Interno di cucina* del Museo Davia Bargellini di Bologna assegnato correttamente da Lucco al maestro bavarese (cat. 88).

Una copia fedele, ascrivibile a un allievo o seguace, è apparsa negli anni ottanta sul mercato antiquario francese (Versailles, Palais des Congres 17 aprile 1983, lot. 127).

*Bibliografia:* D’Anza 2005, p. 106; D’Anza 2005, p. 16.

64 / già Parigi, Galerie Pardo (1967)

## FESTA VENEZIANA CON FUOCHI ARTIFICIALI

Olio su tela, cm 62 x 92

Publicato da Pallucchini nel 1981, il dipinto, a quanto riferito dallo studioso, reca la data 1678. Questo vuol dire che il pittore, ormai settuagenario e morto nello stesso anno, fino all'ultimo "si esercitò in tale genere di produzione" (Pallucchini).

L'opera, per la libertà di montaggio, è vicina al *Capriccio con elementi veneziani* di Palazzo Albrizzi (cat. 43). In questo caso però il pittore non sostituisce la Libreria con la Scuola di San Marco ma la elimina assieme al campanile, disponendo, anche in questo caso, "dei dati vedutistici reali con una libertà di fantasia che prelude alla «veduta ideata» settecentesca" (Pallucchini).

Uno scontro con bastoni, in prima fila, scandito dal rullo dei tamburi, introduce la visione di una festa allietata da fuochi artificiali, dalla caccia al toro, da acrobati e dalla musica che infiamma numerose coppie in una danza sfrenata. Non manca il cantastorie con lo stendardo, lo sbandieratore, la processione che esce da Palazzo Ducale e le signore che, sedute in basso a sinistra, "ciaccolano" rallegrate osservando la festa.

Non sappiamo se la Serenissima concesse mai di realizzare in un'unica giornata e in un unico luogo tutti questi eventi: è più credibile ipotizzare che Heintz abbia, forse per l'ultima volta, radunato in un solo dipinto e sullo sfondo della Basilica Marciana e del Palazzo Ducale, i due monumenti più prestigiosi di Venezia, tutti quegli episodi che contraddistinsero le sue *Feste* e lo resero celebre.

Anche in questa ultima prova l'atmosfera è vivificata dagli scatti e dai gesti teatrali dei suoi spiritosi personaggi che continuano a rivelare "una furia segnica callottiana" (Pallucchini).

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 154; D'Anza 2005, p. 18.

65 / già Parigi, vendita Palais Galliera (18 giugno 1964, lot. 20; 19 marzo 1966, lot. 20; Palais d'Orsay 21 giugno 1979, lot. 30)

#### RICEVIMENTO IN COLLEGIO

Olio su tela, cm 60 x 75

L'opera, passata a più riprese sul mercato antiquario parigino, ripropone fedelmente il *Ricevimento in Collegio* del Museo Correr di Venezia (cat. 55). Essa ben testimonia come l'attività della bottega nel crescere degli anni dovette farsi seriale in modo da soddisfare le esigenze di una committenza forse straniera che reclamava questi "souvenirs pictures".

*Bibliografia:* D'Anza 2005, p. 7.

66 / già Parigi, vendita Palais Galliera (18 giugno 1964, lot. 15; Hôtel Drouot 9 dicembre 1976, lot. 1)

#### IL DOGE IN POZZETTO

Olio su tela, cm 61 x 90

L'opera fa parte di una serie di quattro piccoli dipinti, raffiguranti feste e cerimonie veneziane, apparsa sul mercato antiquario parigino (cat. 56, 67, 68). La presenza di Heinz si somma, in questo caso, a quella di un collaboratore. Si tratta di una pittura contigua a quella del maestro ma che tuttavia diverge nella resa di alcune figurine, non più di chiara ascendenza callottiana. Queste marionette, governate da una mano divertita pronta a sfidare la forza di gravità, tengono pose impossibili, saltano, corrono in preda ad un'agitazione incontrollabile mai riscontrata in quelle del tedesco. «Macchiette» dalle braccia spalancate, dalle gambe divaricate in una corsa affannosa, a tratti artificiosa, che paiono animate da scariche elettrizzanti. A ogni modo, la componente più tipicamente heintziana, anche in questi dipinti, continua a dominare. L'impostazione generale è delle più caratteristiche, mentre alcuni particolari come la vecchia questuante o l'attento cagnolino scodinzolante che le sta accanto valgono tanto quanto una firma.

*Bibliografia:* D'Anza 2005, p. 7.

67 / già Parigi, vendita Palais Galliera (18 giugno 1964, lot. 16; Hôtel Drouot 9 dicembre 1976, lot. 2)

#### CACCIA AI TORI IN CAMPO SAN POLO

Olio su tela, cm 60 x 90

Parte di una serie di quattro opere (cat. 56, 66, 68), transitata a più riprese sul mercato antiquario parigino, la tela ripropone, in scala ridotta, il medesimo soggetto trattato nel dipinto del Museo Correr di Venezia (cat. 50). In questo caso però il pittore ribalta il punto d'osservazione: ciò preclude la visione di Palazzo Corner ma introduce la chiesa di San Polo e evidenzia la facciata gotico-moresca, "sormontata da una sfilata di merli traforati di forma fantasiosa" di Palazzo Garzoni, demolito nei primi anni dell'Ottocento. Il dipinto rappresenta una delle più amate e cruente feste tradizionali veneziane che si svolgevano durante il Carnevale. Una specie di addomesticata corrida dove il toro, ma spesso venivano utilizzavano dei buoi, si difendeva dall'attacco dei cani addestrati all'occorrenza. Anche in quest'opera, come nella precedente, la presenza di un collaboratore è avvertibile soprattutto nella resa di alcune macchiette.

*Bibliografia:* D'Anza 2005, pp. 10-12.

68 / già Parigi, vendita Palais Galliera (18 giugno 1964, lot. 17; Hôtel Drouot 9 dicembre 1976, lot. 3)

#### LO SPOSALIZIO DEL MARE

Olio su tela, cm 60 x 90

In quest'opera, parte della serie transitata sul mercato antiquario parigino, l'artista recupera l'impaginazione a volo d'uccello, con l'orizzonte tenuto altissimo, già sperimentata nei dipinti *Veduta prospettica di Venezia* (cat. 54) e *Veduta prospettica di Udine* (cat. 48). La fototeca della Fondazione Cini di Venezia conserva una copia abbastanza fedele di questo dipinto, realizzata da un allievo o seguace.

*Bibliografia:* D'Anza 2005, pp. 14-15.

69 / già Parigi, vendita Palais d'Orsay (21 giugno 1979, lot. 28)

#### LA PROCESSIONE DEL REDENTORE

Olio su tela, cm 61 x 91

L'opera replica in scala ridotta e con alcune varianti la nota composizione del Museo Correr di Venezia (cat. 52). Essa conserva la commistione tra il solenne corteo e la realtà popolare visibile nel prototipo, presentando la medesima cura nella definizione elegante delle vesti. In questo caso quella del biondo cavaliere dal cappello piumato o i sontuosi mantelli degli alti dignitari ecclesiastici situati all'inizio del ponte galleggiante.

*Bibliografia:* D'Anza 2005, p. 7.

70 / già Venezia, vendita Semenzato (19 settembre 1993, lot. 26)

#### LOTTA DEI PUGNI CON PALAZZO FOSCARINI

Olio su tela, cm 131 x 320

Apparsa una prima volta presso Semenzato nel 1992 (8 novembre lot. 15), l'opera risultava dalla riproduzione del catalogo molto rovinata. Presentato l'anno seguente restaurato e in buone condizioni, il dipinto sembrerebbe opera di Heintz il Giovane. Se le case sullo sfondo rimandano all'*Ingresso trionfale di Taddeo*

*Barberini a Roma* di Agostino Tassi eseguito dopo il 1631 e che il pittore tedesco può aver visto in un ipotizzabile secondo soggiorno romano, l'espedito del pontile di pietra senza sponde, proscenio improvvisato che collega i due ponti, è lo stesso usato nella *Processione del Redentore* del Museo Correr (cat. 52).

Torreggia al centro il palazzo Foscarini sul rio dei Carmini, ben riconoscibile per la presenza delle doppie serliane, che viene però a trovarsi "spostato" dalla sua reale ubicazione (Pavanello, gentile comunicazione orale). Questo induce a scorgere un legame di committenza fra la famiglia veneziana e il pittore. Difatti in onore della visita veneziana del futuro erede al trono di Francia Enrico III nel 1576, il cui sbarco al Lido è immortalato in una tela del Vicentino in Palazzo Ducale, venne organizzata una lotta dei pugni sul rio dei Carmini e il futuro regnante assistette alla spassoso spettacolo proprio dalle finestre di palazzo Foscarini (cfr. Zorzi 1994, p. 384). Si può allora avanzare l'ipotesi che la famiglia Foscarini abbia incaricato Heintz di ricreare quel momento che diede lustro alla loro casata. D'altra parte, cosa analoga fece Federico Corner che, eletto patriarca nel 1631, si insediò a Venezia nel '32 e chiese al pittore di ricreare l'evento su tela non prima del 1648.

Le posture eccessivamente caricate e la teatralità dei gesti così come la pennellata a corpo possono essere accostate alla *Lotta dei Pugni* della collezione Milnik-Lobkowitz (cat. 40) confermando l'autografia del dipinto.

*Bibliografia:* D'Anza 2005, p. 97.

## DIPINTI ATTRIBUITI

71 / Venezia, collezione privata

CACCIA AI TORI SCIOLTI NEL CORTILE DI PALAZZO DUCALE

Olio su tela, cm 114 x 96

Apparso, come opera di Joseph Heintz il giovane, alla mostra *Venezia da Stato a Mito* tenuta a Venezia nel 1997, il dipinto non sembra essere stato eseguito dal tedesco. Questa "rarissima raffigurazione di una festa di cui si ha notizia fin dal 1499, anche in periodo non carnevalesco" (Urban) mostra, infatti, nella resa delle macchiette una pennellata rapida e sommaria estranea al fare di Heintz e, in particolare, alle quattro feste del museo Correr (cat. 50 - 53), cui è stato accostata da Urban. A escludere la paternità del tedesco vi è altresì la partitura coloristica così diversa da quella consueta, che prevede accesi contrappunti cromatici.

*Bibliografia:* Urban 1997, p. 355; D'Anza 2005, p. 10.

72 / Venezia, Museo Correr

#### IL DOGE IN POZZETTO

Il dipinto viene generalmente attribuito ad Heintz più per il soggetto rappresentato che per l'assonanza stilistica con le opere certe.

Il doge, come consuetudine, il secondo giorno dopo l'elezione viene portato da 200 arsenalotti per tutta la piazza San Marco entro un pergamo di legno dal quale getta denaro al popolo.

*Bibliografia:* Lorenzetti 1956 (ed. 2002), p. 718.

73 / Versailles, Musée national du château

#### VEDUTA DI VENEZIA A VOLO D'UCCELLO

Olio su tela, cm 178 x 395

Il dipinto è pubblicato da Brejon de Lavergnée con l'attribuzione ad Heintz suggerita oralmente da Safarik. Rispetto alla tela firmata, del Museo Correr, di identico soggetto (cat. 54), scompaiono le prealpi sullo sfondo e le numerosissime imbarcazioni. La scadente riproduzione in mio possesso, peraltro, non permette una lettura più precisa del dipinto che viene pertanto presentato in questa sezione del catalogo.

*Bibliografia:* Brejon de Lavergnée 1988, p. 447.

74 / Würzburg, Residenz

#### LOTTA DEI PUGNI SUL PONTE DI SAN BARNABA

Olio su tela, cm 135x192

Pubblicata da Peltzer come dipinto paradigmatico per tutta la produzione di questo genere poiché esso "mostra tutte le caratteristiche dell'arte del nostro Enzo", l'opera è stata recentemente espunta dal catalogo del tedesco (D'Anza). La consueta teatralità, fatta di pose e atteggiamenti spiritosi, che anima le sue figure è qui più goffa e impacciata, la materia più densa e legata. L'orchestrazione cromatica è meno accesa, essa evita chiaramente quei consueti contrappunti così tipici nei suoi dipinti, dove il giallo si accompagna al blu o il rosso cangiante al

verde acceso. Tale esclusione è corroborata dal confronto con il dipinto di medesimo soggetto di Norimberga (cat. 38) dove l'artista esibisce appieno il suo linguaggio pittorico.

*Bibliografia:* Peltzer 1952, p. 192; Pallucchini 1981, p. 154; Schweers 1981, p. 390; Kultzen 1986, p. 35; Salerno 1991, p. 187; Pedrocco 2002, p. 275; D'Anza 2005, pp. 17-18.

## GLI STREGOZZI

75 / Firenze, collezione privata

L'ALCHIMISTA (IL MAGO ERMOGENE ?)

Olio su tela, cm 135 x 170

Tutte le fonti antiche, a partire dalla *Carta del navegar pitoresco* di Marco Boschini, edita a Venezia nel 1660, ricordano il pittore tedesco principalmente come autore di *stregozzi*, ovvero di quelle “*stravaganze e bizzarie / De chimere, de mostri, e d'animali, / De bestie, de baltresche, e cose tali / Transformae, reformae da testa a pie*”. Opere nelle quali comparivano “*Astrologhi, Strigoni e Negromanti*”, e che Heintz concepiva sia in grande che in piccolo formato. Di tale produzione, sfortunatamente, si conoscono oggi solo pochi esempi, di cui uno, notevole, è transitato recentemente sul mercato antiquario milanese per approdare in una collezione privata fiorentina. Si tratta una grande tela raffigurante un *Alchimista*, forse il mago Ermogene.

Essa è un tipico esempio di quella produzione bizzarra e capricciosa così spesso ricordata dalle fonti. In questo caso il protagonista è proprio uno *strigone*, che ricalca la consueta iconografia di vecchio seduto alle prese con fornelli, crogiuoli, alambicchi, intento a scrutare le pagine di un libro e attorniato da fantasmi o mostri. Sono proprio questi ultimi ad attirare maggiormente l'attenzione dell'osservatore. È qui che Heintz scatena la propria *verve* inventiva, mutuando alcuni esseri deformati dalla stampa di Pieter Brueghel il Vecchio con *San Giacomo Maggiore e il mago Ermogene* (da dove forse recupera anche l'idea per questo soggetto), incrementandoli forgiandone di nuovi e inserendo qua e là astici, granchi e grancevole, quasi una concessione d'obbligo verso la sua città d'adozione. In questo *stregozzo* il pittore punta sulla contrapposizione tra serio e faceto, dove il vecchio mago, assorto nella procedura indicatagli dal libro, sembra incurante, o forse ormai assuefatto, ai lazzi e alle irriverenze comminatagli dagli esseri deformati. Una grancevola insolente gli disturba volutamente la lettura, mentre un mostro alle sue spalle cerca di sottrargli l'asticella e un altro intinge oscenamente la coda nel crogiuolo. Ma se in questa zona del dipinto l'uomo si differenzia nettamente dal mostro, nella parte di sinistra, caratterizzata da un'ampia apertura paesaggistica con rovine, i mostriciattoli hanno ormai acquisito abiti e attitudini umane. L'esito è spassosissimo. La gestualità compita, quasi teatralizzata, del galante mostriciattolo che, in basso a sinistra, inserisce una lettera nel cestello prontamente calato da una sua consimile ne è esempio impareggiabile.

Dal punto di vista stilistico il dipinto presenta un fare corsivo, una condotta rapida e sicura, che lo avvicina all'*Allegoria* di Vienna, datata 1674. Si potrebbe quindi ricondurlo alla maturità dell'artista e collocarlo nel settimo o nell'ottavo decennio del secolo, tuttavia il giudizio rimane in sospeso data la difficoltà di lettura causata dall'ossidazione della vernice. La nota asserzione di Boschini del



1660 sul suo cambio di interessi, “*adesso l’ha butà de banda / El penel dale cabale e chimere, / Per far al natural le cose vere*”, cioè per dedicarsi ad una tematica più rivolta al naturale, non è infatti da intendere come cessazione definitiva di questa produzione, visto che lo stesso Boschini nel maggio 1675 in una lettera a Leopoldo de’ Medici lo informa di come Heintz sia “*uno dei più capricciosi pittori che hoggidi viva in formar concerti di mostri, di fantasme, di chimere e cose simili*”.

A livello interpretativo il grande teschio al centro della composizione sarebbe un’indicazione della vanità degli sforzi alchemici. Tuttavia tale monito soccombe travolto dalla spiritosa impertinenza di questi mostriciattoli, che alimentano un clima ridanciano poco incline alla riflessione. Anche la presenza delle civette in alto a sinistra, alcune delle quali stipate entro il cesto sul dorso di un pesce volante, è da considerarsi un inserto simbolico. L’incisione di Brueghel con *La discesa di Gesù al limbo*, dalla quale il tedesco recupera questo motivo, prevedeva infatti alcuni volatili che qui vengono sostituiti con le civette, uccelli notturni considerati attributo del sonno. Il medesimo pesce volante, con tanto di cesta, stavolta ospitante dei merli, viene riproposto da Heintz nella *Vanitas* della Pinacoteca di Brera (cat. 78).

*Bibliografia:* D’Anza 2006, pp. 13-18; Bottacin 2007, pp. 6-15.

76 / Firenze, depositi Galleria degli Uffizi

ORFEO AGLI INFERI

Olio su tela, cm. 137 x 195

Custodita per lungo tempo nei depositi della Galleria degli Uffizi, la tela oggi è visibile in un ufficio della Soprintendenza ai Beni Ambientali Storici e Culturali di Firenze. La provenienza non è documentata, mentre l’attribuzione tradizionale a Baccio del Bianco risale al 1890 (Chiarini 1979).

Assegnato ad Heintz da Chiarini (1986) dopo aver ricevuto la “conferma” di Pallucchini, il dipinto palesa un buon stato conservativo. Raffigura il momento in cui Orfeo ha appena finito di suonare la lira alla presenza di Plutone e Proserpina, seduti in cima a una scalinata sormontata da un baldacchino retto da diavoli ed esseri mostruosi. Più che incantati e commossi, gli adulatori del dio infernale appaiono eccitati e pronti a lanciarsi in danze sfrenate culminanti nello spiritoso girotondo sulle scale del palazzo. La scalinata sembra modellata su quella dei Giganti di Palazzo Ducale, mentre lo stesso allegro girotondo dei demoni si ripeterà nell’*Allegoria* di Vienna del 1674 (cat. 86).

La scena è concepita in modo teatrale, a sinistra l’ampia scalinata porta a un padiglione sul ripiano del quale stanno i signori degli inferi, mentre a destra sorgono archi e pilastri di un edificio diruto. Dappertutto fiamme che scaturiscono dalla terra e mostri infernali. Non mancano, in alto, i globi di cristallo trasparentissimo già ammirati nel *Plutone giunge dal Tartaro* (cat. 77), e nella *Medea che ringiovanisce Esone* (cat. 81).

Boschini in una sua epistola al cardinale Leopoldo de' Medici, che voleva tenersi informato sulla situazione artistica veneziana, definisce Heintz come “*uno dei più capricciosi pittori che hoggidì viva in formar concerti di mostri, di fantasme, di chimere e cose simili*” (Muraro 1965, p. 70). Leopoldo mise assieme numerosi capolavori avvalendosi dell'opera dei migliori esperti del suo tempo. Boschini lo servì dal 1660 al 1675, acquistando per suo conto numerosi dipinti “veneziani”. Si potrebbe quindi ipotizzare l'acquisto del dipinto da parte del cardinale, tramite Boschini, in questo lasso di tempo. L'ipotesi è tutt'altro che azzardata visto che lo stesso Muraro (1965 p. 71), letto il materiale documentario presentato dai Procacci nello stesso numero della rivista, si chiede, in relazione alle collezioni mediche, “dove siano finiti gli *stregozzi* per cui andava famoso il pittore Gioseffo Heinz”.

*Bibliografia:* Chiarini 1979, p. 242; Chiarini 1986, p. 177.

77 / Mariánské Lázně (Repubblica Ceca), Místské Muzeum

#### PLUTONE GIUNGE DAL TARTARO

Olio su tela, cm 117 x 135

Donata al museo dalle Terme statali cecoslovacche di Mariánské Lázně, l'opera, reca sul verso della cornice un cartoncino ovale con la scritta: “Ratto di Proserpina / Civetta” (Daniel). Come indicato da Sebastiano Scarpa (2001), si tratta, con ogni probabilità, del dipinto *Plutone con mostri d'Averno di quarte 7 et 8 di mano di Giuseppe Ens* ricordato da Levi nell'inventario della raccolta di Francesco Querini a San Marziale, redatto il 22 marzo 1708 (cfr. Levi 1900, p. 152). Il quadro fu venduto, probabilmente, in epoca antica non essendo pervenuto alla Fondazione Querini Stampalia. Le dimensioni convertite in centimetri (una quarta = cm 17, 38675) corrispondono quasi perfettamente con quelle attuali. Bisogna, ovviamente, tener conto che le rifoderature riducono leggermente le misure e che le dimensioni “antiche” talvolta sono approssimative. Su un cocchio trainato da quattro cavalli e con il bidente in mano, Plutone giunge dal tartaro e sta per essere trafitto da una freccia scagliata da Cupido che lo farà innamorare di Proserpina. La figura di donna, in basso a sinistra, che punta lo sguardo sul dio degli inferi può identificarsi con la stessa ninfa o con Venere curiosa di vedere realizzarsi il suo proposito. Secondo Ovidio, infatti, fu la dea ad incitare Cupido a colpire Plutone. Trovano fondamento nel testo di Ovidio (*Metamorfosi* libro V) anche i fuochi e le eruzioni vulcaniche. “Nella parte sinistra si apre una veduta sul paesaggio, con un castello sulla montagna-masso che viene colpita da un fulmine. E' il castello ovidiano sull'Olimpo dal primo libro delle *Metamorfosi*” (Daniel).

Il quadro apparve per la prima volta in Italia alla mostra *I tesori di Praga* tenuta a Trieste nel 1996. Daniel, il curatore, avanza correttamente il nome del tedesco per questo dipinto che presenta uno scenario infernale gremito di mostri ripresi testualmente dalle stampe di Callot. Dalla famosa incisione del lorenese *Le tentazioni di Sant'Antonio* sono recuperati il diavolo che “del cul avea fatto

trombetta”, il mostriciattolo in sella ad una aragosta e i due abominevoli compari, uno intento a leggere un libro, l’altro a reggere una sorta di lunghissimo caduceo, che assistono indifferenti all’infernale rappresentazione. I quattro cavalli che tirano il cocchio del re del Tartaro sono identici a quelli del *Plutone* di collezione parigina (cat. 79), mentre il cupido pronto a scoccare la freccia è esemplato su quello presente nel *Plutone* della collezione Curti di Vicenza (cat. 85). La stessa orchestrazione della scena, con il tempio diruto e il castello in cima a una montagna sullo sfondo, rivela legami con quest’ultima tela.

Se le figure del dio e quelle dei cavalli risultano un po’ goffe nella resa, l’estenuata posa manieristica della ninfa svela un legame mai reciso con un gusto pittorico facilmente riconducibile alla cerchia dei pittori praghesi di Rodolfo II, quali il padre Heintz il Vecchio, il patrigno Gundelach e van Aachen. La parte più viva del dipinto è di certo quella dei mostriciattoli che, muniti di chitarrine, contrabbassi e di un organo, eseguono una spiritosa litania infernale. L’interpretazione luministica, con bagliori infiammati ed ombre profonde, accentua l’effetto grottesco generato da una raffigurazione nata dalla commistione del mostruoso con il ridicolo.

Per questa tela Daniel ipotizza un’esecuzione coeva a quella del *Plutone* di collezione vicentina e all’*Orfeo* degli Uffizi (cat. 85, 76), proponendo una forbice che dagli anni quaranta arriva vicino al 1674, data dell’*Allegoria* di Vienna (cat. 86). A nostro avviso la realizzazione è riconducibile al quinto decennio, vista anche l’ambientazione diurna di due opere sicuramente posteriori come *Il carro di Nettuno* (cat. 80) e l’*Allegoria* già ricordata.

*Bibliografia:* Daniel 1996, p. 116; Scarpa 2001, p. 411.

78 / Milano, Pinacoteca di Brera

VANITAS (ALLEGORIA D’AMORE)

Olio su tela, cm 130 x 177

Il dipinto, foderato e pulito in epoca recente, si presenta in buone condizioni (Fantelli 1990). Acquistato nel 1983 dalla Galleria Galatea di Torino, proveniva dal mercato antiquario (Coppa 1981-82).

“Il soggetto non sembra limitarsi alla sola rappresentazione allegorica della «Vanitas», giustificata appunto dalla presenza del teschio, della clessidra e dello specchio, oltre che dal lucignolo acceso. La presenza di Amore-Eros armato di arco, freccia e faretra può rimandare, in effetti anche al tema di Amore che vince il Tempo e – forse – il Sapere, rappresentato dal libro aperto dove si intravede una mano aperta (l’Alchimia ?)” (Fantelli 1990).

L’autografia di quest’opera è autenticata oltre che dalla “condotta pittorica compatta e precisa”, la quale “rimanda ad una cultura essenzialmente nordica” (Fantelli), anche dalla comparsa del bizzarro orologio semi affondato, precisa ripresa di quello presente nella stampa *La pigrizia* (parte del ciclo i *Peccati Capitali*) che Cock incise nel 1558 da un disegno di Pieter Brueghel dell’anno precedente e che Heintz riutilizza sullo sfondo dell’*Allegoria* di Vienna (cat. 86).

Il pesce volante con la cesta piena di merli replica un motivo ideato da Pieter Brueghel nell'incisione *La discesa di Gesù al Limbo* e si ritrova in un altro dipinto di Heintz: quell'*Alchimista* di collezione privata fiorentina.

Il Cupido che con la mano destra impugna una lunga asticella, mentre con la sinistra, posta dietro le spalle, regge la faretra, è invece esemplato su quello del disegno *Allegoria della nascita di un principe*, custodito all'Albertina di Vienna, eseguito dal padre Heintz il vecchio.

La ripresa di questo modello è importante poiché testimonia una continuità seppur lieve, occasionale e solamente iconografica fra le opere del padre e quelle del figlio. Convincente la resa stilistica che riesce a combinare la compatta e tornita forma di Cupido, erede della tradizione rinascimentale lagunare con le complesse raffigurazioni di demoni, frutto della conoscenza e dello studio di tutte quelle incisioni riconducibili alla matrice boschiana.

*Bibliografia:* Coppa 1981-82, p. 4; Fantelli 1990, p. 151; D'Anza 2006, pp. 16-17.

79 / Parigi, collezione privata

PLUTONE

Olio su tela, cm 70 x 105

Pubblicata da Aikema nel 1990, l'opera è un tipico *stregozzo* di Joseph Heintz il giovane. Rispetto alle altre tele di identico soggetto (Mariánské Lazné e Vicenza cat. 66-74) si registra l'assenza della figura femminile, Venere o Proserpina, così come quella di Cupido intento a scoccare la freccia fatale. Appare invece un misterioso demone che porge qualcosa a un sorpreso Plutone appena affiorato dalle viscere del Tartaro. Il cocchio inoltre si è arricchito, in questo quadro, di un coacervo di serpi, vero vetturale della biga conducente il dio degli inferi. Le immancabili, spiritose, figure mostruose prelevate dall'incisione *Le Tentazioni di Sant'Antonio* di Callot sono in questo caso relegate sullo sfondo, quasi non si volesse distogliere l'attenzione dall'episodio principale. Le sfere di cristallo porta candele, già nella *Medea che ringiovanisce Esone*, nel *Plutone* di Mariánské Lazné e nell'*Orfeo agli inferi* degli Uffizi ritorneranno nell'*Allegoria* di Vienna (cat. 81, 77, 76, 86). I quattro cavalli sono invece gli stessi che trainano il carro del *Plutone* appena citato.

Sebastiano Scarpa nel 2001 presenta quello che potrebbe essere, vista l'identica dimensione, il singolare pendant di questa tela. Un *Carro di Nettuno* (cat. 80) che in virtù della sua atmosfera solare fa da contraltare al dipinto in questione. "Una coppia dedicata a dei portati sul cocchio [...] espressioni opposte dello stesso tema" (Scarpa).

L'introduzione a Venezia di questo genere pittorico, come evidenziato da Aikema, spetta al tedesco e, senza dubbio alcuno, tali raffigurazioni servirono come modello per certe scene di stregonerie che Pietro Vecchia andava dipingendo attorno al 1640. Lo studioso inoltre si spinge a supporre che Salvator Rosa abbia avuto come "fonte d'ispirazione", per le sue burlesche scene di streghe, queste realizzazioni, viste probabilmente durante il suo soggiorno veneziano avvenuto

attorno al 1640 (cfr. Aikema 1990, p. 28). La datazione dell'opera non può prescindere dal 1635, data di esecuzione della stampa di Callot.

*Bibliografia:* Aikema 1990, p. 28; Scarpa 1993, p. 80; Scarpa 2001, p. 411.

80 / Parigi, collezione privata

#### IL CARRO DI NETTUNO

Olio su tela, cm 70 x 105

Rinvenuto da Scarpa nella stessa collezione che ospita il *Plutone* (cat. 79), il dipinto, vista l'identità delle dimensioni, potrebbe comporre assieme a questo una singolare e accattivante coppia. I dipinti dedicati alle due divinità che governano il mondo acquatico e infero esibiscono scenari opposti. Un'atmosfera quieta e solare governa il primo, mentre bagliori rutilanti uniti a miasmi sulfurei accentuano la fragorosa irruzione del cocchio nel secondo.

Il Nettuno presenta in primo piano una composizione di pesci "che richiama le nature morte di artisti nordici, in particolare quelle di Snyder, De Vos o del Fyt" (Scarpa). I pesci raffigurati però "sarebbero « nostrani » in particolare le triglie e quello più grande con la bocca aperta in basso a sinistra, chiamato *anzolo* o *gallinella*" (Scarpa).

Anfitrite, la nereide, sposa del dio dei mari, è esemplata sulla Galatea raffaellesca, a testimonianza, del suo vasto e versatile interesse.

La natura morta tenderebbe ad avvicinare l'esecuzione di quest'opera alla prima metà del sesto decennio quando Heintz licenziò l'unica tela datata di questo genere: *I Pescivendoli* già di collezione romana (cat. 89). Qui però i frutti di mare sono ancora tenuti in una posizione secondaria, il che può indurre a spostare la data nel quinto decennio, più vicino, quindi all'ipotizzato momento di realizzazione del suo *pendant*.

*Bibliografia:* Scarpa 2001, p. 411.

81 / Venezia, collezione privata

#### MEDEA RINGIOVANISCE ESONE

Olio su tela, cm 50 x 89

Pubblicata nel 1993 da Sebastiano Scarpa, l'opera presenta un soggetto insolito: quello di Medea, la leggendaria maga greca intenta a ringiovanisce il vecchio padre di Giasone mediante una miracolosa miscela di erbe ch'ella trasfonde nel vegliardo dopo averlo privato del sangue (cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 160-293). Come narrato da Ovidio, la maga si presenta discinta e con i capelli sciolti alla

maniera delle baccanti, mentre il vecchio Esone è disteso con la gola squarciata dalla quale esce il sangue vetusto per far posto ai novelli succhi magici preparati dalla negromante e che vengono insufflati da un calderone scoppiettante guarnito di alambicchi e sfere di vetro. Al posto degli altari tradizionali un grande vaso conserva la fiamma purificatrice, accesa da Medea prima dell'intervento. Nel dipinto di Heintz fanno da contorno, spettatori interessati, le solite abominevoli creature derivate dalle stampe di Callot e da quelle di Cock da Brueghel. La composizione con al centro l'episodio principale è chiusa a destra da una teoria di colonne accese da bagliori infuocati. A queste si contrappone sul lato opposto un antro roccioso popolato da una ridda di esseri deformi e mostruosi che si dirigono verso il punto estremo della cavità, dal quale erompe una calda luce accecante.

Secondo Scarpa, che riferisce l'opera al quinto decennio del secolo, il pittore fu, probabilmente, a Firenze dove rimase colpito "dall'unico altro dipinto anteriore al nostro raffigurante *Medea che ringiovanisce Esone* terminato da Girolamo Macchietti nel 1572" per lo studiolo di Francesco I. Va detto però lo stesso tema fu richiesto nel 1663 a Pietro Bellotti dal conte Jan Humprecht Czernin. Il conte, in questo caso, non si limitò ad indicare il tema ma stilò "un esatto e singolare programma iconografico" (Cfr. Safarik-Milantoni *La pittura del Seicento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* a cura di M. Gregori e E. Schleier, Milano 1989, p. 176). Anche Heintz realizzò numerosi dipinti per Czernin e suo figlio Daniel "in giovane età fu a quanto pare impiegato per un certo tempo presso il conte" (Cfr. Daniel 1996, p. 19).

Il dipinto presenta, al solito, numerosi mostriciattoli recuperati dalla stampa *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Callot del 1635, mentre l'imponente marchingegno, che in questo caso serve al travaso del sangue, è ricalcato su quello dell'incisione *La superbia* che Cock stampò nel 1558, all'interno della serie i *Peccati Capitali*, da un disegno di Pieter Brueghel dell'anno precedente.

Aikema ritiene che "il tunnel illuminato, a sinistra," sia basato sull'identico motivo presente in una delle quattro tavolette di Bosch con le *Visioni dell'aldilà* a Palazzo Ducale. I dipinti erano tornati a esser visibili nel 1615 dopo il lungo periodo trascorso nei depositi del palazzo.

*Bibliografia:* Scarpa 1993, p. 80; Aikema 2001, p. 124; Scarpa 2001, pp. 412 - 413.

82 / Venezia, collezione privata

L'ELISIR DELLA GIOVINEZZA

Olio su tela, cm 91 x 158

Il dipinto pubblicato da Sebastiano Scarpa è una ripresa quasi letterale dell'incisione di Agostino Veneziano, già assegnata a suo tempo a Marcantonio Raimondi, raffigurante uno *stregozzo*, ovvero un'andata alla noce di Benevento, cioè al Sabba delle streghe (cfr. Albricci 1983). In questo caso Heintz non si limita ad inserire, come di consueto, varie piccole citazioni, ma è tutta la composizione ad essere riproposta con poche aggiunte. Sembra, comunque, un'invenzione del

pittore la vecchia al centro del dipinto in sostituzione di quella presente nell'incisione. Identica invece è la scena che vede un grosso scheletro d'animale trainato da due giovani adepti e affiancato da un caprone e dal basilisco (incrocio velenoso tra gallo e rospo) qui ridotto ad uno scheletro. Il libro aperto al centro della composizione, probabilmente un manuale di magia, non appare nella stampa. L'opera, rispetto all'originale, è caricata di simboli magici. "La magia è il tema dominante ed è rappresentata in ogni parte del quadro. Accanto alle magie vi sono richiami allegorici come quello del tempo che viene sconfitto dal sortilegio simboleggiato dalla clessidra, ormai buttata a terra e dimenticata" (Scarpa).

Viste le identiche misure, il dipinto forma una coppia assieme all'*Alchimia* (cat. 83).

La fortuna dell'incisione di Agostino Veneziano è testimoniata dalla fedele riproduzione ad olio su rame di cm 33 x 63 conservata al Wellington Museum di Londra e titolata *Ecate*, avvicinata, in virtù della firma apocrifa apposta, a Ribera. Spinosa lo inserisce nel catalogo del pittore spagnolo avvisando però che "il piccolo rame potrebbe meglio collocarsi nell'ambito della produzione di Salvator Rosa" (1978, scheda cat. 410).

*Bibliografia:* Scarpa 2001, p. 412.

83 / Venezia, collezione privata

## ALCHIMIA

Olio su tela, cm 91 x 158

Presentato da Sebastiano Scarpa assieme al suo *pendant* (cat. 82), il dipinto "raffigura probabilmente la preparazione a un'alchimia" (Scarpa). Lo studioso considera tale opera il "preludio" alla *Medea che ringiovanisce Esone* (cat. 81), poiché qui "il putto a cavallo del grifone in alto a sinistra sta preparandosi all'azione che culmina nell'altro dipinto dove sputa fuoco e fiamme. Quello strano strumento alchemico rappresentato dal setaccio circondato da fiammelle che la donna, la stessa in entrambi i dipinti, tiene in evidenza al centro della composizione e che non ho trovato in alcun manuale di iconologia, si trova in uso nella *Medea* quale filtro del fuoco che scaturisce dal vaso (mutuato da una stampa di Enea Vico)". A nostro avviso però questo dipinto è posteriore alla *Medea* dove il pittore ricopia ancora fedelmente, dalla stampa *Le Tentazioni di Sant'Antonio* di Callot, il grifone alato che sputa fiamme mentre in questo il grifone è ormai addomesticato dal putto che ne trattiene l'emissione infuocata quasi che il pittore, stanco di reiterare le stesse soluzioni, ne adotti delle nuove. A ogni modo, è soprattutto la condotta pittorica a segnare la cesura fra i due dipinti. Ancora legata ai "tipici" *stregozzi* del quarto e quinto decennio la *Medea*, attratta, invece, dalla costruzione plastica dei quadri del sesto decennio come l'*Interno di cucina* (cat. 88), questa *Alchimia*.

Sempre Scarpa segnala, inoltre, come lo scorcio alla destra, con la testa sovrastata dal pesce, sia mutuata dall'incisione le *Tentazioni di Sant'Antonio* di Cock, datata 1556. "Interessante è ancora la raffigurazione dell'eclissi di luna in

alto a sinistra, forse indicazione di un momento propizio all'evento alchemico" (Scarpa).

*Bibliografia:* Scarpa 2001, pp. 412, 413.

84 / Verona, Museo di Castelvecchio

#### RATTO DI PROSERPINA

Olio su tela, cm 33 x 48

Proveniente, come opera di autore ignoto, dalla galleria veronese di Giulio Pompei (Marinelli), il dipinto fu restaurato nel 1984 da Stevanato. Successivamente Marinelli (1987) avanzò il nome di Joseph Heintz il Giovane scorgendovi la versione ridotta del *Plutone agli inferi* di collezione vicentina (cat. 85). Secondo lo studioso, inoltre, "tutto l'antico repertorio di stregoneria boschiano e nordico è aggiornato su quello moderno di Salvator Rosa ed è calato negli effetti meravigliosi del teatro barocco". Mentre per Rossi "sono apprezzabilissime la regia degli scorci prospettici e dei bagliori luminosi, così come la descrizione calligrafica, in punta di pennello, dell'episodio mitico". Il mostricciattolo che cavalca un'aragosta, precisa ripresa dalla stampa *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Callot si ritrova in quasi tutti gli altri *stregozzi*, mentre l'intera composizione si rifà fedelmente all'incisione di analogo soggetto eseguita da Antonio Tempesta verso il 1600 (*Metamorphoseon sive Transformationum Ovidiarum libri*, Amsterdam: Petrus de Jode 1606, n. 47).

*Bibliografia:* Marinelli 1987, pp. 233, 234; Rossi 1998, p. 82.

85 / Vicenza, collezione Curti

#### PLUTONE E PROSERPINA

Il dipinto fu segnalato nel 1981 da Pallucchini nella collezione Curti di Vicenza, Scarpa però nel 1993 non riuscì più a individuare questa raccolta. Pallucchini presenta l'opera come la *Discesa di Orfeo nell'Averno* mentre Daniel, correttamente, osserva che il gruppo delle tre donne è formato da Venere eretta, che scruta l'arrivo di Plutone, e da Proserpina che assieme ad un'altra ninfa coglie dei fiori ai piedi della dea dell'amore. Uno stretto legame unisce l'opera con quella di Mariánské (cat. 77): identico è il Cupido intento a scagliare la freccia e simili sono le due figure di nude in piedi in basso a sinistra o ancora, il mostro ripreso dalle stampe di Callot, che "avea del cul fatto trombetta". Le differenze più evidenti stanno nel Plutone visto da tergo, nei cavalli imbizzarriti e nella regia, che, seppur simile a quella di Mariánské, risulta, a ben guardare, più sapiente. Le architetture classiche da un lato e la grotta con le ninfe dall'altro fanno da quinta



ad una scena che si apre su un paesaggio roccioso, alla cui sommità un castello domina su un tempio diruto popolato da una moltitudine di mostri infernali. Questo caratteristico “concerto di mostri, di fantasme, di chimere e cose simil” del pittore di Augusta, appare ben congegnato: il pittore è riuscito a combinare le irriverenti figurine mostruose derivate da Callot, con una ricerca costruttiva a deciso impianto plastico che funge ora da quinta, le architetture classiche, ora da scena, il carro di Plutone o il gruppo delle ninfe. Il risultato è un’opera originale che prende in prestito soluzioni figurative altrui, inserendole però in un contesto diverso: riutilizzate e ripolarizzate in maniera efficace e convincente.

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 153; Scarpa 1993, pp. 80, 81; Daniel 1996, p. 116.

86 / Vienna, Kunsthistorisches Museum

## ALLEGORIA

Olio su tela, cm 175 x 150

*Iscrizioni:* In basso a sinistra sulla pagina di un libro IOSEFO HEINZ DI AUGUSTA F. 1674

Segnalata da Frimmel nel 1922 in una collezione privata viennese (Peltzer), la tela fu acquistata dal museo nel 1947. Questa complessa allegoria è l’unico dipinto firmato e datato, che presenti delle scene di genere *stregozzo*.

Al centro della composizione la Sapienza viene incoronata da Mercurio, ai suoi piedi stanno la Terra ed Ercole con la pelle di leone, la clava ed i tre pomi delle Esperidi. Alla destra Sisifo o Atlante è schiacciato da una enorme sfera controllata dalla Terra. Dall’altra parte si riconoscono Crono con un Genio delle Arti liberali e una coppia di leoni, probabilmente Ippomene e Atalanta, trasformati da Cibele in fiere dopo essere stati vinti dalla passione che gli ha spinti a profanare una grotta adibita a luogo di culto, dove i due desideravano inizialmente solo riposarsi. A sinistra si apre un paesaggio con Nereidi e Centauri solcato da un arcobaleno, mentre a destra una ridda dei più tipici mostriciattoli che hanno segnato la produzione del pittore fanno festa unendosi in un esilarante girotondo.

Sullo stesso asse centrale della Sapienza, i Giganti tentano la scalata al cielo ammassando pesanti macigni l’uno su l’altro o lanciandoli assieme a tizzoni ardenti verso la sede degli Immortali. Sopra di loro, però, Zeus ha già radunato le altre divinità dell’Olimpo ed è in procinto di sferrare l’attacco finale. Il signore del cielo dà il via alla battaglia cavalcando l’aquila e stringendo un fascio di fulmini.

Il solito *horror vacui* che caratterizza le creazioni di Heintz fa erompere in alto a sinistra Apollo trainato dalla quadriga mentre Fetonte lo invita a concedergli le redini; poco più in basso Dedalo osserva impotente la caduta del figlio Icaro. Dall’altro lato è Fetonte, a precipitare dopo che i cavalli imbizzarriti posero fine al suo arduo desiderio di voler guidare il carro del padre: il dio del Sole.

Chiude in basso a destra Plutone rientrante nel Tartaro, precisa ripresa del gruppo dipinto da Giulio Romano nella Camera del Sole di Palazzo Te a Mantova e

che il tedesco può aver conosciuto per il tramite della stampa di Adamo Scultori (Scarpa 2001).

L'opera appare una chiara allegoria della Sapienza, dove l'ardire umano viene punito dall'inflessibile volontà divina. Il vecchio pittore, ormai settuagenario, conclude la sua prolifica attività con una rara e complessa raffigurazione della condizione umana, dove solo le Arti liberali, sostenute dal Tempo, possono porsi accanto alla Sapienza. Non mancano all'adunata finale i suoi tipici mostriciattoli, che, seppur relegati sullo sfondo, continuano a danzare in girotondo, com'era già accaduto nell' *Orfeo* degli Uffizi, (cat. 76), stavolta di fronte all'orologio interrato dedotto da una stampa di Brueghel e già utilizzato nella *Vanitas* di Brera (cat. 78).

In questa tela "la minuzia evocativa rivela tutta la potenza fantastica del nordico, ormai già nutrito di cultura italiana" (Pallucchini).

*Bibliografia:* Pallucchini 1981, p. 153; *Die Gemaldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien* 1991, p. 67; Fantelli 2000, p. 837; Scarpa 2001, p. 413.

## DIPINTI IN UBICAZIONE IGNOTA

87 / già Milano, vendita Sotheby's (13.12.1995, lot. 599)

### LE TENTAZIONI DI SANT'ANTONIO

Olio su tela, cm 84 x 101

Il dipinto è da considerarsi uno degli esempi più importanti di questa tematica, poiché qui il pittore non si limita, come di consueto, a riprendere dalla stampa omonima di Callot i famosi mostriciattoli, ma traduce su tela, con qualche minima variante, tutta la parte principale, dove il santo lotta con il demonio.

La matrice prima e inesauribile di molti inserti spiritosi, presenti in quasi tutte le successive composizioni "bizzarre" del tedesco, viene qui svelata e riprodotta. È uno spasso seguire la divertita combricola di esseri deformi, posta al sommo dell'arco che inquadra la grotta del santo, intenta a inscenare uno spiritoso teatrino nel quale l'atto osceno si affianca alla solenne declamazione, mentre un diavoletto strimpella, con la sua chitarrina, un motivo impertinente.

La cronologia di questo e degli altri *stregozzi* riconducibili alla stampa del lorenese non può prescindere dal 1635, anno di pubblicazione di questa eccezionale incisione.

*Bibliografia:* D'Anza 2004, p. 13.

## RITRATTI E DIPINTI DI GENERE

88 / Bologna, Museo Davia – Bargellini

### INTERNO DI CUCINA

Olio su tela, cm 153 x 134

Attribuito correttamente a Joseph Heintz il Giovane da Lucco, questo interno di cucina rivela la disposizione del pittore a rappresentare, non solo pescivendoli a mezzo busto, ma veri e propri ambienti di uso domestico. Probabilmente proprio a questo tipo di raffigurazioni si riferiva Boschini (1660) quando segnalava l'avvenuta svolta del pittore "per far al natural le cose vere". Morselli (1998) individua il dipinto in quello citato nell'inventario di Giovanni Francesco Davia del 1689 come "copia da Bassani".

Tale indicazione trova parziale conferma nell'analisi di Lucco, il quale rileva come l'opera si ponga "culturalmente all'incrocio di due tradizioni iconografiche; l'una, proveniente dalla bottega bassanesca, usa a mettere in fila rami, ceramiche, terraglie, perché una luce mobile ne traesse tutti i possibili riflessi; l'altra di origine nordica, di «natura morta con figure», coltivata da Joakim Buekelaer, da Pieter Aertsen, da Maerten van Cleef, e in Italia soprattutto da Vincenzo Campi (ma anche, più marginalmente da Bartolomeo Passerotti), la quale rinnegando il travestimento in panni biblici della prima, si dedicava soprattutto alla «satira del villano», con qualche significato allegorico, ma più e meglio, con allusioni scoperte alla vita sessuale e fisiologica, se non scatologica addirittura, delle classi inferiori". Osservando, infatti, il "sorriso lascivo ed ebete del servo che, portata in cucina una tavolata di funghi (com'è noto, essi erano considerati, e spesso lo sono tutt'ora, afrodisiaci), ne riceve una tazza di vino, altro elemento associato alla libidine" (Lucco), sembra che il pittore non rinunci a questo tipo di allusioni. Craievich però "all'interno di questa personale declinazione della matrice naturalistica fiamminga" identifica "altre cifre stilistiche" riconducibili alla mano del pittore. "Soprattutto quel brulicare di figurette all'interno di una dimensione imponente e tetra, ben lontana da tradizionali mercati nordici, con la composizione tutta portata in primo piano". Tutto heintziano risulta, quindi, quel gusto particolare per le "divagazioni episodiche", così come il punto di fuga tenuto alto per dare maggior visibilità alla scena che accomuna l'opera con le celebri feste veneziane.

Per la datazione, Lucco propone la stessa del *Pescivendolo* già di collezione romana (cat. 89), notando una stretta parentela tra questo ed il servo con i funghi.

*Bibliografia:* Lucco 1987, pp. 103, 104; Craievich 1998, p. 330; Morselli 1998, p. 196; D'Anza 2005, p. 103.

## IL VENDITORE DI PESCI

Olio su tela, cm 115 x 146

*Iscrizioni:* Nel bordo interno del tegame a destra “*Joseph Heintius*” e la data 165(2 o 5). Nell’angolo sinistro un cartiglio con “un’arguta scritta in versi, a carattere popolare, avente attinenza con il soggetto del quadro” (Mariacher).

Questa importante tela fu esposta, su indicazione di Pallucchini, alla mostra *La pittura del Seicento a Venezia* (1959). In precedenza non esistevano esempi di questa produzione, ma solo la notizia di “Vechia con polami, cesti et altro con architettura” registrata nella collezione di Lion Cavazza (Levi 1900, p. 194), mentre Peltzer nel 1952 riferiva di conoscere “un suo disegno firmato che rappresenta un ragazzo che offre un pesce”, non specificandone però l’ubicazione. Il dipinto, allora, vista l’autografia certa è divenuto paradigma obbligato per qualsiasi altra simile proposta attributiva.

Segnalato, a suo tempo da Brunetti (1964), nella collezione Bloch di Roma e passato successivamente a più riprese sul mercato antiquario, esso raffigura un pescivendolo e il suo giovane assistente, intenti a richiamare l’attenzione dei possibili clienti esibendo pesci e pollami.

A Venezia questi soggetti furono praticati da Dirck de Vries, dal quale il tedesco, forse, ereditò la vena popolare, mentre a livello tematico il pittore si dimostra in sintonia con le novità apportate proprio in quegli anni fra le lagune dal danese Keilhau. I volti sono definiti con forzato realismo, caricati, quasi abbruttiti dal lavoro. La volgarità esibita e la gestualità accentuata e “parlante” degli atteggiamenti avvicinano inoltre questi due pescivendoli a quelle pitture “ridicole” diffuse a Bologna da Bartolomeo Passerotti e, in parte, da Annibale Carracci. A Venezia un esempio di questa pittura era visibile nella collezione Querini a San Marziale: si tratta di un dipinto di Niccolò Frangipane con *Bacco, ragazza e pazzo*, dedotto da una stampa di Sadeler (B. W. Meijer, *Niccolò Frangipane*, in “Saggi e Memorie di Storia dell’Arte”, 8, 1972, cat. A 9, p. 179), il cui riso sguaiato del Bacco pare esser stato preso a modello dal pittore di Augusta per il suo pescivendolo.

Nel paesaggio che si apre a destra il mare è solcato da gondole mentre sulla riva, tipiche figurine heintziane, passeggiano spensierate, intente, forse, ad acquistare un po’ di pesce.

Nel brano dei venditori e della loro mercanzia, Heintz dà prova di vigorosa e intensa resa naturalista tanto che per Brunetti “un possibile riscontro, e proprio agli stessi anni, su due dipinti di Giovan Battista Recco resi noti dal Bottari, riesce assai stretto e convincente, e le stesse figure sembrano rinviare a Napoli, ai modelli del Falcone”. Cirillo e Godi sostengono che una “rarietà” per l’ambiente Veneto come questa tela “rivela suggestivi motivi d’assonanza” con la produzione del “Pittore di Carlo Torre” Pseudo Fardella. Specialmente per la “calcolata *nonchalance* compositiva e la contaminazione col genere di cacciagione, il grande canestro stracolmo, i grossi cedri infiorati e i pesci incrociati sul proscenio”. Per Donzelli e Pilo le eleganti macchiette presenti sulla riva ricordano Pozzoserrato, mentre Pallucchini rileva “la sensibilità del pittore nel captare aspetti della realtà con mezzi espressivi perfino sensuali, nella rappresentazione della natura morta che non teme il confronto di quelle dei Recco e dei Ruoppolo”.

Secondo Lucco, infine, il dipinto, con l'urlo sguaiato e un po' ebete del commerciante, l'ambiente lagunare e le coppie sulla riva, "costituisce un esperimento tra i più impegnati, e insieme più ironicamente sgangherati, di commistione fra vari livelli espressivi, o «generi» *tout court*, destinato a qualche postuma fortuna".

Nonostante il dipinto sia di chiara impronta napoletana, il pittore inserisce delle gondole sullo sfondo, forse a conferma del suo legame con la città lagunare o più probabilmente per omaggiare un possibile committente veneziano. Nella composizione della natura morta, infatti, appare un *siegolo*, tipico "pesce nostrano" (Scarpa).

*Bibliografia:* Mariacher 1959, p. 123; Brunetti 1964, p. 111; Donzelli-Pilo 1967, p. 208; Pallucchini 1981, p. 154; Safarik 1989, p. 322; Salerno 1994, p. 409; Cirillo-Godi 1996, p. 32; Lucco 2000, p. 500; Fantelli 2000, p. 837; Scarpa 2001, p. 411.

90 / Venezia, Palazzo Ducale sala dello Scrutinio

#### IL DOGE FRANCESCO CORNARO

*Iscrizioni:* FRANCISC. CORNELIUS DUX VENT. INVITUS MAGISTAMEN PRINCIPATUS / IOANIS DUCIS FILIUS IUSTITIA CLARUS PIETATE INVICTUS OBIIT ANNO D.NI MDCLVI DIE VEROSUI RARUS

All'interno del fregio che orna la sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, il ritratto a mezzo busto del doge Francesco Corner è eseguito da Joseph Heintz il Giovane (Benzoni). L'incendio che colpì il Palazzo Ducale nel 1577 incenerì oltre alle pitture della Sala del Maggior Consiglio anche quelle della limitrofa Sala dello Scrutinio. Fra gli altri andarono perduti anche i piccoli quadri con i ritratti dei dogi "dipinti dai grandi maestri del Quattrocento e del primo Cinquecento, dai Bellini a Tiziano" (Pignatti) che componevano il fregio adiacente il soffitto. Quello che oggi si presenta alla nostra vista fu eseguito dopo l'incendio.

Già elettore nel 1655 del doge Carlo Contarini, Francesco Corner, figlio del doge Giovanni e fratello del potente cardinale e patriarca di Venezia Federico, fu eletto, successore di Contarini, il 17 maggio 1656 dopo ventisei scrutini. Le testimonianze dei contemporanei attestano che questa elezione, pur salutata dal tripudio dei familiari, che s'erano adoperati a tal fine, avvenne contro la volontà di Francesco, assai riluttante per l'età di settantuno anni, ad assumere un incarico così impegnativo in vista dello scontro, poi rivelatosi vincente, della flotta veneziana con quella turca ai Dardanelli, il 26 giugno dello stesso anno. Il suo dogado però durò solo pochi giorni, poiché la morte, causata da una «febbre continua» lo colse il 5 giugno 1656 (cfr. Povoledo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, p. 201, Roma 1983). I possibili rapporti tra il doge, e più in generale i Corner, e il pittore tedesco sono stati, recentemente, oggetto d'indagine (D'Anza).

Vero *unicum* nell'attività pittorica del tedesco questo ritratto "ufficiale" con corno dogale e pelliccia di ermellino si caratterizza per la torsione della testa e l'attenzione portata allo sguardo penetrante che sembra rivolgersi, con insistenza,

allo spettatore. Il volto è ben qualificato nei suoi tratti fisionomici così come nella perfezione del dettaglio. Non mancano effetti luministici tesi a esaltare le stoffe pregiate.

*Bibliografia:* Franzoi 1982, p. 439; Benzoni 1982, p. 63, D'Anza 2005, p. 104.

## DIPINTI IN UBICAZIONE IGNOTA

91 / già Milano Finarte 27.4.1978 lot. 33 e Roma 27.3.1980 lot. 85

### VENDITORI DI PESCI

Olio su tela, cm 86 x 142

Già attribuito a Pozzoserrato, il dipinto, pur conservando prudentemente un margine di dubbio, pare opera di Heintz. Rispetto all'unica tela sicura di questo soggetto, il *Pescivendolo* già di collezione romana (cat. 89), i volti dei venditori anche qui appaiono caricati, abbruttiti, inoltre l'analogia compositiva che prevede un primo piano con una apertura paesistica sulla destra e soprattutto la resa stilistica apparentemente affine, sembrano confermare tale l'intuizione. Nei due dipinti inoltre, si registra la medesima regia luministica con il taglio di luce in diagonale, che rischiarava la natura morta e parte dei personaggi. La presenza di un marcato contrasto chiaroscurale, con la profonda ombra che separa il primo piano dallo sfondo induce a credere che l'opera sia successiva a quella di collezione romana la cui data 165(2 o 5) diviene un imprescindibile *post quem*.

*Bibliografia:* Arisi 2001, p. 141.

92 / Ubicazione ignota

### IL PICCOLO PESCIVENDOLO

cm 118 x 149

Il dipinto fu pubblicato da Heimbürger nel 1988 all'interno della monografia su Bernardo Keilhau. Già accostato ai modi di Murillo e successivamente a quelli di Herrera il Giovane (Heimbürger), per la studiosa si tratta certamente di un'opera di Heintz il Giovane che in questo caso, forse per la conoscenza diretta della pittura del danese, presente verso la metà del secolo proprio a Venezia, coltivò una tematica allegorica di origine fiammingo-olandese.

La tela raffigura un giovane pescivendolo mentre offre del pesce reggendo con la mano sinistra due pesanti granchi che lo costringono a piegarsi all'indietro. A destra si apre un paesaggio popolato da figurine mentre in alto a sinistra si scorge un gatto che indisturbato mangia un pesce.

Per Heimbürger la scena "è certamente da interpretare come allegoria dell'acqua, ma forse contiene anche un altro significato nascosto. In molti quadri fiammingo-olandesi il gatto che ruba il cibo rappresenta un'allusione alla sensualità e alla tentazione erotica. Altri motivi della composizione alludono ad un'interpretazione simile: i due granchi uniti che il ragazzo tiene in mano, i gamberi e le ostriche aperte.

Sono diversi gli elementi che fanno propendere per l'attribuzione al tedesco. Dal dipinto autografo già di collezione romana (cat. 89) sembra essere dedotta l'impaginatura, che prevede un primo piano con figure a mezzo busto e un'apertura paesistica popolata da figurine sulla destra, così come affine risulta la resa stilistica della camicia aperta sul torso nudo del pescivendolo. Le misure dei due dipinti, inoltre, sono pressoché le stesse (bisogna tener conto che un'eventuale rifoderatura diminuisce, seppur di poco, la grandezza della tela e che la stessa, anche se non fosse stata foderata, patisce sempre un certo rilassamento, nel corso del tempo, che ne sottrae qualche centimetro) ciò induce a credere siano state originate come coppia. Tipica, infine, la postura forzata, enfaticata, tesa ad ostentare la mercanzia, nella fattispecie i granchi e i gamberi. Esiste una replica parziale, limitata alla figura del giovane e della natura morta, presentata da Arisi, il quale però la ritiene precedente e base per lo sviluppo di questa (cat. 93).

*Bibliografia:* Heimbürger 1988, pp. 130, 131; Arisi 2001, p. 141.

93 / Ubicazione ignota

GIOVANE VENDITORE DI PESCI

Olio su tela, cm 90 x 80

L'opera, pubblicata da Arisi, dalla riproduzione in mio possesso sembra sofferente soprattutto nella figura del venditore. Esso ricalca pedissequamente, nella postura così come nella scelta dei pesci offerti, quello già proposto da Heimbürger (cat. 92) del quale è una replica, in tono minore, con varianti. L'orchestrazione della scena è meno complessa, mancano, infatti, l'apertura paesaggistica così come la ricchezza di particolari e certe gustose scenette, si pensi a esempio al gatto che mangia di nascosto un pesce. La qualità è inferiore a quella dell'originale, ciò nondimeno lo sfondo neutro esalta il gioco luministico palese nella resa dei granchi esibiti dal ragazzo. "E' un primo piano ardito con una luce forte che evidenzia senza diminuire il ruolo riservato al colore" (Arisi).

*Bibliografia:* Arisi 2001, pp. 141, 142.

## DIPINTI ATTRIBUITI

94 / Ubicazione ignota

### LA PREPARAZIONE DEL PESCE

Olio su tela, cm 106 x 110

Attribuito da Arisi, l'opera viste le identiche misure, forma con quella successiva un *pendant*. Una ragazza, dietro un secchio di rame contenente dei granchi, alza un coltello per sventrare uno dei pesci posti sul tavolo.

L'opera può essere avvicinata al *Giovane venditore di pesci* (cat. 93) presentato dallo stesso Arisi. Anche in questo caso le orbite degli occhi della venditrice sono scavate nell'ombra e la gestualità appare teatralizzata. Tuttavia permane ancora qualche dubbio sulla paternità di questo dipinto, che se vicino, appunto, a quello proposto da Arisi, non presenta punti di contatto con *Il venditore di pesci* già di collezione romana (cat. 89) pietra di paragone imprescindibile per le successive attribuzioni.

*Bibliografia:* Arisi 2001, pp. 141.

95 / Ubicazione ignota

### UOMO CON NATURA MORTA DI FRUTTA

Olio su tela, cm 106 x 110

Difficile fare il nome di Heintz per questo dipinto pubblicato da Arisi. Lo sa lo stesso studioso che precisa "se non fosse abbinato al *pendant* nessuno penserebbe all'Heintz". Egli correttamente nota come, iconograficamente, l'uomo sembri di cultura diversa, quasi suggerito dal san Giuseppe nella *Madonna della scodella* di Correggio, mentre la luce sui cristalli ricorda esperienze postcaravaggesche.

*Bibliografia:* Arisi 2001, pp. 141, 142.



## DIPINTI PERDUTI GIÀ IN COLLEZIONI PUBBLICHE

96 / Monselice

SANT'ANNA, FRANCESCA E SANT'ANTONIO DA PADOVA

*Iscrizioni:* Iosepo Henz di Augusta F. 1660 (Donzelli-Pilo)

Di questo dipinto, inserito da Donzelli e Pilo fra le opere conosciute del maestro, oggi si sono perse le tracce.

*Bibliografia:* Donzelli-Pilo 1967, p. 208.

97 / Venezia, già chiesa di Ognissanti

SEPOLCRO DI CRISTO

*Iscrizioni:* JOSEPH HEINTIUS MDCLV (Zanetti 1771)

Eseguito per la chiesa veneziana di Ognissanti, recava, a quanto riporta Zanetti, (1771) la firma "JOSEPH HEINTIUS MDCLV". Posto sopra la pala d'altare *Cristo risorgente* eseguita da Jacopo Palma il Giovane per Casa Fonte (Boschini), fu il dipinto di soggetto religioso eseguito dal pittore di Augusta, che più di ogni altro attirò l'attenzione della critica contemporanea e successiva.

Ritenuta da Martinioni una "degnà pittura", per Zanetti (1733) questo "gran quadro di gran vaghezza" con il nome dell'autore era un'opera "delle sue più belle" tanto che fu lodata "meritatamente da uno scrittore Francese per la grazia del colore e del pennello" (Zanetti 1771). Lo scrittore francese ricordato da Zanetti era Charles Nicolas Cochin che nel suo *Voyage d'Italie* fra tutte le opere pubbliche di Heintz si sofferma proprio su questa, sottolineando, come peraltro riportato da Zanetti, "des choses gracieuses de couler & de pinceau".

Lanzi nei suoi appunti di viaggio lo giudica "disegnato assai ragionevolmente, poche figure che campeggiano e di forme assai ragionevoli. Poco chiaroscuro e colori interi, ma vivi e che spiccano anche a fronte del Veronese che gli è arimpetto". Due anni dopo, nel 1795, all'interno della sua *Storia Pittorica dell'Italia* l'appunto preso a Venezia di fronte al quadro viene sintetizzato nella dichiarazione, dal sapore di una esclamazione: "pittura bellissima".

La soppressione della chiesa e del convento nel 1806 e la relativa dispersione delle opere sottrasse alla città l'unica opera sacra realizzata dal pittore che riscosse il consenso unanime di tutta la critica. L'eco di questo successo arrivò a Rodolfo Pallucchini che nel suo illuminato profilo dedicato ad Heintz nel 1981,

non può sottrarsi dal registrare con rammarico la scomparsa “del gran quadro ad Ognissanti”.

Fortunatamente alcune fonti antiche non si limitarono a lodarlo, ma ne offrirono anche una, seppur brevemente, descrizione: Martinioni racconta di un “Sepolcro di Christo, con la Maddalena, e altre Marie, avviate verso il medesimo sepolcro”, mentre Zanetti (1771) aggiunge che attorno al Sepolcro, dopo la Resurrezione, si scorgevano “gli angeli sedenti e le sante Donne”. Grazie a queste rapide ma indispensabili informazioni Chiarini, su indicazione dello stesso Pallucchini, riconobbe nel piccolo dipinto in deposito alla Galleria Palatina di Firenze, il modello della pala di Ognissanti, alla cui scheda si rinvia (cat. 12).

*Bibliografia:* Sansovino-Martinioni 1663, p. 276; Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p. 40; Zanetti 1733. p. 347; *Il Forestiere illuminato* 1740, p. 246; Cochin 1758, p. 94; Zanetti 1771. p. 510; Lanzi 1773, p. 40; Lanzi 1795, p. 159; Mariette 1853-1854, p. 347; Livan 1942, pp. 65, 82; Zorzi 1972, p. 485; Pallucchini 1981, p. 153; Chiarini 1986, pp. 131-132.

98 / Venezia, già chiesa di Sant’Antonin

SANT’ANTONIO DA PADOVA

*Iscrizioni:* “Gioseffo Enz 1664” (Moschini)

Moschini vide questa opera “malamente ristorata” nella cappella a sinistra di quella maggiore. Il dipinto deve essere stato eseguito dopo il 1664, dato che Boschini nelle *Ricche minere della pittura veneziana* non lo cita.

*Bibliografia:* Moschini 1815, p. 87.

99 / Venezia, già chiesa di San Clemente in Isola

TRASLAZIONE FATTA DALLA CHIESA DELLA CARITA’ A QUELLA DI SAN CLEMENTE

*Iscrizioni:* VOTUM PRO SALUTE, PRO PACE PUBLICA FRANCISCUS LAZARONUS / VIC. GEN. PATR. VEN. / TRANS. AB ECCLESIA CHARIT. / DIE V SEPT. A.D. / MDCXLVI (V. Coronelli, *Isolario dell’Atlante Veneto*, Venezia 1696. Parte I, p. 50 )

Citato da Boschini come “opera curiosa” e più tardi da Zanetti, Coronelli, Moschini e Paoletti, il dipinto raffigura la processione avvenuta a Venezia l’ 8 settembre 1646, quando la statua lignea della Madonna di Loreto fu trasportata, con canti, musiche e inni di fede e di speranza dalla chiesa della Carità alla sua sede ideale, ovvero nella cappella della Santa Casa fatta erigere nella chiesa dell’isola di San Clemente da monsignor Francesco Lazzaroni. Il prelado, che in

precedenza aveva fatto scolpire la statua per la chiesa della Carità, impossibilitato ad adempiere il voto di pellegrinaggio a Loreto fece costruire un esemplare della Santa Casa affinché i veneziani potessero avere *in loco* il loro santuario da venerare (Longo).

Il pittore, come riporta un frate camaldolese contemporaneo, fu “testimonio oculare” della solennità (Longo). La tela versava già in uno stato di abbandono quando la vide Paoletti, che si rammarica perché “poco valgono tali quadri quanto all’arte; ma quanto al costume è peccato che si cadano in obliivione”.

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier della Croce p. 51; Zanetti 1733, p. 468; Moschini 1815, p. 376; Paoletti 1837, I, p. 184; Longo 1983; p. 106.

100 / Venezia, già chiesa dei San Giacomo della Giudecca

#### ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Martinioni riferisce che nella chiesa da poco riedificata si trovava una “Vergine Assunta, cinta, e corteggiata dagli Angeli, di mano di Gioseppe Hentio d’Augusta”.

*Bibliografia:* Sansovino - Martinioni 1663, p. 252; Zorzi 1979, p. 338

101 / Venezia, già chiesa dei Santi Giovanni e Paolo

#### VITTORIA NAVALE DEI VENEZIANI CONTRO I TURCHI ALLA BATTAGLIA DEI DARDANELLI

*Iscrizioni:* VENETORUM AD HELESPONTI ANGUSTIAS / IGNIS DE TURCICA CLASTI TRIUMPHUS / LAURENTIO MARCELLO DEBELLANTE / M D C L V I / FAUSTAS SS IOANN PAULI / BERTUCIO VALERIO DUCE, e ai piedi vi è il nome IOSEPH HEINTIUS DE AUGUSTA 1657 (Martinioni)

Durante il dogado di Bertucci Valier, il 26 giugno, giorno dedicato al martirio dei santi Giovanni e Paolo, la flotta veneziana ottenne un importante successo navale ai Dardanelli sotto il comando di Lorenzo Marcello Capitan Generale da Mar, che perse la vita nello scontro. Il priore della chiesa domenicana, fra’ Giovanni Premuda, decise di ricordare tale avvenimento commissionando il dipinto ad Heintz il Giovane. “In data 4 maggio 1657 si concludeva il contratto tra le due parti e si stabiliva il prezzo in ducati 250. Inoltre nel documento si chiarisce che il quadro sarebbe stato posto dietro il Coro, dirimpetto alla Sagrestia” (Chiappini di Sorio). Successivamente nel 1682, quando i frati intrapresero la demolizione del coro ligneo e di quello di pietra situati nel mezzo della navata, la tela fu spostata nella cappella del “controcoro a mano sinistra sopra il deposito di Ca’ Dolfin”, per essere poi definitivamente collocata nella parete superiore della cappella Maggiore, dove tra l’altro vi era stato rifatto il coro (Chiappini di Sorio).

Nel contratto, pubblicato da Chiappini di Sorio, il priore esige che “nel gran quadro si vegga con tutta pontualità delineato il successo della vittoria”. Boschini precisa che vi erano raffigurati anche il doge “con molti Senatori inginocchiati avanti alla Santissima Trinità, Beata Vergine, e li Santi nominati [Giovanni e Paolo], con la Fede e il Leone alato, che impugna la spada”.

Zava Boccazzi lo identifica con la grande tela oblunga, visibile sopra il coro, nel dipinto di Francesco Guardi *Pontificale nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo* di collezione privata parigina realizzata nel 1782. Segnalato ancora da Zanetti e Gradenigo, il grande quadro non viene più citato nelle guide ottocentesche.

*Bibliografia:* Sansovino - Martinioni 1663, pp. 71-72; Boschini 1674, Sestier di Castello p. 55; Zanetti 1733, p. 242; Livan 1942, p. 41; Zava Boccazzi 1965 p. 319; Pallucchini 1981, p. 154; D'Anza 2004, pp. 13-16.

102 - 104 / Venezia, già convento dei Santi Giovanni e Paolo

VERGINE, CRISTO, SAN DOMENICO E ALTRI DOMENICANI

SAN DOMENICO RACCOMANDA LA SUA RELIGIONE A CRISTO

SAN DOMENICO ACCEDE AL PARADISO

Nel convento dei padri domenicani “salendo la scala nona si vedono nelle pareti due quadri. In uno euui nel piano San Domenico con discipline nelle mani, e molti della sua Religione; e nell’aria la B. Vergine, che dicea a Christo questi sono miei figliuoli. Nell’altro pure San Domenico, che raccomanda la sua Religione a Christo, oue vi sono anco molti Frati, e Iddio benedetto gli accenna, che sono raccomandati alla sua santissima Madre. Nel soffitto poi si vede San Domenico, che ascende al Paradiso, ove si vedono molti Angeli con le scale” (Boschini).

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Castello p. 75.

105 - 108 / Venezia, già refettorio nuovo dei Santi Giovanni e Paolo

SAN DOMENICO SALVA DEI PELLEGRINI DA UN NAUFRAGIO

SAN DOMENICO PREDICA AI LUTERANI

SCENA CON INCIDENTE NELLA FABBRICA DELLA VOLTA SOPRA LA CANTINA DEL MONASTERO

LA RELIGIONE, IL SILENZIO, LA TEMPERANZA E L’OBBEDIENZA

Queste opere furono viste da Boschini nel refettorio della basilica dei padri domenicani. Egli si sofferma, in particolar modo, sull'incidente "occorso nel fabricare il volto sopra la Cantina" dove "si vede à precipitare tutta la fabrica, con molti Padri, Muratori, e altri operaj, alcuni morti, altri stroppiati, e altri per l'intercessione di San Domenico, e SS. Giouanni, e Paolo, liberati: opera capricciosa di Gioseffo Enzo".

Chiappini di Sorio nel 1967 ha pubblicato il contratto stipulato nel 1657 fra il nuovo priore Arcangelo Mansueti e il pittore che si impegnava a realizzare "quattro quadri, non meglio indicati, per ornare la «camera del fuoco» del Monastero". Siccome nelle vecchie guide non si parla mai di questa stanza, Chiappini di Sorio suppone che "esse fossero poi collocate nel Refettorio, ove risultano episodi della vita di San Domenico". Siccome però le tele di questo soggetto sono tre la studiosa azzarda l'ipotesi che la quarta possa essere quella ritrovata da Zava Boccazzi in un magazzino del convento raffigurante il *Miracolo della Mula* (cat. 17). Quest'ultima però, vista da Moschini e Paoletti, recava oltre alla firma la data 1670, oggi illeggibile. Riteniamo allora che la quarta tela possa identificarsi con quella raffigurante *la Religione, il Silenzio, la Temperanza e l'Obbedienza* anch'essa "opera di Gioseffo Enzo" e collocata nel refettorio "dalle parti del Pergamo" (Boschini).

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Castello pp. 67-68; Chiappini di Sorio, pp. 36-37; Zava Boccazzi 1965 p. 319.

109 - 110 / Venezia, già chiesa di Santa Margherita

CROCIFISSIONE

CATTURA DI CRISTO

Boschini li ricorda dipinti sul medesimo supporto: "Due quadri l'uno per parte della Tauola".

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p. 50; Zorzi 1972, p. 517.

111 / Venezia, già chiesa di Santa Maria del Soccorso

STORIE DELLA VITA DI CRISTO

Negli stucchi che ornavano la chiesa si vedevano "alcuni piccioli quadretti con azioni della vita di Gesù Cristo" (Zanetti). La chiesa fu soppressa nel 1807 (Zorzi).

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p. 4; *Il Forestiere illuminato* 1740, p. 238; Zanetti, 1771, p. 510; Zorzi 1972, p. 532.

112 / Venezia, già chiesa di Santa Maria Formosa

#### VISITA DEL DOGE ALLA CHIESA DI SANTA MARIA FORMOSA

E' Boschini a darci la notizia dell'esistenza di questo "fregio" posto "nella cappella di Casa Grimani", che ne ospitava un'altro "con diversi miracoli del Santissimo Sacramento" di Filippo Zaninberti. Questo di Heintz è un "fregio oue si vede la Cerimonia, quando il Serenissimo Prencipe va a visitar quella Chiesa".

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Castello p. 30.

113 - 123 / Venezia, già chiesa degli Incurabili

#### CENA DI CRISTO CON GLI APOSTOLI

#### CRISTO CHE LAVA I PIEDI AGLI APOSTOLI

Segnalate da Boschini, da Zanetti e da Moschini "vicino al pulpito", i due quadri forse facevano parte di quei 54 che il Tribunale di Venezia concesse, nel quarto decennio dell'Ottocento, a favore di Giusto Adolfo Vanaxel Castelli in virtù della richiesta, presentata a suo tempo, di pignoramento, essendo egli creditore del Pio Ospedale degli Incurabili (Zorzi).

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Dorsoduro p.21; Zanetti, 1771, p. 510; Moschini 1815, p. 329; Zorzi 1972, p. 306.

#### ORAZIONE NELL' ORTO

#### FLAGELLAZIONE

#### L'INCONTRO DI GESU' CON LA VERONICA

#### L'INCORONAZIONE DI SPINE

#### IL MIRACOLO DELLA MULA OPERATO DA SANT'ANTONIO DA PADOVA

#### LA RESURREZIONE DI CRISTO

#### DAVIDE PENITENTE

#### PRESENTAZIONE AL TEMPIO

#### CONVERSIONE DI SAN PAOLO

Zorzi, dopo aver consultato i documenti relativi alla chiesa degli Incurabili presso l'Archivio di Stato di Venezia, avverte che, oltre ai due dipinti ricordati da Boschini, la chiesa esibiva "appesi alle pareti... dieci grandi quadri rettangolari dello stesso autore, raffiguranti episodi della storia sacra" e che "al provinciale dei Cappuccini, per il convento dell'Ordine in Lendinara, erano stati assegnati il 26 aprile 1839 quattro quadri dell'Heinz, quadrangolari, stimati 120 lire l'un, e raffiguranti *L'incontro di Gesù con la Veronica, Il miracolo della mula operato da Sant'Antonio da Padova, L'incoronazione di spine e La resurrezione di Cristo*".

Le dodici tele, annotate nell'elenco dei registri demaniali, vengono suddivise in tre gruppi. Il primo comprende quattro dipinti "firmati" - *Orazione nell'orto, Flagellazione, Lavanda, Ultima Cena* -, il secondo quattro "attribuiti a G. Enz" - *Miracolo della mula, Resurrezione, La Veronica, Incoronazione di spine* -, il terzo quattro "creduti di G. Enz" - *Visita dei Magi, Presentazione al tempio, David penitente, Conversione di San Paolo* - (Moschini Marconi).

Moschini osserva che il *Miracolo della mula* è "quasi modello dell'altra a' santi Giovanni e Paolo". Lo stesso studioso inoltre scorge i modi del tedesco anche nel dipinto raffigurante  *Davide penitente*.

*Bibliografia:* Moschini 1815, p. 327; Moschini Marconi 1970, p. 35; Zorzi 1972, p. 306.

124 / Venezia, già oratorio di San Filippo Neri a San Canciano

#### SAN FILIPPO NERI FA' ELEMOSINA AI POVERI

Fra i "molti quadri che contengono la vita di questo Santo", presenti nell'oratorio, Boschini ne cita quattro, due di mano di Pietro Liberi uno con *I demoni che appaiono nottetempo al Santo* di Antonio Cecchini e questo di Heintz il Giovane. A Sebastiano Scarpa però "sembra legittimo avanzare un dubbio su uno scambio di attribuzioni tra i due, restituendo i «Demonij» all'Heintz, specialista riconosciuto fin d'allora in *strigozzi*".

*Bibliografia:* Boschini 1674, Sestier di Castello p. 73; Scarpa 1993, p. 78.

125 / Venezia, Scuola Grande di San Teodoro

#### PADRE ETERNO, SPIRITO SANTO E ANGELI

Il quadro fu segnalato da Zanetti "nel soffitto dello scalone" come "chiaroscuro di Giuseppe Heintz". La tela attuale però è considerata una copia realizzata da Tommaso Bugoni, autore anche delle quattro Virtù teologali eseguite per lo stesso soffitto (Gallo).

*Bibliografia:* Zanetti 1733, p. 188; Zorzi 1972, p. 592; Gallo 1961-62, p. 481.

## DIPINTI PERDUTI GIÀ IN COLLEZIONI PRIVATE

126 - 129 / Bergamo, già collezione Giacomo Carrara

CARONTE

PAESE

TORRE DI BABELE (?)

INCANTESIMO

Nel catalogo della Galleria del Conte Giacomo Carrara del 1796, pubblicato parzialmente da Pinetti e integralmente da Paccanelli, le opere vengono così descritte: "Barca di Caronte, opera bellissima di Iseppo Hens Tedesco", "Paiese, opera dell'Hens tedesco", "Torre di Babilonia opera dell'Ens". Viene poi menzionato un dipinto di genere *stregozzo*, probabilmente di gran effetto considerato il commento, a dir poco laudativo, dell'estensore del catalogo: "Questo pezzo merita tutta l'attenzione di chi lo rimira. Giuseppe Hens fu l'autore. Figurò questo una malia o incantesimo. Strana in vero è l'invenzione ed il pensiero, e felicissima è l'esecuzione. Vedonsi in questo figure e mostri d'ogni specie ed è così bene dipinto che l'autore si merita lode e pregio".

*Bibliografia:* Pinetti 1922, pp. 119, 125, 152, 158; Paccanelli 1999, pp. 283, 297, 300

130 – 132 / Praga, già collezione Jan Humprecht Czernin

DIPINTO

Il 10 ottobre 1663 il plenipotenziario imperiale conte Czernin pagò 80 ducati e 5 piccole lire, al pittore Joseph Heintz il Giovane per una tenda da campo dipinta su ormesino, una stoffa di morbida seta.

*Bibliografia:* Daniel 1996, p. 19.

ALLEGORIE DEI MESI

Commissionate sempre dal conte Czernin che ne specificò l'iconografia: "un burlone per febbraio oppure, per ottobre, Bacco con in una mano un recipiente in cui pigia dell'uva con l'altra mano", le figure allegoriche dovevano essere fornite,



su un piedistallo o nella parte inferiore del quadro, di oggetti caratteristici. “*Febbraio* di strumenti musicali, oppure *Ottobre* di vari bicchieri, bottiglie, rinfrescatoï e altre stoviglie. Nella parte superiore dovevano librarsi nell’aria, ancora per *Febbraio*, carte, sonagli, nacchere, dadi, maschere, per *Ottobre* uva, pesche ecc. Per quanto riguarda i dettagli minori, il conte desiderava che ce ne fossero quanti più possibile e in questo lasciava libertà al pittore”. (Daniel)

*Bibliografia:* Kalista 1930, p. 63; Daniel 1996, p. 20.

#### DONNA CON PICCIONE

L'opera è nota attraverso il disegno schematico pubblicato da Safarik e contenuto in quell'*Imagines Galeria* (1669, III, foglio 71 d) che Czernin volle a memoria della sua collezione. Il dipinto fu acquistato a Venezia dallo stesso conte tra il 1660 e il 1663 e figurava ancora nell'inventario della raccolta di famiglia a Praga del 1722 (Bergner). Nel catalogo delle Czernin del 1663 si menziona "un quadro di Giosefo Enz, largo 8 in circa alto 11 a più contiene una vecchia et un paggio" (Kalista 1930, p. 69), forse da identificare con l'opera in esame.

*Bibliografia:* Bergner 1907, p. 139; Safarik , pp. 120-122.

133 - 134 / Roma, già collezione Pallavicini

#### RICEVIMENTO IN COLLEGIO

#### IL DOGE CON LA SIGNORIA IN PIAZZA SAN MARCO

La menzione di queste due tipiche raffigurazioni heintziane compare nel testamento dei quadri di proprietà del Cardinale Lazzaro Pallavicini redatto nel 1679. Esse vengono elencate assieme ai due dipinti ancora oggi di proprietà dell'importante famiglia romana (cat. 44-45). Va detto che la loro dispersione dovette avvenire in tempi antichi, poiché non figurano più negli inventari successivi del 1708 e del 1713 (Zeri).

*Bibliografia:* Zeri 1959, pp. 145, 146.

135 / Venezia

#### PALLADE CHE SCACCIA I MOSTRI E FANTASMI

Boschini include “nella sua scelta quadreria di artisti moderni” (Craievich) che caratterizza il *Vento Ottavo* della *Carta del navegar pitoresco*, questo dipinto del quale riproduce l’incisione con “Palade gueriera,/ in ato de bravura, e strepitosa,/ Con l’asta in man, che scazza furiosa / Mostri, fantasme e Arpie, tuta severa. /

Questa sarà galante bizaria. / Un Sol xe aponto la Virtù, che scazza / L'ombre de l'ignoranza, e la strapazza”.

*Bibliografia:* Boschini 1960, p. 628; Craievich 2000, p. 671.

136 / Venezia, già collezione Bragadin

#### PALLADE ADDORMENTATA

Dalla descrizione di Boschini nella *Carta del Navegar Pitoresco*, questo dipinto sembrerebbe contrapporsi, nello svolgimento, a quello precedente, con il quale forma un ideale *pendant*. In questo caso sono i mostriciattoli ad avere la meglio: “Palade, straca dal tropo operar/A pena sera un ochio per reposso/ Che le fantasme xe tute adosso/ E le chimere scomenza a regnar./ E si ride e fa chiaso ogni mandragola, / Sbefando la virtù, che è cusì nobile,/ Per esser là dal sono fata immobile,/ Che, co’ dorme la Gata, i sorzi bagola.”

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 573; Savini Branca 1964, p. 194.

137 - 138 / Venezia, già collezione Girolamo Lion Cavazza

#### VECCHIA CON POLLAMI E CESTI

Presente nell’inventario stilato il 25 agosto 1734, la “Vecchia con Polami, Cesti, et altro con Architetture” testimonia la duttilità del pittore nell’affrontare generi molto diversi fra loro e soprattutto conferma la sua disposizione verso una pittura di genere il cui catalogo solo ultimamente sta acquisendo una certa fisionomia. L’architettura inserita nel titolo potrebbe, forse, avvicinarlo all’*Interno di cucina* del Museo Davia Bargellini (cat. 88).

*Bibliografia:* Levi 1900, p. 194; Gaier 2005, p. 204.

#### STREGOZZO

Martinioni nella sua descrizione del palazzo di Girolamo Cavazza del 1663 menziona "nell'ultima stanza", cioè nel "casino", un quadro "di Bizarie dell'Ens", da identificarsi con tutta probabilità con un dipinto di genere stregozzo.

*Bibliografia:* Martinioni 1663, p. 395; Gaier 2005, pp. 204, 207.

139 / Venezia, già collezione Gasparo Chechel a San Lio

## CUPIDO DORMIENTE ?

Nell'inventario della collezione di quadri di Gasparo Chechel figura un "Detto bisalto è Dio d'amor che dorme con doi altre figure cornisato con Ebano opera dell'Hainzel".

*Bibliografia:* Levi 1900, p. 33; Savini Branca 1964, p. 144.

140 - 141 / Venezia, già collezione Correggio

## CLEMENTE III INCORONA ENRICO IV E LA SUA CONSORTE

### DUE DIPINTI RAFFIGURANTI "CAVALCATE DEL TURCO"

Nell'inventario stilato nel 1653, segnato come quadro eccellente, appare "una istoria con il pontefice Clemente 3 della famiglia Correggio che corona Enrico 4 e Berta sua consorte in Roma" (Borean).

Paolo Scolari fu eletto papa nel 1187. In cambio del riconoscimento dei confini dello Stato Pontificio promise al Barbarossa la corona imperiale per il figlio Enrico IV. Bandì, inoltre, la crociata alla quale presero parte oltre al Barbarossa anche i re di Francia e Inghilterra e le repubbliche di Venezia, Pisa e Genova.

Nell'inventario dei dipinti della collezione Correggio redatto nel 1671 vengono menzionati, inoltre, due quadri di Heintz raffiguranti "cavalcate del turco" (Borean).

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 600; Martinioni 1663, p. 377; Savini Branca 1964, p. 207; Borean 2000, p. 176.

142 / Venezia, già collezione Giacomo Correr

## BARBARA CHE SI GETTA CON I FIGLI SU UN ROGO PER NON CADERE IN MANO AI ROMANI

"Gh'è de l'Enzo un Dona, che detesta / La viltà del Mario, che s'abia reso / Schiavo ai Romani; e, sora un rogo acceso, / Con i Fioli morir par che si apresta." Con questi versi Boschini descrive l'opera di proprietà di Giacomo Correr. Questi fu procuratore di San Marco dal 1649 e nune tutelare della cappella dedicata alla Madonna di Loreto nella chiesa di San Polo per la quale Heintz realizzò il dipinto *La Traslazione Lauretana* (cat. 23).

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 591; Savini Branca 1964, p. 208.

143 -145 / Venezia, già collezione Nani

LA SEMINA DI CERERE

GONDOLA CON DONNA NUDA SOTTO IL FELZE

FESTA DI DAME IN UN GIRADINO

Nell'elenco degli Inventari di Casa Nani, conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e pubblicato da Benassai, queste tre opere sono così annotate: “una Cerere che semina sopra la terra, che dalla medesima le vengono rese le spiche di Gioseffo Einz”, “una bizaria di una gondola con una donna nuda sotto il felze, che mobile da una parte di Gioseffo Heinz”, “una festa di Dame in un giardino alla moda di Gioseffo Heinz”.

*Bibliografia:* Benassai 1999, p. 201-204.

146 / Venezia, già collezione Marcantonio Mainenti

DIPINTO

Un quadro di Heintz, non meglio specificato, fu segnalato da Boschini nella collezione dell'avvocato Marcantonio Mainenti.

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 606; Savini Branca 1964, p. 236.

147 / Venezia, già collezione Michele Pietra

BACCANALE DI BUFFONI

Quando il 5 aprile 1656 venne stimata la collezione di Michele Pietra, un dipinto “Baccanale di Buffoni di man di Gioseffo Elz”, si trovava fra quelli custoditi “in botega”.

*Bibliografia:* Levi 1900, p. 24; Savini Branca 1964, p. 140.

148 / Venezia, già collezione Alvise Pisani

## DIPINTO

Anche il soggetto di questo dipinto in casa Pisani non è specificato.

*Bibliografia:* Boschini 1660, p. 594; Martinioni 1663, p. 375; Savini Branca 1964, p. 208.

149 / Venezia, già collezione Sagredo a Santa Sofia

## DISEGNO

L'opera è citata, con la sola attribuzione, all'interno dell'inventario stilato da Pietro Longhi il 14 settembre 1762.

*Bibliografia:* Gottardo 2005, pp. 252, 254.

150 - 153 / Venezia, già collezione Alessandro Savorgnan a Sant'Agnese

## PARLATORIO DI MONACHE

## GUERRA DEI PUGNI

## FESTA DI TORI

## DUE QUADRI CON FIGURINE

Dall'inventario stilato nel 1699 veniamo a sapere che in collezione Savorgnan erano presenti, oltre a un *Parlatorio di monache*, anche una "guerra di pugni di quarte 17, soazza nera", una "festa di Tori di quarte 5 soaza di legno con fili d'oro" e due quadri "con figurine" posti sopra un corridoio "di quarte 6, soazetta di legno".

*Bibliografia:* Levi 1900, pp. 91, 94, 101; Scarpa 1993, p. 77.

154 / Venezia, collezione Ermanno Stroiffi

## FIGURA FEMMINILE CON ISCRIZIONE

Nell'inventario del 29 luglio 1639 pubblicato da Levi appare, fra i numerosi quadri di proprietà del pittore padovano, anche "Una dona con motetto dell'Ens".

*Bibliografia:* Levi 1900, p. 78; Scarpa 1993, p. 77.



## BIBLIOGRAFIA

1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia (edizione a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914).

1660

M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia (edizione a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966).

1663

[D. Martinioni] F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII Libri da M.F.S.... con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580, fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia.

1674

M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia.

1675

J.Von Sandrart, *Academia nobilissima artis pictoriae, oder Teusche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Malherey-Künste*. Nürnberg - Frankfurt (edizione a cura di A. Peltzer, München 1925).

1704

P.A. Orlandi, *Abcedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattromila Professori di Pittura, Scultura e di Architettura*, Bologna.

1733

A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circumvicine: o sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini con l'aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Venezia.

1740

*Il Forestiere Illuminato intorno alle cose più rare, e curiose antiche, e moderne della Città di Venezia e dell'Isole circonvicine*, Venezia.

T.A. Zucchini, *Nuova Cronaca Veneta, ossia descrizione di tutte le pubbliche Architetture, Sculture, Pitture, Iscrizioni e Corpi Santi della Città di Venezia ed Isole circonvicine, con Vedute in Rame*. Venezia.

1758

C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes*, Paris (ed. a cura di C. Michel, Roma 1991)

1771

A.M. Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri. Libri V.* Venezia.

1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Bassano.

1815

G. Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*, Venezia.

1824

G. Marenzi, *Guida di Bergamo*, Bergamo.

1837

E. Paoletti, *Il Fiore di Venezia ossia i Quadri, i Monumenti, le Vedute ed i Costumi Veneziani*, Venezia.

1853 - 1854

P. J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 1-2, Paris.

1856

M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura, ed Architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV-XIX...*, Bologna.

1870

G. Campori, *Raccolte di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena.

1885

L. Pognici, *Guida di Spilimbergo e dintorni*, Pordenone.

1900



C.A. Levi, *Le Collezioni Veneziane d'arte e d'antichità dal sec. XIV ai nostri giorni*, Venezia.

1907

P. Bergner, *Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hraděanech*, in "Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze", XV.

1912

G. Fogolari, *Ricordi nella pittura veneziana del vecchio campanile di S. Marco*, in "Rassegna d'arte", 54.

1922

A. Pinetti, *Il conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo

1923

A. Peltzer, *Heintz Joseph*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XVI, Leipzig.

1929

G. Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona.

1930

Z. Kalista, *Humprecht Jan Černín jako mecenáš a podporovatel výtvarný umění v době své benátské ambasady, 1660-1663*, in "Památky archeologické", 36.

1931

A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Bergamo*, Roma.  
D. Tonchia, *Il Duomo di Spilimbergo*, Spilimbergo.

1933

R. M. Cossar, *Di un dipinto di Giuseppe Henz a Capodistria*, in "Archivio Veneto" XII.

1937

G. Lorenzetti, schede in *Le feste e le maschere veneziane*, catalogo della mostra di Venezia a cura di G. Lorenzetti, Venezia.

R. Pallucchini, *Note alla mostra di feste e maschere veneziane*, in "Critica d'Arte", II, 5 - 6.

A.J. Rusconi, *La R. Galleria Pitti in Firenze*, Roma.

1942

*Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo (1748-74)*  
a cura di L. Livan, Venezia.

1943

V. Moschini, *Capolavori di Andrea Schiavone*, in "Emporium", XXV.

1945

R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense*, Roma.

1950

R. Longhi, *Un momento importante nella storia della "natura morta"*, in "Paragone", 1.

1951

R. Causa, *Paolo Porpora e il primo tempo della 'natura morta' napoletana*, in "Paragone", 15.

1952

T. Linzi, *Il Duomo di Spilimbergo e le chiese minori*, Udine.

R. Longhi, *La mostra della natura morta all'Orangerie*, in "Paragone", 31.

A. Peltzer, *Quadri sconosciuti di Joseph Heintz il Giovane*, in "Arte Veneta", VI.

F. Zeri, *Giuseppe Recco una natura morta giovanile*, in "Paragone", 33.

1956

E. Brunetti, *Per gli inizi di Luca Carlevarijs*, in "Arte Veneta", X.

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Roma (ed. Padova 2002).

V. Moschini, *Pietro Longhi*, Milano.

1957

R. Longhi, *Una traccia per Filippo Napoletano*, in "Paragone", 95.

1959

G. Mariacher, schede in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra di Venezia a cura di P. Zampetti, Venezia.

F. Zeri, *La galleria Pallavicini in Roma*, Firenze.

1959-1960

F. Zava Boccazzi, *Un inedito di Giuseppe Heintz il giovane*, in "Arte Veneta", XIII – XIV.

1960

T. Pignatti, *Il Museo Correr, raccolta di dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia.

1961

S. Bottari, *Appunti sui Recco*, in "Arte Antica e Moderna".

R. Causa, *Un avvio per Giacomo Recco*, in "Arte Antica e Moderna".

N. Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in "Bollettino d'Arte", I - II.

A. Rizzi, *Una tela inedita di Giuseppe Heintz il Giovane*, in "Arte Veneta", XV.

M. R. Waddingham, *Alla ricerca di Agostino Tassi*, in "Paragone", 139.

1961 – 1962

R. Gallo, *La Scuola Grande di San Teodoro di Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXX.

1963

G.T. Faggin, *Sulla traccia di Dirck de Vries, pittore neerlandese a Venezia sullo scorcio del Cinquecento*, in "Paragone", 165.

1964

E. Brunetti, scheda in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra di Napoli, Zurigo e Amsterdam, ed. it. Milano.

A.M. Francini Ciaranfi, *La Galleria Pitti*, Firenze.

S. Savini Branca, *Il Collezionismo veneziano del '600*, Padova.

1965

M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici* in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 4.

F. Zava Boccazzi, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, Venezia.

1967

P. Bianconi, G. Arpino, *L'opera completa di Brueghel*, Milano.

I. Chiappini di Sorio, *Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e del Settecento*, in "Bollettino dei Civici Musei Veneziani", 12, 1-2.

C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze.

Schede in *I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra a cura di P. Zampetti, Venezia.

1968

B. Bushart, *Zur Augsburger Malerei des Barock in Augsburger Barock* catalogo della mostra di Augusta, Augsburg.

G. Geissler, schede in *Augsburger Barock* catalogo della mostra di Augusta, Augsburg.

R. Marini, *L'opera completa del Veronese*, Milano.

1969

R. Kultzen, Rizzi/Storia dell'Arte in Friuli, in "The Art Bulletin", 51, n. 4.

A. Rizzi, *Storia dell'Arte in Friuli. Il Seicento*, Udine.

F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano.

Heintz, Joseph, in *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, 8.

1970

S. Moschini Marconi, scheda in *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma.

1971

E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano.

G. Casini, *Piante e Vedute di Venezia*, Venezia.

1972

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, Milano.

1973

P. G. Molmenti, *La storia veneziana nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, III, Trieste (ristampa dell'ed. Bergamo 1927-29).

*Museum of fine arts, handbook fourth edition, a fortieth anniversary publication*, Springfield.

1974

T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Milano.

1975

E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze.

1978

S. Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 11.

M. Natale, scheda in *Art venitien en Suisse et an Liechtenstein*, catalogo della mostra di Pfäffikon e Ginevra, a cura di M. Natale, Milano.

B. Passamani, *Opere mobili ed affreschi in Restauri ed acquisizioni 1973 - 1978*, Trento.

N. Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milano.

1979

M. Azzi Visentini, *Venezia in una sconosciuta veduta a volo d'uccello del Seicento*, in "Antichità viva".

M. Chiarini, scheda in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze.

K. Ertz, *Jan Brueghel der altere - die Gemälde-*, Köln.

A. Niero, schede in *Venezia e la peste*, catalogo della mostra di Venezia, Venezia.

H. Geissler, *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640*, catalogo della mostra di Stoccarda, Stuttgart.

M. Natale, scheda in *Peintures Italiennes du XIV au XVIII siècle. Musée d'Art et d'Historie* a cura di Mauro Natale, Genève.

A. Paolucci, scheda in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze

1980

M. Azzi Visentini, *Ancora un'inedita pianta prospettica di Venezia in un dipinto di Odoardo Fialetti per Sir Henry Wotton*, in "Bollettino dei Civici Musei veneziani d'arte e di storia", XXV, n. 1-4.

P. Rossi, *In margine a una nuova monografia su Andrea Schiavone e qualche aggiunta al catalogo dell'artista*, in "Arte Veneta", XXXIV.

P. Rossi, *Nota per Rizzardo Locatelli e una proposta per Hans Rottenhammer*, in "Arte Veneta", XXXIV.

B. Tamassia Mazzarotto, *Le Feste Veneziane*, Firenze.

1981

M. Lucco, scheda in *Arte nel '600 nel Bellunese*, catalogo della mostra di Belluno a cura di M. Lucco, Padova.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano.

R. Pallucchini, *Arte del '600 nel bellunese* in "Arte Veneta", XXXV.

E.A. Safarik, *Riflessioni sulla «Pittura Veneziana del Seicento» di Rodolfo Pallucchini* in "Arte Veneta", XXXV.

H. F. Schweers, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke*, München.

1981-1982

S. Coppa, *Acquisizioni*, in "Brera. Notizie dalla Pinacoteca", Autunno-Inverno.

1982

G. Albricci, *Lo Stregozzo di Agostino Veneziano*, in "Arte Veneta", XXXVI.

G. Benzoni, *A proposito del doge*, in *I Dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano.

L. Codatto, *La chiesa di San Nicola dei Tolentini*, tesi di laurea, a.a. 1981-82, Università di Venezia, relatore T. Pignatti.

P.L. Fantelli, *Aggiunte al catalogo di Joseph Heintz il giovane*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche, serie XI, LXI, 2.

U. Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia.

U. Franzoi, *Palazzo Ducale di Venezia gli Orologi ritrovati in Collegio e in Senato*, in "Bollettino dei Civici Musei veneziani d'arte e di storia", XXVII, n. 1-4.

I. Reale, *In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarijs e la macchietta*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 5-6, Trieste.

1983

G. Albricci, *Lo Stregozzo di Agostino Veneziano*, in "Arte Veneta", XXXVII.

S. Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze – Milano.

M. Levey, *La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo*, Milano.

L. Longo, *La "translatio" lauretana di Joseph Heintz il giovane ritrovata*, in "Arte Veneta", XXXVII.

A. Rizzi, *Le tele parietali dell'«Albergo» di S. Giorgio degli Schiavoni*, in "Scuola Dalmata dei SS. Giorgio e Trifone", 16.

1984

*Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde*, Städtische Kunstsammlungen Augsburg- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Augsburg.

L. Salerno, *La natura morta italiana – Still life painting in Italy*, Roma.

1985

A. Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano.

P. Goi, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284 – 1984*, a cura di Caterina Furlan e Italo Zaunier, Maniago.

L. Longo, *Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", vol. I.

S. Mason Rinaldi, scheda in *Le Venezie possibili da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra di Venezia (Museo Correr) a cura di L. Puppi e G. Romanelli, Milano.

F. Noris – M. Zanardi, *Presenze straniere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo.

1986

M. Chiarini, scheda in *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra di Firenze (Palazzo Pitti) a cura di M. Mosco, Milano.

M. Chiarini, *Un altro "Orfeo agli Inferi" di Giuseppe Heintz il Giovane*, in "Arte Veneta", XL.

L. Longo, *Joseph Heintz d. J. und Pietro Vecchia in der Kirche S. Antonino in Venedig*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", vol. II.

R. Kultzen, schede in *Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, München.

A. Ruggeri Augusti, *Dorsoduro in Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia. Restauri a Venezia*, 14, Venezia.

1987

G. Cozzi, *Stato e Chiesa: vicende di un confronto secolare*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano.

M. Lucco, scheda in *Museo Civico Davia Bargellini*, Bologna.

R. H. Marijnissen, *Bosch*, Milano 1989.

S. Marinelli, *Catalogo dei dipinti*, in *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni Ottanta* a cura di S. Marinelli, Verona.

A. Menniti Ippolito, *Ecclesiastici veneti tra Venezia e Roma*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano.

1988

A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, O. Menegaux, *Musées de France. Répertoire des peinture italiennes du XVIIe siècle*, Paris.

M. Heimburger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma.

J. Zimmer, scheda su Matthäus Gundelach in *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II*, catalogo della mostra di Vienna, Wien.

1989

M. Chiarini, *Un «San Gerolamo» di Joseph Heintz il Giovane*, in *Per Carla Guglielmi. Scritti di allievi*, Roma.

E. Chini, *La pittura in Trentino e in Alto Adige*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori e E. Schleier, I, Milano.

M. Lucco, *La pittura nel Seicento a Treviso e Belluno*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori e E. Schleier, Milano.

A. Rizzi, *La pittura in Friuli nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* a cura di M. Gregori e E. Schleier, Milano.

F. Rossi, *Accademia Carrara 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII – XVIII*, Milano.

E.A. Safarik, *La natura morta nel Veneto*, in *La natura morta in Italia* a cura di F. Porzio, I, Milano.

E.A. Safarik - G. Milantoni, *La pittura del Seicento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* a cura di M. Gregori e E. Schleier, I, Milano.

1990

B. Aikema, *Pietro Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze.

P.L. Fantelli, scheda in *Pinacoteca di Brera. Scuola Veneta*, catalogo della Pinacoteca di Brera, Milano.

U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso.

L. Lanzi, *Taccuini di Viaggio. Viaggio nel Veneto (1793)*, a cura di D. Levi, Firenze.

1990 – 1991

*Painters of Venice. The story of the Venetian “veduta”*, catalogo della mostra di Amsterdam a cura di B. Aikema e B. Baker, Amsterdam.

1991

M. Azzi Visentini, scheda in *Zeichnen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, catalogo della mostra di Berna, a cura di D. Gamboni - G. German, Berna.

A. Niero, *La diocesi dal Seicento alla caduta della Repubblica*, in *Storia religiosa del Veneto. Patriarcato di Venezia*, a cura di S. Tramontin, Padova.

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze.  
L. Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma.  
Scheda in *Die Gemaldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Vienna.

1993

*Pietro Longhi*, catalogo della mostra di Venezia (Museo Correr) a cura di A. Mariuz, G. Pavanello, G. Romanelli, Milano.  
S. Scarpa, *Gli Strigossi di Gioseffo Enzo*, in "Arte Documento", 7.

1994

C. Ceschi, *Una rassegna del patrimonio artistico tra Settecento e Ottocento*, in *Monselice. Storia, cultura e arte di un centro «minore» del Veneto*, a cura di A. Rigon, Monselice.  
M. Magrini, *Giunte all'Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal Conte Giacomo Carrara* in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 19.  
R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, a cura di M. Lucco, A. Mariuz, G. Pavanello, F. Zava, Milano.  
A. Zorzi, E. Molteni, P. Marton, *Venezia Nobili Dimore*, Udine.

1995

F. Pedrocco, *Canaletto*, Firenze.  
L. Moretti, S. Branca Savini, *Chiesa di Santa Maria dei Carmini. Arte e devozione*, Venezia.  
A. Tacke, *Die Gemälde des 17Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Mainz.

1996

G. Cirillo - G. Godi, *Le Nature Morte del "Pittore di Carlo Torre" Pseudo Fardella nella Lombardia del secondo Seicento*, Parma.  
L. Daniel, *I tesori di Praga, La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni della Repubblica Ceca*, catalogo della mostra di Trieste a cura di L. Daniel, Milano.  
L. Finocchi Ghersi, *Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini*, in "Arte Veneta", 49.  
G. Nepi Scirè, *Guida alla Quadreria. Gallerie dell' Accademia*, Venezia.  
U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini.  
J. Zimmer, *Joseph Heintz the Younger* in *The Dictionary of Art* edited by Jane Turner, 14, Londra.

1997

S. Mason, schede in *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra di Venezia (Fondazione Giorgio Cini) a cura di Alessandro Bettagno, Venezia.  
*Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VII, a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, Roma.



1998

A. Craievich, scheda in *Rame d'arte. Dalla preistoria al XX secolo*, catalogo della mostra di Trento a cura di U. Raffelli, Trento.

R. Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640 - 1707*, a cura di A. Cera Sones, Santa Monica, CA.

F. Rossi, scheda in *Cento opere per un grande Castelveccchio*, catalogo della mostra di Verona a cura di P. Marini e G. Peretti, Venezia.

R. Simonato, *Joseph Heintz il giovane*, tesi di laurea, a.a. 1997-98, Università di Venezia, relatore L. Puppi.

1999

P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze

P.L. Fantelli, *Una segnalazione per Joseph Heintz il giovane*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento, Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venezia.

R. Paccanelli, *Appendice documentaria, in Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo.

R. Pantanella, *Cornaro, Federigo*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, a cura di M. G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Milano.

G. Pavanello, *Disegni veneziani per imbarcazioni da regata*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento, Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Venezia.

2000

L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine.

S. Claut, *Belluno*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I, Milano.

P.L. Fantelli, *Padova 1650-1700*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I, Milano.

F. Panzarin, *Il collezionismo inglese a Venezia nel Seicento: Henry Wotton letterato, agente, collezionista, mecenate e il suo rapporto con Odoardo Fialetti*, in "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 20.

F. Pedrocco, *Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I, Milano.

2001

B. Aikema, *"Stravaganze e bizzarie de chimere, de mostri, e d'animali"*, Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento, in "Venezia Cinquecento, studi di Storia dell'Arte e della Cultura", 22.

B. Aikema, *Il secolo dei contrasti: le tenebre*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* a cura di M. Lucco, II, Milano.

S. Aloisi, *Postille sugli esordi del giovane Antonio Carneo ed alcune note sulla fortuna dei "tenebroso" nel Friuli occidentale*, in "Territori e contesti d'arte", 3/4.

F. Arisi, *Tre nature morte con figure di Giuseppe Heintz e due soggetti rari di Monsù Bernardo*, in "Arte Documento", 15.

- D. Banzato - E. Antoniazzi Rossi, *Paesaggi e battaglie nella pittura veneta del XVII secolo*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano.
- W. L. Barcham, *Grand in design. The life and carrer of Federico Cornaro, prince of the Church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venezia.
- G. Bergamini, *Udine veduta a volo d'uccello come era ai primi del Seicento*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venezia.
- P. Casadio, *Restauro della pala Il martirio di Sant'Andrea*. Spilimbergo.
- A. Craievich, *Pittori di nature morte, fiori e animali*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano.
- P.L. Fantelli, *Heintz, Joseph il Giovane*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano.
- M. Lucco, *"Foresti" a Venezia nel Seicento*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento* a cura di M. Lucco, II, Milano.
- B.W. Meijer, *Sull'origine e mutamenti dei generi*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano.
- F. Pedrocchio, *Gli antefatti del vedutismo settecentesco*, in *Il Settecento a Venezia. I vedutisti*, Milano.
- F. Rossi, *Mill'altre meraviglie ristrette in angustissimo spaccio. Un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, Venezia.
- S. Scarpa, *Nuovi Strigossi dell'Heintz*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Venezia.
- P. Sohm, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, II, Milano.

2002

- S. Marinelli, *L'ultimo ritorno nel Veneto in Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Verona.
- F. Pedrocchio, *Francesco Guardi e Pietro Longhi*, in *I Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e quadri turcheschi*, catalogo della mostra di Venezia (Fondazione Giorgio Cini), Milano.
- F. Pedrocchio, *Joseph Heintz il Giovane*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra tenuta a Roma e Venezia, Roma.

2003

- G. Bergamini, scheda in *La Galleria d'arte antica dei civici musei di Udine* a cura di G. Bergamini e T. Ribezzi, Vicenza.
- A. Campetelli, scheda in *Villa Borghese fra Settecento e Ottocento*, catalogo della mostra di Roma a cura di A. Campetelli, Milano.
- C. Costanzi, *Presenze venete nelle Marche: alcune considerazioni su un dipinto di Girolamo di Tiziano ad Ancona*, in "Arte Documento", 17-18-19.
- E. A. Safarik, *Malinconia delle Venezie. La raccolta Safarik nella collezione di Luigi Koelliker. Pittura veneziana*, catalogo della mostra, Salzburg.

2003-2004

- E. Lucchese, *Joseph Heintz il giovane autore della Veduta di Udine con un aggiornamento su alcuni dipinti della Galleria d'Arte Antica e in regione*, in "Udine. Bollettino delle Civiche Istituzioni Culturali", 9.

2004

D. D'Anza, *Joseph Heintz il giovane "pittore di più pennelli"*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 23.

D. D'Anza, *Pittori e mecenati. Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma*, in "Arte Veneta", 61.

L. Peratoner, scheda in *Magazzini siciliani*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Palermo.

2005

D. D'Anza, *Appunti sulla produzione festiva di Joseph Heintz il Giovane: opere autografe e di bottega*, in "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 24.

M. Gaier, *Mecenatismo e collezionismo della nuova nobiltà veneziana del Seicento. L'esempio di Girolamo Cavazza*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema - M. Seidel, Venezia.

K. Gottardo, *Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano. La raccolta di disegni di «Zotto» Sagredo*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema - M. Seidel, Venezia.

2006

D. D'Anza, *Uno stregozzo di Joseph Heintz il Giovane*, in "AFAT Arte in Friuli Arte a Trieste", 25

E. Lucchese, *I podestà Contarini e Joseph Heintz il giovane: la pianta della città di Udine*, in *Immagini del potere. Arte, decorazione e ideologia nella Patria del Friuli*, (Palazzi e ville nel Friuli Venezia Giulia 1), a cura di M. De Grassi - G. Pavanello, Trieste, Associazione Culturale L'Opificio, 2006, pp. 50-53, illustrato.

2007

F. Bottacin, *Astrologhi, Strigoni e Negromanti. Joseph Heintz mago e alchimista?*, Milano.

A. Scarpa, scheda in *Fascino del Bello. Opere d'arte dalla Collezione Terruzzi*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Scarpa - M. Lupo, Milano.

M. Sclosa, schede in *Passion and Commerce: Art in Venice in the 17th and 18th centuries*, catalogo della mostra di Barcellona, a cura di X. Barral i Altet, Barcellona.