

Giorgio Fossaluzza

Università degli Studi di Verona

Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 10. 2008. – Prihvaćen 15. 11. 2008.

UDK: 75.034.7(450)

Riassunto

Il saggio fa riferimento al profilo di Antonio Arrigoni delineato dall'autore nel 1997 con il quale è stata portata l'attenzione su questo pittore veneziano attivo a cavallo tra il Seicento e il Settecento. Arrigoni si è rivelato essere una personalità di notevole importanza, nonostante sia stato trascurato dalla critica in modo incredibile. La geografia

dell'attività di Arrigoni risulta vasta. Sono molto significativi i legami che egli stabilisce con Antonio Molinari e, soprattutto, Giambattista Pittoni. Significative sono anche le somiglianze con lo stile di altri maestri con i quali è stato confuso: Sebastiano Ricci, Antonio Balestra e Gregorio Lazzarini.

Parole chiave: *Andrea Celesti, Antonio Arrigoni, Giambattista Pittoni, Antonio Molinari, Antonio Bellucci, Domenico Pasquali, Francesco Migliori, Bartolomeo Litterini, Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Alberto Calvetti, Cristoforo Tasca, Antonio Maria Bianchi*

L'interesse critico suscitato dal primo profilo di Antonio Arrigoni, tentato oramai una decina d'anni fa, è innegabile e va al di là del giudizio che si riserva, in assoluto, al suo ruolo e qualità artistica.¹ Si avvertì allora, tra le osservazioni conclusive, come il catalogo dell'inedito maestro mostrasse una tale consistenza da porre le premesse al facile riconoscimento di un numero ben maggiore di opere, e con altrettanta solerzia. È come se si fossero distribuiti i dati per una sorta di «gioco di società»: la gara ad aggiungere il maggior numero di nuovi Arrigoni, così in effetti è avvenuto. I risultati attributivi di rilievo non mancano, mentre sono pochi quelli che suscitano dubbi.² Nel loro insieme, la quantità di opere destinate a privati di rango o a luoghi di culto significativi, ovviamente, non è di per sé garanzia di qualità, semmai è indice dell'indubbio ruolo ricoperto dall'artista in un vasto raggio d'azione, grazie a una certa fortuna imprenditoriale e al non eludibile favore dei contemporanei che ne dovettero apprezzare il gusto in ogni fase d'evoluzione, forse anche perché assecondati nelle loro attese. Può essere di conferma l'esecuzione di alcune reinterpretazioni, non copie, di dipinti da stanza del più noto e accreditato Molinari, con il quale collabora nella realizzazione di altre serie, o l'elaborazione libera di temi iconografici specifici affrontati da maestri di primo piano, in un caso almeno da Antonio Balestra, altre volte, e con maggior sorpresa, da Giambattista Pittoni.

In questa sede, non ci si sottrae all'emulazione attributiva. Lo scopo, tuttavia, non è di vincere sul numero di opere aggiunte, bensì di affermare la presenza non più trascurabile del pittore a Venezia e nel Veneto (Vicenza, sporadicamente Trevigiano e Bellunese, sulle rotte adriatiche perfino Montenegro), e di cercare, pertanto, anche attraverso aggiustamenti, l'avvio di una definizione calibrata del profilo che accolga i vari aspetti di un'attività di lungo corso tra Sei e Settecento.

Una svista redazionale ha voluto che non comparisse con attribuzione ad Arrigoni, come postilla al contributo di chi scrive del 1997, il paludato e impeccabile telero della Sala dei Provveditori della Milizia da Mar di Palazzo Ducale con *La regina di Saba che rende omaggio a Salomone* (fig. 1), opera talora trascurata dalla critica nonostante la visibilità e il prestigio della sede, passata sotto anonimato o meritevole di difformi attribuzioni.³ All'accaduto vi era occasione di porre rimedio nel 1999 con l'affidamento della corretta assegnazione dell'opera e, poi, nel 2004 con la sua pubblicazione giustificata da un confronto con gli esiti stilistici di Domenico Pasquali.⁴ Anche quest'ultimo è pittore veneziano coevo, affatto sconosciuto, al quale si poteva dare, per la prima volta, una fisionomia stilistica grazie all'accertamento di paternità di tre pale d'altare rinvenute non a Venezia, dove operava, ma nel Trevigiano, databili circa il 1720: una presso la chiesa parrocchiale di



1 Antonio Arrigoni, *La regina di Saba rende omaggio a Salomone*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Provveditori della Milizia da Mar
Antonio Arrigoni, Kraljica od Sabe odaje počast Salamonu

San Martino di Sambughè, posta sotto il patronato Lumaga, le altre nella parrocchiale di San Daniele profeta di Povegliano, accomunabili su base documentaria e stilistica.⁵ Senza sostanziale scarto di statura qualitativa, tali opere mostrano Pasquali quasi un *alter ego* di Arrigoni, o accostarsi al migliore Bartolomeo Litterini, per quanto, rispetto a entrambi, mostri effetti cromatici a volte più effusivi e personalissimi per scelta di gamme.⁶ Pasquali, assieme a Litterini e Arrigoni, va a incrementare il numero di artisti che percorre le direttrici stilistiche intraprese, con maggiore visibilità, anche dal giovane Giambattista Pittoni, quello meno «tenebroso», con riferimento alla pala di San Giovanni Elemosinario a Venezia, nella quale si vede implicato proprio con l'Arrigoni più che con lo zio Francesco, che rimase su posizioni più conservatrici.

Il telero di Palazzo Ducale di Arrigoni, appare in seguito in altra sede scientifica di prestigio con la stessa attribuzione.⁷ Nonostante queste recenti valorizzazioni, non risulta gli sia stato finora collegato il rispettivo modelletto grafico che si conserva presso il Gabinetto delle Stampe e Disegni del Museo Correr di Venezia (n. 1856) (fig. 2), indubbiamente meritevole di una segnalazione per più ragioni: quella inerente all'importanza del foglio nell'accertamento dello stile disegnativo di Arrigoni, capitolo ancora il più sguarnito del suo catalogo, e viceversa riguardo alla possibilità di intraprendere un chiarimento sulla grafica di Andrea Celesti.⁸ Affatto rara di prove, quest'ultima è a rischio di fondarsi su premesse fallaci, come avvenuto con l'attribuzione di questo foglio.⁹ Finora, s'inseriva con convinzione nel corpus grafico di Celesti che Terisio Pignatti, in più occasioni, dalla fine degli anni Cinquanta agli Ottanta del secolo scorso, cercava coraggiosamente di mettere assieme con lodevole sforzo. Si trattava di avvalorare, a fronte di un unico disegno con firma giudicata autografa, il riconoscimento di un paio di casi dalla paternità ritenuta essere certificata, invece, da scritte settecentesche. È da rilevare che una tale indicazione a favore di Celesti, anch'essa settecentesca, si riteneva erroneamente fosse riportata anche dal foglio del Correr n. 1856, ora accertato essere di Arrigoni; in realtà più correttamente vi si legge il nome di Contarini.¹⁰ All'opposto, uno dei disegni più importanti del *corpus* di Celesti, qual è il modelletto per un soffitto a scomparti di Palazzo Erizzo di Venezia dell'École des Beaux-Arts di

Parigi (Inv. O. 1733), nonostante la corretta assegnazione riportata da una scritta antica, è passato anche di recente sotto anonimato per essere solo da ultimo correttamente confermato all'artista.¹¹

Va da sé che il disegno del Correr, qui infine collegato all'opera di Arrigoni per Palazzo Ducale, non possa più essere inteso quale prima idea per la tela di questo soggetto di Celesti ora in Palazzo Bettoni Cazzago a Brescia, su cui si è più insistito; né possa palesare nella composizione uno stringente riscontro con il perduto telero di *Tamerlano e Bajazet* del Neues Palais di Postdam.¹² È pur vero che Celesti e Arrigoni ebbero l'occasione di fronteggiarsi, ad esempio nella decorazione del fregio della chiesa di Santa Caterina a Vicenza, accanto a Fumiani, Zanchi e Molinari, ma si tratta di altra problematica, quella di una loro correlazione negli anni Ottanta e, forse, quella dell'accostamento di qualche labile assonanza stilistica, se non affinità, per coincidenza di posizione d'entrambi sulla linea, più che di specifico «neoveronesismo», almeno di «chiarismo» barocchetto che è proprio della pittura di fine secolo.¹³

Sottratto il disegno del Correr n. 1856 al catalogo di Celesti, la formazione del *corpus* grafico del maestro si dibatte, tuttora, entro la rimanente silloge vagliata da Pignatti che si compone di altri quattro fogli, più un altro considerato solo marginalmente.¹⁴ Si conceda di verificarne la tenuta, dopo aver riscontrato, a proposito del disegno qui illustrato, l'opinabilità dell'indicazione della scritta antica e la labilità del collegamento con opere pittoriche note.

Il primo annoverato fra i certi, a causa della scritta giudicata autografa, è il disegno preparatorio per l'intera composizione in orizzontale del *Miracolo di Gesù alla probatica piscina* (fig. 3), ritrovato da Pignatti presso l'Art Institut di Chicago (n. 22893).¹⁵ Fu collegato dallo studioso, almeno ipoteticamente, al perduto dipinto che le fonti ricordano nella chiesa dell'Ascensione in Santa Maria in Broglio presso Palazzo Ducale in Venezia.¹⁶ Se ne è potuta congetturare, quindi, attraverso il disegno preparatorio (o «prima idea»), la soluzione ben diversa da quella del dipinto dello stesso soggetto edito da Hermann Voss nel 1938 quando si trovava in Collezione Scheufelen, ora alla Gemäldegalerie di Stoccarda.¹⁷ Conciso e lucido è, in proposito, il giudizio di Pignatti che, con precisione, assegna il disegno di Chicago



2 Antonio Arrigoni, *La regina di Saba rende omaggio a Salomone*, Venezia, Museo Correr, Gabinetto delle Stampe e Disegni, inv. 1856
 Antonio Arrigoni, Kraljica od Sabe odaje počast Salamonu

alla prima attività di Celesti, cogliendone quelle specificità che possono ritenersi basilari dello stile, quando si tratti per l'appunto di «prime idee» nelle quali si tracci, comunque, il respiro compositivo dell'opera. Si coglie il *ductus* «fluidico e molto risentito nelle anatomie, con forti effetti dinamici», inoltre un «ricco carattere pittorico», riguardante proprio la dimensione scenica e i rapporti fra questa e i movimenti che consentono l'inserimento vitale delle figure nello spazio.¹⁸ Si ritiene non possa esservi qualificazione stilistica migliore espressa in termini sintetici.

Una valutazione del dipinto della chiesa dell'Ascensione, tra le prime di molti pronunciamenti positivi delle fonti, è fornita da Vincenzo da Canal nella *Vita di Gregorio Lazzarini* del 1732 che conferma trattarsi di un teleri posto sulla parete sinistra dell'aula.¹⁹ Soprattutto, egli giustifica la sequenza dei piani compositivi e cromatici come già si apprezza nel disegno e che non potrebbe riguardare la più serrata composizione di Stoccarda: «Una delle di lui opere migliori è quella, che si vede nella chiesa dell'Ascensione nel primo quadro alla sinistra, ov'è dipinto il miracolo del Salvatore alla Probatica Piscina, con quantità di figure di buona disposizione e idee graziose, benché per lo più tutte simili, ove ben sono accordate quelle in seconda distanza a mezza tinta, le quali però danno un vaghissimo risalto».²⁰ Si direbbe siano descritte le figure in contrapposto che, come di consueto, occupano il primo piano, anche arditamente colte da tergo seppure poste al centro, come la donna con il pargolo e la figura maschile a torso nudo alla sua destra. Parrebbe valutato, altresì, il meccanismo di spettacolare contrapposizione tra questo primo piano e il successivo, sia attraverso l'improvvisa riduzione di scala delle figure per cui sembrano come scivolare verso il fondo, sia mediante lo stacco cromatico a «mezza tinta». Le osservazioni del Da Canal sono proprie di un gusto aggiornato e, soprattutto, calibrato sull'accademismo barocchetto di Lazzarini. Con esse s'iniziano a distinguere in Celesti i valori disegnativi da quelli pittorici: «Assai piaceva pel colorito ameno, dolce nell'ombra, vago nell'idea delle figure e di buon accordo; che però non era grande nel disegno, anzi poco intelli-

gente nel nudo, e debole alcuna volta per voler dipingere troppo dilicato, secondo il presente costume».²¹ In queste righe si direbbe venato di maggiore negatività il giudizio su Celesti, rispetto a quanto esprimerà nel 1771 Anton Maria Zanetti che, difatti, ne loda con intelligenza, e senza riserve, i caratteri pittorici, descrivendone magistralmente la particolarissima tecnica; solo annota, infine, che «I contorni delle figure del Celesti non erano de' più eruditi; ma grande n'era il carattere, bella la forza, e armoniose erano le composizioni delle opere sue».²² Tali apprezzamenti, con diverse sfumature e grado di analiticità, specie quelli sul colorismo di Celesti, si troveranno in più occasioni nella storiografia del Settecento e successiva, da Melchiori a Guarienti, a Cochin; poi, oltre che Zanetti, li affermerà persino Lanzi, guardando solo alle testimonianze non locali.²³

La situazione in cui padre Da Canal esprime il suo giudizio, che vale come un confronto di stili, è quella che riguarda, più in generale, i rapporti di stima reciproca fra Celesti e Lazzarini, due pittori di generazione diversa.²⁴ La predizione di Celesti secondo la quale il collega più giovane, che già aveva buona fama, sarebbe diventato «assai buon maestro» può riferirsi, al più presto, alla metà degli anni Settanta, allora doveva aver visto alcuni suoi interessanti lavori, tra questi la perduta *Strage degli innocenti* di casa Lezze a San Samuele che è citata senza data.²⁵ Di conseguenza, secondo quanto si deduce dal Da Canal, Celesti deve aver manifestato il desiderio di vederlo al lavoro, come si conviene nei riguardi di un pittore emancipato, ma ancora alla ricerca, che si voglia incoraggiare.²⁶ In quel momento, Lazzarini potrebbe aver colto in Celesti, come un insegnamento, quel certo «aspetto accademico» che doveva forse riguardare, a maggior ragione, la sua fase iniziale ancora di problematico accertamento critico, tuttavia meno implicata nel lascito dei «tenebrosi» rispetto a quanto si è pensato, piuttosto progressivamente aperta, semmai, a suggestioni di Liberi e Giordano.²⁷ Per le opere di datazione certa del Celesti, invece, si può desumere che tale aspetto dovesse caratterizzare la tela perduta di *San Luca che dipinge la Vergine* ai Santi Giovanni e Paolo del 1675, annunciata da

Boschini nel 1674, magistralmente descritta da Cochin nel 1758, nota nell'ideazione almeno attraverso il disegno di Fragonard subito successivo.²⁸ Si dispone, poi, in questa fase solo del *Ritratto del doge Nicolò Sagredo*, post 1676, destinato alla Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, che indica l'*entourage* al quale Celesti partecipa, conferma la fama acquisita, e lascia comprendere come, entro il 1680, egli possa guadagnare il titolo di cavaliere.²⁹ È un ritratto che ci dice poco, di risolutore, sul piano stilistico. Si pone più utilmente su una linea di ricerca formale, che merita la qualificazione di barocchetto accademizzante, il telero con *Eraclio che si accinge a trasportare la Croce* per il paramento Civran della cattedrale di Vicenza spettante al 1679–1680.³⁰ Vi corrispondono appieno, nell'esito stilistico, i due dipinti da ritenersi sostanzialmente coevi per la Sala della Quarantia Civil Vecchia di Palazzo Ducale, *La distruzione del vitello d'oro* e *l'Eccidio del popolo ebreo idolatra*, che ne confermano il successo.³¹ Se si tiene come riferimento seguente la pala della *Madonna con il Bambino e i santi Girolamo e Antonio da Padova* della chiesa dell'Ospedaletto, spettante verosimilmente al 1681–1682, con la sua pittura più libera e alleggerita in piena luminosità se non proprio sfrangiata, va da sé che molte altre opere importanti possano essere anticipate rispetto ai teleri di Vicenza e di Palazzo Ducale, o essere prossime a questi.³² Sono, in particolare, e in un presunto ordine d'esecuzione: *Il serpente di Bronzo* del Museo Puskin di Mosca; il perduto (?) *Bacco e Cerere* della Gemäldegalerie di Dresda; *La strage degli innocenti* del Museo dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo; il telero dello stesso soggetto dei Frari; *Gli ebrei sacrificano agli idoli* di Dresda.³³

A fronte di questa soddisfacente seriazione cronologica, rimangono forti gli interrogativi sulla fase che deve precedere, tali da meritare una trattazione specifica in altro momento. Per prospettare almeno le linee, si deve ricordare come la questione sia stata aperta con il riconoscimento a Celesti del *Ritratto di Naimerio Conti* in collezione privata di Padova che reca la data del 1660.³⁴ Entra in discussione anche il telero raffigurante *La regina Gezababele dilaniata dai cani*, la cui paternità di Celesti è attestata dall'inventario del Castello di Schleissheim del 1775.³⁵ A rendere plausibile l'indicazione di paternità così antica è una versione di questo soggetto affatto simile, specie per quanto riguarda l'ambientazione architettonica, apparsa di recente nel mercato antiquario.³⁶ Quest'ultima ha la particolarità di mostrare una conduzione pittorica e tipologie figurative che meglio rientrano nei parametri consueti di Celesti, potendosi forse datare ai primi anni Ottanta, accanto alla *Strage degli innocenti* di Dresda e alla perduta *Cena in casa di Levi* già al Neues Palais di Sanssouci in Potsdam.³⁷ È di particolare importanza, poi, segnalare un dipinto con tutta probabilità d'altare, raffigurante *San Valentino che risana il fanciullo* apparso di recente sul mercato antiquario veneziano con la paternità di Celesti, senza tuttavia che se ne rilevasse la firma apposta lungo il margine inferiore.³⁸ Se ne fosse accertata l'autenticità, si disporrebbe di un'opera che anticiperebbe l'apertura del suo catalogo negli anni Sessanta, dimostrandone la connessione soprattutto con

la linea chiarista, anziché tenebrosa, rappresentata in particolare da Pietro Liberi.³⁹ Si ritiene possa essere collocata in questa fase problematica di Celesti anche la *Rebecca al pozzo* del Museo statale d'arte occidentale e orientale di Odessa.⁴⁰

A fronte di questa ricostruzione del profilo di Celesti, il giudizio di Da Canal sul telero della chiesa dell'Ascensione in Santa Maria in Broglio di giuspatronato ducale, dove anche Lazzarini subito dopo pubblicava un suo lavoro, riguarda ben altra fase dei due maestri, quando l'uno era sessantenne e l'altro quarantenne, come si deduce in base alla data del 1695–1696 acquisita per quello di Celesti.⁴¹ Invece di una delle prime opere realizzate da quest'ultimo, come sostenuto da Pignatti, si tratta di un'impresa ben più matura che fu affrontata dal maestro immediatamente prima della messa in opera dell'*Ascensione di Cristo* di Sebastiano Ricci per il soffitto, quando Calvetti, allievo di Celesti, poteva già esporre accanto un telero tutto suo.⁴² Un interrogativo è rimasto sul telero di Antonio Bellucci che, secondo Zannetti, vi pubblicava la perduta *Natività di Maria*; potrebbe essere stato eseguito durante un rientro di quest'ultimo da Vienna dove certo non gli mancavano gli impegni, ma non è da escludere la precedente indicazione di Martinelli che registra quale autore il bergamasco Cristoforo Tasca, allora trentenne.⁴³ A queste date la connotazione accademica di Celesti non sussisteva più, si erano chiaramente diversificati gli stili. In definitiva, il racconto anedddotico di Da Canal non è frutto (e non poteva esserlo) di una riflessione sugli aspetti cronologici ed evolutivi del linguaggio che, sotto più moderne prospettive e sensibilità critiche, l'istituzione di un tale paragone fra Celesti e Lazzarini, inevitabilmente, porta con sé.

Il primo disegno non dato per sicuro da Pignatti, bensì assegnato «con qualche certezza» a Celesti – una residua riserva dovuta all'essere privo di antiche indicazioni di paternità – è quello interpretato come la *Cacciata di Eliodoro* del Correr (n. 5409) (fig. 4).⁴⁴ In tutti i casi, tra l'altro, era ritenuto palesare un riscontro senza dubbio «diretto» con il dipinto dello stesso tema ora in Palazzo Bettoni Cazzago a Brescia, datato post 1690, in realtà di circa un decennio più tardi.⁴⁵ I confronti si estendono per Pignatti alle *Storie dei santi Pietro e Paolo* della parrocchiale di Toscolano dedicata ai due apostoli del 1688.⁴⁶ Più puntuale è il riferimento dello studioso alla *Strage degli Innocenti*, segnalata forse per semplice lapsus in luogo del telero con *Leccidio del popolo ebreo idolatra* della Sala della Quarantia Civil Vecchia in Palazzo Ducale. Si tratta, in tutti i casi, di opera spettante ad altro momento, prossima alla nomina a cavaliere avvenuta entro il 1680, e che conviene anche al più noto telero che gli si accosta raffigurante *La distruzione del vitello d'oro*.⁴⁷ Il confronto riguarda il soldato posto a sinistra nel disegno, colto nell'atto di trafiggere il re ripreso da tergo. Nel dipinto tale figura troverebbe riscontro in quel soldato in primo piano al centro che sta per trafiggere una donna seminuda riversa a terra e con la testa posizionata in primo piano.⁴⁸ A un controllo dettagliato di tali soluzioni figurative, anche in questo caso, non si trova un riferimento probante con la soluzione descritta nel foglio del Correr.



3 Andrea Celesti, *Miracolo di Gesù alla probatica piscina*, Chicago, Art Institute Museum of Art, inv. 22893
Andrea Celesti, Isusovo čudo na žrtvenom ribnjaku

Un dubbio si pone anche riguardo al soggetto del disegno del Correr n. 5409, in cui si fatica a ravvisare la stessa visione della tela di Palazzo Bettoni. In essa Eliodoro, in corazzatura e coperto il capo dall'elmo, crolla a terra perché abbattuto a colpi di bastone; il cavaliere in armatura d'oro sta per trafiggerlo con la spada e il destriero è in procinto di schiacciarlo con gli zoccoli anteriori. Che la scena si svolga nel tempio lo assicura la presenza del sacerdote alla destra. L'aderenza al testo biblico è, dunque, assoluta (2 Macabei, 3, 25). A considerare il foglio del Correr, fa dubitare sul riconoscimento del medesimo soggetto, innanzitutto, il fatto che il personaggio assalito è distinto dalla corona

regale, e non ha ragione di esserlo Eliodoro, e, secondariamente, che uno degli sgherri che brandiscono i pugnali non è a cavallo, come d'obbligo. Il re non è atterrito, bensì è sorpreso mentre sta inginocchiato su di un cuscino (in preghiera?). Una donna colta di spalle sembra sorreggerlo, o toglierli la corona. Sulla destra anche un altro personaggio è riverso a terra, ha vicine due donne una delle quali urla a braccia alzate. In secondo piano un altro personaggio femminile col capo coperto dal mantello alza la destra come per fermare l'atto di sangue. Nello sfondo, un personaggio assiso in trono alza la sinistra, sembra nell'atto di scagliare una lancia.



4 Antonio Gionima attr., *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, Venezia, Museo Correr, Gabinetto delle Stampe e Disegni, inv. 5409
Antonio Gionima (pripisano), Heliodorov izgon iz hrama



5 Antonio Zanchi, *Davide che presenta la testa di Golia*, già Milano, Collezione Antonio Morassi
Antonio Zanchi, David pokazuje Golijatovu glavu

Una volta posti in seria discussione gli agganci con opere note di Celesti su cui si fondava l'attribuzione in suo favore del foglio del Correr n. 5409, non rimane che una verifica eminentemente stilistica, che va fondata in termini comparativi dopo l'esame sulla congruità degli altri fogli assegnatigli.

Il disegno con *Davide che presenta la testa di Golia* (fig. 5), già in Collezione Antonio Morassi a Milano vedeva fondata la certezza dell'attribuzione a Celesti perché ritenuto preparatorio del dipinto segnalato in Collezione Parisini a Gargnano con datazione alla fine degli anni Ottanta.⁴⁹

Si tratta bensì, anche in questo caso, di un disegno che, per respiro compositivo e la compiutezza descrittiva, possiede tutte le caratteristiche del modelletto, come del resto attesta la presenza della quadrettatura. Il rapporto con il dipinto Parisini dovrebbe risultare, pertanto, inequivocabile.

La conoscenza del disegno Morassi faceva propendere Pignatti, almeno in un primo tempo, per la conferma a Celesti anche del foglio con *Il banchetto di Cleopatra* (in realtà *Il convito del figliuol prodigo*) dell'Albertina di Vienna (inv. 1739), attribuzione, tuttavia, non più ripresa dallo studioso; pertanto si esclude dal gruppo di quelli confermati.⁵⁰ Si tratta, difatti, di un foglio che, in seguito, trova l'inequivocabile sistemazione nel *corpus* di Vittorio Maria Bigari nella fase del rientro a Bologna da Verona nel 1735.⁵¹ Il confronto stabilito da Pignatti non teneva conto, oltretutto, del segno più pulito e descrittivo del foglio dell'Albertina, dove prevale la penna e non ci sono forti rialzi o contrasti chiaroscurali a pennello che caratterizzano invece quello già Morassi. Sono aspetti questi che lo differenziano, indubbiamente, anche dai fogli dell'Art Institut di Chicago e del Correr n. 5409. Finora, purtroppo, nella letteratura che pur dedica notevole importanza al disegno già di proprietà Morassi non si ha modo di verificare in riproduzione il confronto con il dipinto Parisini. Se si volesse confermarne a tutti i costi l'attribuzione a Celesti, in assenza della verifica sull'opera pittorica cui dovrebbe riferirsi, superato il fatto che documenta uno stadio preparatorio affatto diverso dagli altri fin qui chiamati in causa, ci si può appuntare sull'articolazione scenica di carattere neoveronesiano, scandita prospetticamente senza particolare dinamicità, confrontabile con la soluzione adottata nel telerò di San Zaccaria con *Il doge e il patriarca che ricevono il corpo di san Zaccaria*, e il doge che tiene il modello della chiesa di San Zaccaria posto in opera nel 1684, o immediatamente prima.⁵² Tuttavia, si tratta di riferimenti non sufficienti a consentire una conferma attributiva. Sorprende che Pignatti nel proporre ancora nel 1983 l'attribuzione a Celesti del disegno già Morassi, non solo trascuri la riproduzione del dipinto Parisini, ma ometta anche la menzione dell'analisi critica formulata in proposito da Alberto Riccoboni nel 1966 e nel 1971 che sostiene l'attribuzione ad Antonio Zanchi.⁵³ Essa non lascia margini di dubbio al confronto con alcuni dei disegni più sicuri e indicativi che ne compongono il *corpus* grafico piuttosto articolato: quello con *Sant'Antonio abate distribuisce ai poveri le sue ricchezze* in Collezione privata di Dorset, certificato dalla scritta della *Reliable*

Venetian Hand, e quello con *Mosè che fa scaturire l'acqua* già sul mercato antiquario fiorentino.⁵⁴ Il chiaroscuro più rafforzato lo fa accostare altresì a quello dell'*Educazione di Platone* del National Museum di Stoccolma proveniente dalla collezione Tessin che sarebbe certificato da Anton Maria Zanetti il Vecchio.⁵⁵

Il riferimento istituito con il perduto dipinto di questo soggetto eseguito da Zanchi per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Venezia consente anche di assegnarlo a una data anteriore al 1674, quando esso è menzionato da Marco Boschini.⁵⁶

Il terzo disegno da riconsiderare è quello dell'*Allegoria di Venezia* (fig. 6) delle raccolte del Metropolitan Museum di New York che reca, in basso a sinistra, la scritta settecentesca a penna «Celesti inventor».⁵⁷ Sarebbe collegabile per Pignatti al telerò perduto per la Loggia di Brescia che lo studioso ritiene eseguito entro il 1700 sulla base della descrizione edita in tale anno da Giulio Antonio Averoldo che, tuttavia, lo vede – riconoscendolo al cavalier Celesti – nella seconda sala del «Quarto del Capitano», pertanto nel Broletto e non nella Loggia; egli annota: «Il simbolo rappresentato nel Quadro si é la Regina del Mare Venezia, in conca d'argento passeggia l'onde, cui fan corona Tritoni e Glauchi e a' cui piedi si tributa quanto di più prezioso e raro l'uno e l'altro degl'Emisferi in sé raduna, né le mancheranno eterni i suoi fasti se, come vedete, le serve di cinosura l'astro benigno della Regina del Cielo, e d'ago calamitato la bilancia d'Astrea».⁵⁸

A Venezia, dunque, serve come orientamento la costellazione più importante per i marinai quella di Cinosura, cioè l'Orsa Minore in cui brilla la Stella Polare, astro prediletto anche per la Regina del cielo, e altresì l'aiuta a orientarsi nella giustizia l'ago calamitato della bilancia di Astrea divenuta anch'essa costellazione, quella della Vergine.⁵⁹

Al confronto con il disegno del Metropolitan, l'efficace descrizione di Averoldo è puntuale in termini generali, e nella fattispecie per quanto riguarda la parte superiore del dipinto perduto. Nel dettaglio, tuttavia, è da precisare che in alto a destra sono rappresentati i segni di Cancro, Leone e Vergine, e che ad attorniare Venezia sono alcune allegorie quali la Fortezza, con scudo e rocco di colonna, Giustizia con bilancia e spada, Temperanza nell'atto di versare l'acqua da un vaso all'altro, Abbondanza con cornucopia, e Vigilanza che regge la lucerna e tiene il gallo.⁶⁰ Seduta sul leone marciano, Venezia sta sul cocchio trainato da delfino fiancheggiato da Nettuno e da un Tritone che suona il corno marino.

In sede critica, nelle menzioni di questo disegno non è stata data la giusta importanza allo stemma da individuarsi entro lo scudo che irraggia sul petto di Venezia, spettante al doge Alvise Contarini la cui presenza fissa l'arco temporale dal 1676 al 1684 entro cui si giustifica la sua realizzazione.⁶¹ Si sorvola anche sul fatto che nella porzione inferiore del foglio alcune rappresentazioni hanno una valenza del tutto specifica, tale da porre l'interrogativo di come Averoldo potesse, a distanza di non molti anni dall'allogazione



6 Andrea Celesti, *Allegoria di Venezia e Duns Scotus che trae ispirazione dalla Chiesa*, New York, Metropolitan Museum of Art, Roger Fund, 64–13

Andrea Celesti, Alegorija Venecije i Duns Scot koji dobiva nadahnuće od crkve

dell'opera, trascurarla del tutto, mentre, per il resto, la sua descrizione risulta piuttosto accurata, come si è osservato. Ammesso che si debba rimproverare di trascuratezza l'Averoldo – ma non è ancora detto che egli si riferisse a un'opera dipendente da questa ideazione grafica – non si comprende come un tale problema iconografico non sia stato affrontato più di recente in sede critica per come appare nel disegno del Metropolitan. Al centro, in primo piano, un personaggio che indossa il saio e la cuffia professorale è inginocchiato, con libro aperto e calamo in mano. Sta ai piedi della personificazione della Chiesa verso la quale lo conduce un angioletto. Tale figura allegorica, in camice cinto ai fianchi, velo e mantello, tiene a sua volta il libro aperto con appoggiata la corta croce astile; ha presso di sé il calice e il teschio, le insegne pontificie (tiara, triregno, croce a tripla banda) e altri libri aperti. La scena è ambientata sul litorale da cui si scorge una nave con vessillo tra le onde. Due altri angeli trattengono rotoli svolti, come per facilitare la collazione o meglio glossa di un testo che il frate, traendo ispirazione dalla Chiesa, e comunque inginocchiato al suo cospetto, si accinge a stilare.

Il soggetto del disegno del Metropolitan è da interpretare più correttamente grazie al confronto con quello molto



7 Andrea Celesti e bottega, *Allegoria di Venezia e Duns Scotus che trae ispirazione dalla Chiesa*, Roma, Museo Francese, Inv. n. Dis. II – c – 13

Andrea Celesti i radionica, Alegorija Venecije i Duns Scot koji dobiva nadahnuće od crkve

simile che si conserva al Museo Francese di Roma (Inv. Dis. II – c – 13) (fig. 7), edito con assegnazione ad Andrea Celesti e bottega da Lydia Beerkens che lo classifica come «abbozzo di frontespizio per una tesi di laurea francescana» e che riconosce nello scrittore in saio francescano Duns Scotus.⁶² Innanzitutto, il disegno del Museo Francese presenta la composizione in controparte, motivata con la riproduzione a ricalco di cui rimane traccia della pressione, operazione che è funzionale al riporto su lastra. Si spiegano in tale modo le incongruenze: lo scrittore diviene mancino, la personificazione regge lo scettro con la sinistra, mentre almeno lo stemma è stranamente rettificato. Si riscontrano anche secondarie modifiche iconografiche e compositive.

La «firma autografa» del disegno del Metropolitan segue la formula tipica che riguarda l'inventore notificato a fianco del traduttore calcografico. In questo caso si ha il modello autografo dell'inventore, ossia di Celesti, e anche la traduzione in matrice disegnativa dell'incisore, con apportate consistenti modifiche, probabilmente eseguite sotto la supervisione dell'inventore stesso. La composizione del foglio del Museo Francese, come osservato, doveva essere quella utilizzata per il riporto sulla lastra, pertanto i contorni

insistiti e piuttosto ingenui, specie nelle figure della parte superiore, non spettano certo a Celesti, ma sono funzionali a facilitare l'operazione del traduttore. Di qui la congruità di classificarlo convenzionalmente come opera di Celesti e »bottega«. In altri termini, il disegno del Metropolitan funziona da modello, mostrando la composizione nel verso e come sarà dalla stampa, fatte salve le molte modifiche apportate nel corso della traduzione. Solo il rinvenimento di un'esemplare a stampa potrebbe risolvere altri quesiti su tale congetturata operazione. La relativa accuratezza del disegno autografo del Metropolitan, per quanto riguarda i contorni, la descrizione ovunque perfezionata e, soprattutto, gli effetti chiaroscurali, si comprende tenendo conto che si tratta di un modello in scala reale. Non sono dimensioni ridotte se si considera la sua funzionalità specifica, quella di essere tradotto in calcografia.

In aggiunta, interessa cogliere come nel disegno del Museo Francese sia resa comprensibile la contingenza di questa particolare invenzione. Due angeli in alto a sinistra recano il cartiglio la cui scritta esprime come l'atto che si vuole pubblicare avvenga sotto il dogado di Alvise Contarini, rituale è la menzione al Senato Veneto.⁶³ Sulla destra, in basso, di questa versione un unico angelo tiene il rotolo con la scritta che riporta il luogo dell'evento, la chiesa dell'Aracoeli in Roma, e per primo il nome di fra Antonio Maria Bianchi, veneto dell'Ordine dei Francescani Minori Osservanti, in qualità di preside, titolato come professore di Metafisica all'Università di Padova e Definitore Generale dell'Ordine; segue il nome del »propugnante« (sostenitore o difensore della tesi) che è fra Sisto da Alfianello, appartenente alla Provincia di Brescia dello stesso Ordine, qualificato come Lettore Generale e Custode; la data è quella del maggio 1679, illeggibile il giorno.⁶⁴ I personaggi chiamati in causa invitano, dunque, a indagare sul contesto di una commissione così particolare rivolta a Celesti. Con tutta probabilità fu padre Sisto da Alfianello che commissionò a quest'ultimo il disegno del Metropolitan con la cosiddetta *Allegoria di Venezia*.⁶⁵ Essa doveva figurare sull'antiporta o contro frontespizio dell'edizione a stampa della sua tesi, edita anche solo in poche pagine nel formato definito dal modello, non necessariamente a Roma nella circostanza della presentazione pubblica all'Aracoeli, bensì anche subito dopo, nel suo caso forse a Venezia, a Padova o a Brescia.⁶⁶

Fra Antonio Maria Bianchi era veneziano, legato alla comunità di San Francesco della Vigna; quale docente di Metafisica scotista è celebre ai suoi tempi come »Aristotele«, tale era l'ammirazione per la sua dottrina d'interprete del filosofo greco attraverso il pensiero di Duns Scoto.⁶⁷

Rimane l'interrogativo se Celesti in tale circostanza riprendesse, almeno in parte, magari su richiesta del committente stesso, l'allegoria già assai per tempo realizzata, o che stava realizzando, per la Loggia di Brescia a pochi anni dall'elezione al dogado del Contarini che lo vedeva impegnato in Palazzo Ducale. Si tratterebbe, in tal caso, di documentare il più precoce legame del maestro con Brescia, mentre solitamente si suppone che vi sia arrivato più tardi dopo il 1684, o addirittura solo a proseguire l'esperienza

di lavoro dapprima maturata in area gardesana, datandosi le opere per questa città addirittura solo tra il 1694 e il 1700.⁶⁸ La risposta a questi interrogativi giunge dalle fonti bresciane, quelle spesso trascurate a solo vantaggio della testimonianza di Averoldo, certo non consultate a proposito del disegno del Metropolitan in questione. In tal caso è utile, nello specifico, la precisazione fornita da Francesco Maccarinelli nel manoscritto *Le Glorie di Brescia* del 1747 che attesta avvenuta nel 1694 l'esecuzione dell'opera *Venezia coi Tritoni* del Broletto. Non vi sarebbe quindi ragione per trovare lo stemma del doge Contarini, bensì quello dei successori Francesco Morosini (1688–1694) o Silvestro Valier (1694–1700); se di quest'ultimo, la commissione poté avvenire in occasione della sua elezione. In quell'anno era Capitano di Brescia Marco Loredan e assumeva la carica di Rettore Vincenzo Vendramin.⁶⁹

Quello che fin d'ora risulta chiaro dal confronto fra i due disegni è che quello del Metropolitan si può confermare come pienamente autografo e spettante al 1679, o poco dopo, ed essere legato a un committente bresciano (ma incontrato dove da Celesti?), anziché direttamente, o compiutamente, al dipinto perduto per la Loggia, ovvero per il Broletto di Brescia eseguito ben quindici anni più tardi. Ne conseguono altre considerazioni. Si coglie dai riferimenti contenuti nei disegni del Metropolitan e del Museo Francese un legame con il doge Contarini.

Per quanto riguarda Celesti, lo si deduce altrimenti con le commissioni di Palazzo Ducale e la nomina a Cavaliere. Si ritiene, inoltre, che egli esegua anche il suo ritratto per la serie dogale del fregio che orna la sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, fin qui assegnato ad Antonio Zanchi, tuttavia associabile per stile, per la morbidezza e levità materica, a quello vicino del doge Nicolò Sagredo (1675–1676) che invece è riconosciuto a Celesti.⁷⁰

Nei riguardi di Antonio Maria Bianchi tale legame è più remoto: questi, nel 1672, ebbe affidata la cattedra di Metafisica scotista all'Università di Padova da tre Riformatori destinati a straordinaria ascesa: da due futuri dogi, Nicolò Sagredo e, per l'appunto, Alvise Contarini, per terzo da Pietro Basadonna, l'anno successivo creato cardinale; all'epoca erano tutti e tre cavalieri e Procuratori di San Marco.⁷¹

In sintesi, questi dati e considerazioni congetturali suggerite dal confronto tra i due disegni, consentono almeno di collegare questo progetto grafico a un committente bresciano, al doge Contarini, ovviamente con assoluta certezza a Celesti e, molto meno direttamente di quanto si è pensato, al suo telero celebrativo del Broletto di Brescia.

Quanto al luogo della discussione della tesi di padre Sisto da Alfianello presso la chiesa di Santa Maria in Aracoeli, preside Antonio Maria Bianchi, è da ricordare che la circostanza doveva essere quella del loro convegno a Roma per partecipare alla celebrazione della Congregazione intermedia del Capitolo Generale dei Frati Minori Osservanti presso questa loro sede di curia generalizia.⁷² In tale circostanza padre Bianchi sostenne la tesi dal tema *Quidquid differit Scotus de incarnatione verbi, bene disserit,*



8 Andrea Celesti, *Allegoria di Venezia*, Trieste, Civico Museo del Castello di San Giusto
 Andrea Celesti, Alegorija Venecije

la cui edizione fu dedicata al cardinale veneziano Pietro Vito Ottoboni, allora titolare di Santa Maria in Trastevere, futuro papa Alessandro VIII, presente all'esposizione della tesi nell'insigne chiesa romana.⁷³ È un altro elemento per il riconoscimento e giustificazione dell'iconografia della parte inferiore dei disegni del Metropolitan e del Museo Francese.

Nel 1676 lo stesso padre Bianchi, in occasione del Capitolo Generale che lo nominò Definitore Generale, sostiene all'Aracoeli le sue conclusioni teologiche applicate alla statua di Nabucodonosor, conforme alla visione contenuta in *Daniele*, 2. Il testo di rara dottrina teologica ed erudizione, attentissimo in particolare agli aspetti iconologici, come diremmo oggi, fu dato alle stampe a Venezia nello stesso anno, con dedica al doge Nicolò Sagredo, con il quale forse si sdebita per il ruolo avuto nella chiamata alla cattedra.⁷⁴

Vi è altresì una complicazione in più riguardo a Roma, Celesti e questa commissione per tesi di laurea. Deriva da un'indicazione, forse da non trascurare, contenuta nelle due lettere del 1681 trascritte da Nadal Melchiori nelle sue *Vite de' pittori*, che egli dice «riportate dalla penna volante del Sig. Gio. Muti nell'anno 1681», e che sono utilizzate in sede critica unicamente come testimonianza della nomina a cavaliere di Celesti che sarebbe avvenuta nell'anno stesso della missiva.⁷⁵ Melchiori si limita, in effetti, a trascrivere dall'antologia epistolare di Giovanni Maria Muti stampata a Venezia nel 1681 sotto il titolo *La penna volante* in cui, a un controllo diretto dell'edizione, si apprende che la prima lettera di congratulazioni per la nomina è indirizzata a Celesti in Venezia, mentre la seconda gli è indirizzata a Roma.⁷⁶ Quest'ultima, riguarda del pittore e neo cavaliere «quel pensiero di ritirarsi in quel convento a seminarvi la

vita», qui egli potrà imitare «quelle corone che accrebbero nelle solitudini i loro splendori». Nell'incoraggiamento per questa scelta vocazionale che Muti si sente di esprimergli con la sua tipica ampollosità, non manca un antesignano collegamento a Veronese: «con questa azione (Celesti) rimarrà così luminoso nei depositi della fama che renderà mendico il sole nel pareggio dei suoi splendori. Come ha imitato il Veronese nel fasto del grido, così vuol seguirlo nella grandezza dell'animo. Anch'egli satio della varietà del mondo, illustrò la parete della religione co' stupori del suo pennello».

Sembrerebbe, dunque, porsi l'interrogativo su di un'esperienza romana di Celesti (entro lo stesso 1681?), connessa a una decisione d'assumere, ormai quarantenne, forse proprio l'abito dei Francescani Osservanti nel Convento dell'Aracoeli, visti i suoi legami di committenza con esponenti di quest'Ordine.

Va notato infine, tornando all'iconografia, come il dipinto dell'*Allegoria di Venezia* di Celesti per il Broletto di Brescia risalente al 1694, almeno in parte simile a quella formulata nella parte superiore del disegno del Metropolitan del 1679, si differenziasse chiaramente, in base alla descrizione di Averoldo e di Chizzola, dalla soluzione del telero con un'altra *Allegoria di Venezia* (fig. 8) assegnata al pittore ora al Civico Museo del Castello di San Giusto a Trieste dove è giunta con la collezione di Giuseppe Caprin.⁷⁷ È un dipinto del quale si è ipotizzata la provenienza da Ca' Pesaro.⁷⁸ Sul petto di Venezia, anziché il fermaglio con stemma dogale che avrebbe facilitato la datazione dell'opera, si scorge la raffigurazione dell'annunciazione della Vergine Maria che allude alla fondazione della città fissata il 25 marzo, giorno in cui la liturgia celebra quel mistero.

Sullo scudo con cui Europa protegge il braccio destro, è rappresentato il nodo di Salomone in oro su campo azzurro. È stato inteso come distintivo della famiglia Vittori di Capodistria, senza prospettare un'ipotesi giustificativa sul nesso fra questa e l'ipotizzata provenienza dell'opera dal palazzo della casata veneziana dei Pesaro.⁷⁹ Va inteso, invece, come simbolo di alleanza.⁸⁰ Rappresentato sullo scudo di Europa, anziché alludere come in origine all'alleanza fra cielo e terra, esprime un concetto storico-politico, quello dei secolari patti fra la Serenissima e gli stati occidentali per la difesa del vecchio continente dalla potenza turca. Coerente con tale significato è il motto «PRO TOTA» apposto alla lettera con sigillo che Europa protende con la sinistra, e che esprime come quest'alleanza sia sancita, universale e durevole e abbia permesso il dominio della Serenissima su mare e terra a favore di tutto il continente.

Rispetto al dipinto bresciano descritto da Averoldo e al disegno del Metropolitan non si scorge la conchiglia come naviglio. Venezia è, infatti, trasportata tra mare e terra dai Venti, da Eolo che soffia alla sua destra e forse da Zefiro, come putto, alla sua sinistra, il quale le solleva l'abito.⁸¹ Ai suoi piedi non ci sono Tritoni e Glauchi recanti doni, bensì una figura femminile seminuda distesa a terra, con fra i capelli un serto di foglie e fiori, riconoscibile piuttosto che in Teti, la più bella delle Nereidi, ninfe dei mari, con Cerere, divinità della terra, sulla quale Venezia posa il piede destro; vi è poi il dio del mare, Nettuno col tridente, su cui ugualmente ella si eleva.⁸² In cielo la sovrasta la Colomba in un alone luminoso, è simbolo dello Spirito Santo, anche se ha vicino il putto con il serto d'ulivo allusivo alla pace come altre volte la colomba stessa; in cielo si libra anche l'angelo con il libro aperto che manifesta il motto marciano (*Pax tibi Marce Evangelista Meus*).⁸³ I quattro continenti rendono omaggio a Venezia: a sinistra in primo piano Europa sul toro in cui si è trasformato Giove per rapirla; in secondo piano un personaggio con turbante sul dromedario allude all'Africa.⁸⁴ Sul lato opposto, in primo piano, un giovane in turbante con appresso l'elefante allude all'Asia, reca la scimitarra e presenta il ramo di palma dattifera; il personaggio dalla pelle rosso-bruna allude all'America.⁸⁵

La particolare iconografia di questo telero che si giudica con estese ridipinture, la mancanza di evidenti rinvii alla committenza Pesaro, confortano nel proporre l'identificazione con uno dei dipinti di Celesti descritti da Gianjacopo Fontana a metà Ottocento in Palazzo Erizzo alla Maddalena: «È bello in un andito il ratto di Europa sul toro, che porge a Venezia imperante sui mari, da Nettuno sostenuta e da Teti, una carta con motto allusivo al suo universale dominio: dipinto in tela del cav. Celesti».⁸⁶ Nell'occasione Fontana registra, altresì, come nello stesso ambiente «dietro vedesi il convito dei numi del cav. Bambini, composizione che è però alquanto malconcia», con tutta probabilità è identificabile con un altro dipinto di Caprin ai Musei di Trieste che rappresenta *La Fama schiaccia il Vizio e l'Ignoranza, in alto Saggezza, Prudenza e Prontezza* finora senza paternità, ma attribuibile a quest'ultimo maestro con datazione agli anni Ottanta.⁸⁷

Il riconoscimento della provenienza da Palazzo Erizzo del telero con l'*Allegoria di Venezia e i quattro Continenti*, ora

nelle raccolte civiche triestine, è indubbiamente un apporto significativo per la ricostruzione del nucleo di opere che l'artista aveva allogato nell'illustre residenza affacciata con il suo prospetto gotico su Canal Grande.

La più importante aggiunta al *corpus* grafico di Celesti riguarda, come sopra ricordato, il disegno del Musée des Beaux Arts di Parigi (fig. 9) relativo al progetto per un soffitto dello stesso palazzo, ritenuto in stucco ma forse realizzato a intaglio, che doveva includere, quindi, scomparti mistilinei in tela anziché ad affresco, dei quali si offrono puntualmente i modelli.⁸⁸ Al centro figura la scena di *Paolo Erizzo sottoposto al supplizio per ordine di Maometto II nel 1469*, a sinistra quella di *Paolo Erizzo abbandona le rovine della fortezza di Negroponte*, sul lato opposto quella di *Paolo Erizzo al cospetto del sultano Maometto II che lo condanna*; all'intorno vi sono figure di otto *Virtù*, alcune contrassegnate da scritte: in alto *Storia*, *xxxx*, *Celebrità che scrive di Paolo Erizzo*, *Fama*, in basso *Fedeltà*, *XXXX*, *Amore per la patria*, *Coraggio nel martirio*.⁸⁹ George Knox, al quale va il merito di aver sostenuto l'attribuzione a Celesti di questo disegno, riconoscendone correttamente il soggetto e la destinazione, ritiene che il committente della decorazione possa essere stato Nicolò Erizzo di Francesco di Nicolò, ambasciatore a Parigi e Roma, più tardi, nel 1707, assieme a Luigi Pisani latore di un'ambasceria alla regina Anna a Londra.⁹⁰ Tale indicazione, in realtà, è frutto di un equivoco circa i tre rami di questa famiglia patrizia: Nicolò Erizzo, infatti, apparteneva al ramo di San Martino con palazzo a Castello. Un controllo del ramo della Maddalena consente l'individuazione dei veri committenti che sono da individuarsi in base alla datazione che si vuole proporre per tale decorazione. Entra in linea in questo ruolo Giacomo Erizzo, che acquisisce il palazzo a seguito del matrimonio con Cecilia Molin celebrato nel 1650, nel caso di una datazione precoce al sesto decennio; i fratelli Battista e Marcantonio Erizzo di Giacomo, nel caso di una datazione che riguardi l'ultimo decennio del Seicento, e, nell'ipotesi di un intervento all'inizio del Settecento, anche Giusto Antonio, secondogenito di Battista, o il fratello Marcantonio solo di un anno più giovane.⁹¹ Nel 1714, a pochi anni dalla scomparsa di Battista Erizzo, il pittore Agostino Litterini, fratello di Bartolomeo, è chiamato a redigere l'inventario, comprensivo delle stime, dei beni tra i quali i quadri di casa Erizzo, di proprietà di Marcantonio e dei nipoti Giusto Antonio e Marcantonio.⁹² Si tratta di una conferma per i nomi dei committenti e allora proprietari delle opere di Celesti, puntualmente citate senza paternità ma per soggetto, con l'omissione proprio dell'*Allegoria di Venezia e i quattro Continenti* e del soffitto di cui si conosce il modelletto disegnativo, forse perché arredo fisso.

Se si mettono a confronto le menzioni inventariali di Litterini con i riscontri e le puntualizzazioni attributive di Fontana, in un'operazione non facile e sempre chiara, si ha almeno la riprova del coinvolgimento privilegiato di Celesti in palazzo Erizzo, dove è chiamato ad attuare un programma iconografico di esaltazione degli eroi quattrocenteschi di famiglia e, in particolare, i «trionfi» conseguiti da Venezia di conseguenza o grazie a loro, con il fine di



9 Andrea Celesti, *Paolo Erizzo abbandona le rovine della fortezza di Negroponte; Paolo Erizzo sottoposto al supplizio per ordine di Maometto II nel 1469; Paolo Erizzo al cospetto di Maometto II che lo condanna*, Parigi, Musée des Beaux Arts, inv. O 1733

Andrea Celesti, Paolo Erizzo napušta ruševine utvrde Negroponte. Paolo Erizzo pred sultanom Muhamedom II. 1469. Paolo Erizzo sa sultanom Muhamedom II., koji ga osuđuje

illustrare il ruolo contemporaneo dei suoi esponenti.⁹³ Non a caso, si celebravano anche le imprese del 1686 del giovane Nicolò Erizzo, detto Bartolomeo, di Francesco del ramo di San Martino e Caterina da Mula, il quale partecipa in quell'anno sotto il comando di Francesco Morosini all'assedio e conquista di Navarino.⁹⁴

Seguendo Fontana, che riferisce sull'ultimo assetto del palazzo e della sua decorazione, si ha la descrizione più completa del «portello», ovvero «sala del primo ordine», decorata alla moderna perché «ricca di ornati in stucco, con i contorni alle porte di marmo bardiglio e veronese, che la stessa superficie delle moblie riveste»; qui uno dei «grandiosi quadri istoriati, tutta una facciata occupante, opera del cav. Celesti», rappresentava *Il martirio di Paolo Erizzo al quale è segato il corpo a metà*.⁹⁵ Aveva di fronte il pendant con la scena di *Maometto II condanna Anna Erizzo*.⁹⁶ Dei due dipinti, che nell'inventario del 1714 si giudicano «compagni» anche per dimensioni, si conoscono i cosiddetti «modelli» appartenenti a collezione privata di Mirano.⁹⁷ Se tale era la loro funzione originaria, accertano come entrambi i dipinti del portello spettassero a Celesti, consentendone anche la valutazione stilistica e, almeno, un'ipotesi di datazione. Viste le loro dimensioni e finitezza, i due modelli furono impiegati quali sovrapposte in una delle camere del palazzo contigue alla galleria.⁹⁸ È da rilevare come la composizione de *Il martirio di Paolo Erizzo* (fig. 10) corrisponda perfettamente a quella dello scomparto mistilineo di centro del soffitto di cui ci è pervenuto il disegno, ma di cui non si conosce l'esatta ubicazione.⁹⁹ La

stessa scena e ideazione compositiva sarebbero comparse, di fatto, per ben tre volte in palazzo Erizzo, pur in ambienti diversi. Tuttavia è da valutare l'ipotesi, per quanto remota, che il soggetto almeno del dipinto di centro del soffitto, progettato da Celesti anche nella parte decorativa, possa essere stato modificato, o si sia deciso di svilupparlo solo nelle ben maggiori dimensioni del telerò principale del portello.¹⁰⁰ A Gregorio Lazzarini spettava un terzo telerò del portello, posto accanto a quello raffigurante *Maometto II condanna Anna Erizzo* di Celesti, mostrava *L'apoteosi di*



10 Andrea Celesti, *Il martirio di Paolo Erizzo*, Mirano (Venezia), Collezione privata

Andrea Celesti, Mučeništvo Paola Erizzija

Paolo Erizzo e della figlia Anna con la Religione che addita Venezia; allo stesso maestro sono riconosciute le personificazioni della *Giustizia* e della *Pace* poste ai lati della porta della stessa «sala del primo ordine».¹⁰¹ Completava la decorazione delle pareti il telero, sopra ricordato, di autore non detto che celebrava fatti contemporanei, precisamente quelli del 1686, che riguardavano *Niccolò Erizzo alla conquista di Navarino*.¹⁰² Di Celesti si ricorda ancora in altro ambiente un fregio mitologico, forse su tela, identificabile con quello che l'inventario del 1714 specifica trattare le *Storie di Medea* della camera che affiancava il portego con affaccio su Canal Grande.¹⁰³ Di particolare rilievo è, poi, la presenza nel portego del *Ritratto di Paolo Erizzo in veste di Bailo, a cui viene offerto da un bambino l'alloro* e il *Ritratto di Anna Erizzo*, anch'esso in grandezza naturale, il primo, almeno secondo Fontana, recava la data 1659, il secondo quella del 1669.¹⁰⁴

Andrea Celesti si dedica per gli Erizzo a opere con soggetti storici, anche antichi, e allegorici, mancano, di fatto, quelli mitologici. Il tema allegorico, nella fattispecie quello di esaltazione di Venezia regina, lo impegna, pertanto, in più occasioni sotto diverse forme, e non va quindi trascurato nel suo profilo. Un contenuto celebrativo e politico aveva, ad esempio, anche la perduta *Allegoria di Venezia e le nazioni della Lega Santa alleate contro il Trace* che egli dedica al doge Marcantonio Giustiniani nel 1687, con l'accompagnamento di un sonetto di suo pugno, di cui non si conosce la destinazione per quanto fosse di grandi dimensioni.¹⁰⁵

Le molte opere di Celesti per palazzo Erizzo conoscono diverse proposte circa la cronologia. I perduti ritratti sono stati presi in considerazione per sostenere l'ipotesi d'identificare una prima fase d'attività del maestro che finora sarebbe rappresentata dal citato *Ritratto di Naimerio Conti* in collezione privata di Padova che reca la data del 1660; i modelli di collezione privata di Mirano conoscono una datazione oscillante dal settimo al nono decennio.¹⁰⁶ La datazione proposta per il soffitto, in base alla valutazione del modello disegnativo, riguarda il 1690 circa ed è motivata dai riscontri tipologici con le decorazioni a stucco di palazzo Albrizzi e di palazzo Barbaro-Curtis, accostamento che rivelerebbe quanto aggiornato sia il progetto decorativo che è restituito a Celesti.¹⁰⁷ Un confronto è stato suggerito anche con la decorazione del soffitto di Ca' Pesaro che ospita le tele di Nicolò Bambini risalenti al 1682, in questo caso entro cornici a intaglio affini per tipologia a quelle disegnate da Celesti, così da lasciare aperta l'ipotesi che riguardassero anch'esse un manufatto ligneo.¹⁰⁸

La coincidenza di soggetto fra il riquadro centrale del disegno per soffitto e uno dei sopraporta, ovvero uno dei modelli per il telero del portego, suggerisce, in mancanza di altre indicazioni, di ritenerli cronologicamente connessi. Per quanto riguarda il plafond dell'*Allegoria di Venezia e i quattro Continenti* l'esito stilistico pare nella sostanza prossimo, pur a una valutazione resa problematica nell'attuale stato conservativo.¹⁰⁹ Si motiva, tuttavia, che possa spettare a un momento solo di poco successivo. Si tratta di opere,

comunque, da far rientrare nel primo lustro del Settecento, nella fase successiva all'infatuazione luministica di Celesti, nella quale i modelli veronesiani sono «sentiti in un'atmosfera più realistica (...) di carattere rembrandtiano, se si tien conto della qualità della luce che si frantuma nella sostanza stessa del colore» di cui parla Pallucchini.¹¹⁰ Consapevole della problematica seriazione cronologica di Celesti, lo studioso colloca tale fenomeno a fine Seicento, nell'ambito dell'attività gardesana e bresciana, facendo seguire, con il rientro del maestro a Venezia, all'aprirsi del nuovo secolo, la fase in cui egli alterna all'esito luministico quello in assoluto più chiarista. I due modelli Erizzo dimostrano come tale esperienza luministica, per quanto indelebile, possa almeno attenuare il suo valore primario di drammatizzazione espressiva e procedere, in estremo, verso una connotazione più superficiale, si direbbe di piacevolezza decorativa, che risiede talvolta in un edulcorato effetto di mobilità o, quasi, di «impressionismo» cromatico. I confronti da potersi selezionare riguardano le opere bresciane del primo biennio del Settecento, quali le *Storie della vita di Gesù* allogate nei soprarchi della navata centrale della chiesa di Toscolano, alcune tele per Villa Bettoni a Bogliaco, e qualche pala d'altare fra le molte dalla cronologia documentata.¹¹¹ Quali punti di riferimento specifici si possono indicare la *Strage degli innocenti* del 1700, telero della controfacciata della chiesa di Toscolano, e, ad esempio, la versione del *Convito di Baldassarre* dell'Ermitage, opere accomunabili anche per lo scarto proporzionale tra figure e spazio circostante, resa del movimento, l'articolazione scenica in profondità che, nei modelli Erizzo, riguarda un più raro respiro paesaggistico.¹¹²

L'*Allegoria di Venezia e i quattro Continenti* è opera rappresentativa della fase nella quale si mantiene il plasticismo vigoroso ma in assenza di viraggi chiaroscurali; si accentua la propensione per un disegno a servizio di cadenze più sofisticate, al passo con il gusto dei tempi. Lo schiarimento delle cromie è generale, il fraseggio dei rosa e dei gialli e la variazione tonale dei bianchi su fondo chiarissimo caratterizzano una nuova e ultima fase di Celesti. Sono esiti da non ritenere dovuti tutti alla partecipazione della bottega che, pure, non è da escludere. Per quest'opera veneziana di Celesti il punto di riferimento che da solo può corroborare una datazione al 1705 circa, riguarda la documentata pala di *San Giorgio che lotta con il drago* della chiesa dedicata al martire a Bagolino.¹¹³ Si focalizza, pertanto, un preciso momento stilistico di Celesti, nella pittura sacra per il territorio, nell'allegoria, nella decorazione in villa, se si aggiungono a confronto gli affreschi contemporanei di Villa Rinaldi a Casella d'Asolo.¹¹⁴

Ad una valutazione complessiva dei disegni riconosciuti a Celesti, la puntualità dei riscontri è, pertanto, opinabile per quanto riguarda la *Cacciata di Eliodoro* del Correr che, dal punto di vista stilistico, mostra un dinamismo più scattante rispetto a quanto ci si aspetta da Celesti, una maggiore tensione lineare in luogo di una tornitura più compita della forma, una distribuzione scalare anziché la propensione a preferire la disposizione delle figure sul primo piano, su una linea tendenzialmente in parallelo al piano d'osservazione.

La gestualità più decisa, alcune espressività caricate come quelle delle due figure a destra, escono dai parametri della mimica di Celesti. Si tratta di un disegno equiparabile ad esiti di alcuni artisti di ambito bolognese, con particolare riferimento alla grafica di Antonio Gionima nei suoi esiti di maggiore scioltezza pittorica, rappresentata ad esempio dal disegno della *Cena in Emmaus* del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca di Bologna.¹¹⁵

Di conseguenza è su altri aspetti formali, sempre problematici, che può fondarsi l'attribuzione di un *corpus* di disegni di Celesti, al momento, in definitiva, su »prime idee« per composizioni intere di diversa puntualizzazione, non su abbozzi o studi parziali: *Allegoria di Venezia e Duns Scoto* del Metropolitan di New York del 1679, *Probatina piscina* di Chicago del 1695, modello per il soffitto di Palazzo Erizzo collocabile entro questi due riferimenti. In questi esempi di sicura attribuzione, la discontinuità del segno per lo più leggero, talora ondulato o uncinato, lo sporadico addensarsi a macchia del chiaroscuro, di diversa intensità conforme alle distanze, stanno in perfetto rapporto con il cromatismo d'impasto morbido, talora »fuori fuoco« o perfino »impressionistico« tipico di Celesti, in questo anche ben poco neoveronesiano.

Rispetto al *corpus* discusso da Pignatti come di Celesti, di cui si propone la riduzione a tre soli disegni certi, si sono aggiunte occasionalmente altre attribuzioni che non possono essere accolte. Due disegni del Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, l'uno rappresentante *Gesù davanti a Caifa* (2019, C 206), l'altro *San Pietro liberato dal carcere* (2020, C 207) sono respinti come opera di Celesti già da Nicola Ivanoff.¹¹⁶ Il disegno di una *Maddalena penitente*, di reminiscenza correggesca o carraccesca, assegnato a Celesti da Lorna Lowe nel 1973 è ugualmente da collocare tra quelli non confermabili al pittore, per evidenti difformità di tecnica esecutiva.¹¹⁷ Il disegno raffigurante *Ercole uccide Caco*, dedotto dall'affresco di Annibale Carracci per un camino di Palazzo Sampieri Tolon in Bologna, pur riconosciuto da una scritta antica, non ha attinenza con lo stile di Celesti, piuttosto mostra qualche affinità con quello di Carlo Bonone.¹¹⁸

Si può, quindi, ripartire dal disegno preparatorio del Correr (n.1856) per il telero di Antonio Arrigoni raffigurante *La regina di Saba che rende omaggio a Salomone* di Palazzo Ducale, senza qualsivoglia condizionamento posto dalla scritta antica e dall'attribuzione a Celesti. Esso può occasionare, in assoluta libertà, la fondazione di un *corpus* di disegni in dialogo con la sua produzione pittorica oramai ricca di esempi. Nel caso specifico del modelletto grafico del Correr, si documenta del pittore la ribadita propensione per l'accertamento chiaroscurale che, comunque, si attenua nella realizzazione pittorica. Dapprima è come se Arrigoni si attendesse maggiormente al percorso di costruzione formale più tipico dell'ultimo decennio del Seicento, quando si misura soprattutto con opere di Antonio Molinari, o perlomeno sembra rimanere in linea con quest'ultimo.¹¹⁹ Le figure nel loro disporsi cadenzato, come richiesto dall'inedere rituale verso il trono, assumono rilievo plasti-

co per via di una luce radente che proviene da sinistra ed è in grado di illuminare coerentemente in superficie tutto il lungo nastro su cui si sviluppa la composizione. Per quelle del secondo piano, altrettanto definite dal segno a penna, ci si limita a qualche accensione di chiari (in negativo anziché a bianca). Ciò avviene anche per le aperture del fondale architettonico, mascherato a destra da nappe e intravisto oltre le colonne, cosicché non offre una forte indicazione di convergenza in un centro prospettico. Uno stacco in profondità è acquisito nel disegno mediante l'alto gradino su cui s'impone il piano inclinato della scena; nell'opera finita esso scompare per lasciare un poco più di respiro alla parte superiore.

Nel dipinto tutto è più ordinato e chiaro, sia nella successione di piani, sia nell'individuazione delle figure secondarie: alcune sono colte in controluce, mentre qualche volto o busto è perfettamente illuminato pur trovandosi in posizione arretrata. Sono artifici che si compendiano tutti, ad esempio, nell'assiepato gruppo di soldati sulla sinistra. La maggiore chiarezza compositiva del dipinto dipende dallo schiarimento generale della cromia e dalla netta definizione plastica. Nonostante ciò è come se mancasse di unità e fosse eccessivamente allentata proprio la cadenza ritmica. Va anche rilevato che si tratta dell'esito di un lavoro di dilatazione dell'originaria messa in scena che ha richiesto in alcuni punti la modifica dell'assetto figurativo.¹²⁰ È reinventato il ricceso ministro che a destra osserva con la lente, approssimandosi al trono e ai due leoni regali; la nuova soluzione, dettata dal dover qualificare più spazio, finisce col farlo diventare quasi coprotagonista. Non si esclude il valore ritrattistico di questo brano. Il gruppo centrale del corteo, con ancelle e portatori, ha mantenuto la sua distribuzione; è stato sfolto, tuttavia, dei personaggi di secondo piano. Gli stessi, per la gran parte soldati, sono spostati a costituire la guardia in armi sulla parte sinistra. Qui, analoghe esigenze distributive hanno fatto sì che compaia il veronesiano buffone nano in veste a righe con scimmia sulle spalle, e che si veda bene il levriero e il soldato che lo trattiene colto di spalle in controluce; inoltre, che si dispongano a debita distanza il comandante con le sue guardie con lance e alabarde. Si fa ricorso a un fondale architettonico neoveronesiano un poco più evidente rispetto al disegno: si tratta di un porticato curvilineo neopalladiano con balastra e statue, che ottiene scarso risultato nell'intento di richiamare al fulcro dell'evento. In definitiva, in quest'opera rappresentativa di Arrigoni non vi è più nulla della forza dinamica di Giordano e di Ricci come si avverte nei teleri tardi di Molinari, maestro con il quale aveva collaborato in precedenza. Egli, piuttosto, si distingue per la sua espressività statica. Preferisce un accertamento formale che tende all'idealizzazione ed essenzialità, a una connotazione quasi scultorea, per cui le luci non intaccano la compattezza e levigatezza della materia pittorica. Si perde, come osservato, l'effetto di risoluto chiaroscuro e di mobilità pittorica che ancora è ravvisabile in parte nel modelletto disegnativo. Oltre ad affermare l'orientamento su Balestra, o su Lazzarini, che è ancor più evidente, è importante cogliere, in proposito, anche un interesse per il



11 Pietro Monaco da Antonio Arrigoni, *Salomone idolatra*, acquaforte e bulino, da *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre...*, Venezia 1743, n. 43

Pietro Monaco prema Antoniju Arrigoniju, Salamonovo idolopoklonstvo

più ricercato Louis Dorigny com'è stato suggerito.¹²¹ Non può riguardare, tuttavia, i telari di Ca' Tron il cui carattere ancora alla Loth è coerente con la motivata datazione alla metà degli anni Ottanta.¹²² Può avere riscontro, bensì, a parità d'anni nella pala della *Pentecoste* della parrocchiale di Vertova del 1703 e nella *Caduta della manna* per la chiesa di San Luca a Verona dell'anno successivo, opere nelle quali la dinamica dei corpi risulta, tuttavia, d'altra sofisticatezza.¹²³ Più in generale, i risultati stilistici e i confronti che il telero di Palazzo Ducale consente, motivano sotto più aspetti il suo inserimento nel catalogo di Arrigoni dei primi anni del Settecento. Grazie ad esso, il pittore può confermarsi inserito tra quelli riconosciuti a Venezia e al passo con i tempi, in quanto allineato alla più moderna corrente chiarista accademizzante. Tale opera può costituire, anzi, il punto di riferimento principale per un'intera fase della sua attività ad apertura di secolo. Essa assolve una funzione che spetta poi alla pala dell'*Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova* in Santo Stefano a Vicenza del 1710, da confrontarsi con lo stile di Giambattista Pittoni all'altezza dell'*Adorazione dei pastori* della parrocchiale di Borgo San Marco di Montagna, che è dello stesso anno, e della pala della sacristia di San Giovanni Elemosinario che è del 1712.¹²⁴

Arrigoni parte da Molinari, ma dopo la morte di questi nel 1704, non si trova a prolungarne in modo ovvio la linea di tenebrismo riformato, in quanto sceglie una posizione di più moderno »barocchetto« che guarda all'accademismo di Balestra o di Dorigny, grazie al quale più tardi può assumere un ruolo che è parso decisivo nell'orientare Giambattista Pittoni verso la modernità, aiutandolo a svincolarsi dagli insegnamenti dello zio Francesco Pittoni, pittore poco fantasioso. Si potrebbe dire che Arrigoni, avvantaggiandosi dell'esempio di Molinari piuttosto che del suo diretto insegnamento, costituisca, per ragioni anagrafiche e intelligenza propria, un esempio di passaggio verso il rococò dei pittori

della nuova generazione del primo Settecento. Egli non si trova in modo esclusivo sulla linea di Sebastiano Ricci, e neppure si evolve nell'accezione di Giovanni Antonio Pellegrini. Arrigoni evolve, invece, in quel modo che dà vita allo stile del giovane Giambattista Pittoni di un »rococò temperato«.

Va osservato, come il telero di Palazzo Ducale si avvicini per la composizione, per la studiata scansione di gruppi nei primi piani, e certamente per la costumistica, al *Salomone idolatra* (fig. 11) documentata dall'acquaforte rinforzata a bulino di Pietro Monaco, edita la prima volta nel 1743, che riproduce un dipinto di Arrigoni appartenuto a Sebastiano Fava.¹²⁵ Se quest'ultimo dipinto da stanza dovesse ritenersi contemporaneo del telero, come sembra plausibile, si troverebbero anticipate nei primissimi anni del Settecento soluzioni recepite e, ovviamente, complicate per scioltezza e maggiore spettacolarità scenica da Giambattista Pittoni nei primissimi anni Venti.¹²⁶ Anche nel caso del dipinto di Arrigoni per Sebastiano Fava una tale precocità inventiva è stata motivata con la conoscenza di composizioni spettanti a Charles Le Brun, mediata da Dorigny o da traduzioni incisorie.¹²⁷ È da tenere in conto che la traduzione di Pietro Monaco deve avere aggiunto non pochi effetti cromatici crepitanti rispetto all'originale di Arrigoni, in modo tale da avere indotto, in un primo tempo, a una sua datazione posticipata, che si appoggiava proprio all'evoluzione di Pittoni a queste altre date.¹²⁸ Si osservi la resa dei fumi d'incenso che salgono dai bracieri e dal turibolo recato da Salomone, e inoltre la restituzione degli effetti di traslucido delle vesti.

Proprio nel 1713, momento prossimo agli esordi di Pittoni, Antonio Arrigoni figura nella *Guida del forestiere* di Vincenzo Maria Coronelli junior nell'elenco aggiornato dei quattordici pittori veneziani specializzati »in istoria«; si tratta di un riconoscimento della sua modernità dovuto con ogni probabilità a opere come queste, cronologicamente prossime al telero di Palazzo Ducale; tuttavia la storiografia artistica veneziana non ha mai accolto tale sua posizione.¹²⁹

Alla luce di tutte queste osservazioni, risulta quanto mai importante una conferma esterna alla datazione del telero di Palazzo Ducale di Arrigoni ai primi anni del Settecento, motivata per ora solo sul piano stilistico. Essa può derivare dall'identificazione dei tre stemmi entro scudi dipinti alla base del trono di Salomone. Inequivocabile è il riconoscimento dei primi due come quelli dei Soranzo e Barbarigo; il terzo è stato ritenuto appartenere ai Giuliani e ai Giusto, ma si tratta, in realtà, di uno stemma Zulian.¹³⁰ La ricerca d'archivio affrontata in quest'occasione ha appurato che non sono registrati in contemporanea tre Provveditori della Milizia da Mar appartenenti a queste casate nell'arco di tempo che è da prendere in considerazione sulla base dei caratteri stilistici dell'opera. Esponenti di tali nobili famiglie non figurano assieme neppure fra gli altri Provveditori che si sono ritenuti svolgere il loro ufficio in questa sala, come quelli all'Armar, all'Arsenal, sopra i Biscotti, all'Artiglieria e alle Biave.¹³¹ La soluzione giunge, invece,



12 Pittore veneto circa 1700, *Adorazione dei Magi*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Provveditori della Milizia da Mar
Venecijanski slikar oko 1700., Poklonstvo kraljeva

dal rotolo del Segretario alle Voci che riguarda la nomina dei Provveditori sopra i denari, anch'essi nel numero di tre e in carica per ventiquattro mesi: si riporta nel 1704 (1703 more Veneto), in date diverse, l'elezione di Agostino Barbarigo, di Francesco Soranzo e Giovanni Zulian.¹³² Si spiega con tale loro ufficio la scelta dei temi iconografici dei dipinti che ornano la Sala impropriamente nota come quella a disposizione solo dei Provveditori alla Milizia da Mar comunicante con la Cancelleria Ducale Inferiore, la Sala dello Scrigno e, attraverso un passaggio, con la Sala della Bolla Ducale.¹³³ La regina di Saba si reca personalmente da Salomone perché gli sono giunte notizie sulla sua straordinaria saggezza donatagli dal Signore (I Re 10, 1–10). Giunge a Gerusalemme, con un sontuoso seguito e con doni, per proporgli alcune questioni e metterlo alla prova. Dopo aver ricevuto tutte le risposte ai suoi quesiti, affermò che la sapienza di Salomone era superiore rispetto a quanto attestavano i racconti uditi. Pertanto benedisse il Signore per aver donato a Israele un re così saggio e gli fece omaggio di enormi ricchezze. Solitamente, l'episodio è letto in chiave di prefigurazione dell'Epifania, soggetto del telerò posto di fronte che rappresenta, difatti, l'*Adorazione*

dei Magi (fig. 12), ricoprente l'intero vano sopra la porta che dà accesso alla Sala dello Scrigno.¹³⁴ I doni che la regina di Saba presenta a Salomone, figura di Cristo, ora i Magi offrono al Messia. Nelle due tele poste sopra l'arco del portale di accesso principale alla Sala, comunicante con un corridoio dal quale si accede alla Sala della Bolla, sono rappresentati *San Marco che scrive il vangelo* e *Venezia come Giustizia* (fig. 13).¹³⁵ Si deduce che almeno i due teleri corrispondono a un programma iconografico coerente, mentre questi altri corrispondono all'immaginario più consueto per questa sede. In ogni caso, si fugua qualsiasi dubbio residuo sul fatto che queste opere figurino nella collocazione originaria.¹³⁶ Semmai rimane il problema di definire il periodo nel quale fu realizzato tale apparato, avendo a riferimento il 1704 per il telerò di Arrigoni. In assenza di stemmi che possano servire di riferimento preciso per l'*Adorazione dei magi* e per le due tele poste sopra l'arco del portale, si può solo procedere per congettura e sulla scorta del carattere stilistico di tali dipinti. In proposito si prospetta, tuttavia, un problema aperto. Si tratta, infatti, di opere ancor più trascurate criticamente rispetto al telerò ora riconosciuto ad Arrigoni, poiché si annovera solo un'attribuzione diretta



13 Federico Cervelli attr., *San Marco che scrive il vangelo e Venezia come Giustizia*, Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Provveditori della Milizia da Mar

Federico Cervelli (pripisano), Sv. Marko piše evanđelje i Venecija kao Pravda



14 Antonio Arrigoni, *Episodio di storia romana*, Parigi, Cabinet des Dessins del Louvre, inv. 18221

Antonio Arrigoni, Prizor iz rimske povijesti

ad Andrea Celesti per l'*Adorazione dei magi*.¹³⁷ Innanzitutto, va riconosciuto che il telero e i dipinti sopra l'arco del portale non possono essere riferiti in modo scontato a uno stesso maestro. Va aggiunto che il linguaggio di entrambe le opere, rispetto all'esito dimostrato da Arrigoni, sembra attestarsi prevalentemente su di una linea un poco più attardata, propria dello scorcio del Seicento. La soluzione attributiva è resa difficile, in particolare, dalla presenza di più componenti di stile, seppure prevalga, in modo chiaro, l'ascendenza in quello di Pietro Liberi. Le affinità si fanno più convincenti con i modi che caratterizzano l'attività tarda di un suo seguace, Federico Cervelli, che si documenta al lavoro oltre il 1694.¹³⁸ In particolare, per quanto riguarda la figura di *Venezia come Giustizia* e gli angeli che la circondano, non è difficile trovare il corrispettivo nei dipinti da stanza di carattere mitologico che sono i più

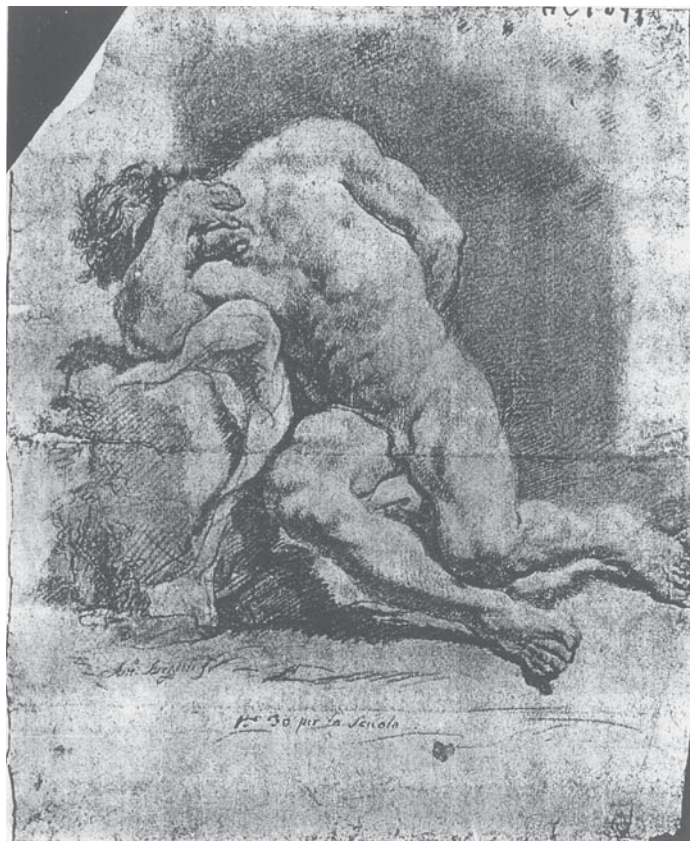
avanzati.¹³⁹ Nell'*Adorazione dei magi* il retaggio liberesco è ancora prevalente, tuttavia in una formulazione che non risulta equiparabile con altrettanta sicurezza ai modi del tardo Cervelli; subentrano anche altre componenti, in particolare, un carattere alla Lazzarini nelle figure in secondo piano, sia per tipologia, sia per gamma cromatica; in talune emerge, invece, un carattere alla Nicolò Bambini, un'ascendenza addirittura alla Loth si può cogliere nella figura di Giuseppe.¹⁴⁰ La sintesi di questi aspetti stilistici suggerisce di anticipare quest'opera alla fine degli anni Novanta, lasciandola prudentemente nell'anonimato.

Il disegno di Antonio Arrigoni preparatorio per il telero raffigurante *La regina di Saba che rende omaggio a Salomone* di Palazzo Ducale, indubbio quanto a paternità e certo indicativo per esito stilistico, non ha attualmente corrispettivi tipologici nell'esiguo corpus grafico del maestro. Ben prima del risarcimento della personalità di questo artista era noto il foglio raffigurante un *Episodio di storia romana* (fig. 14) del Cabinet des Dessins del Louvre (n. 18221) il cui riconoscimento si deve all'anonimo collezionista settecentesco, noto anche come pseudo Zanetti, che ne indica l'autore e non manca di annotare che si tratta di un disegno »dall'antico«, ma non si esclude che la sua matrice sia da ricercare nel romanismo post raffaellesco.¹⁴¹ L'accuratezza descrittiva si deve al fatto che lo sforzo è di aderire al modello ravvisabile in un rilievo, oppure in un dipinto, o meno probabilmente già in una traduzione incisoria. Specie il netto profilo di alcuni personaggi non manca, tuttavia, di tradire il modo cifrato per cui s'individua la mano di Arrigoni in molti dipinti.¹⁴² Si tratta, in termini »morelliani«, della legatura tra il mento piccolo e il labbro inferiore poco pronunciato rispetto al superiore invece carnoso, del modo di affilare il setto nasale nel preferire i netti profili. Dipende forse dall'attribuzione di questo foglio, accertato dalla scritta della *Reable hand*, la proposta di riferire ad Arrigoni anche lo *Studio per tre figure di guerrieri*, disegno presentato sul mercato antiquario milanese nel 1977, che è tuttavia da respingere.¹⁴³

Aprono a ben altra problematica i due disegni con *Nudo maschile seminginocchiato visto da tergo* e *Nudo maschile semisdraiato* (figg. 15, 16) dell'Accademia Carrara di Bergamo (DIS 01694, DIS 01691), anch'essi assegnati ad Arrigoni in base alla scritta antica da giudicarsi autografa.¹⁴⁴ Con quel carattere che è proprio dell'esercizio accademico dal vero, essi si legano sia a fogli con esercitazioni di ripresa di nudo assegnati anche a Francesco Polazzo, sia ad altri spettanti a Giambattista Pittoni, appartenenti alla Raccolta Salvotti ora divisa tra la Fondazione Giorgio Cini e le Gallerie dell'Accademia di Venezia.¹⁴⁵ Soprattutto nei confronti di questi ultimi si stabilisce una ragguardevole affinità di stile, che va oltre a quella derivante da una selezione piuttosto omogenea dei modelli e delle pose. Pertanto trova conferma il legame tra i due pittori di generazione diversa che è attestata anche dai dipinti più tardi di Arrigoni.¹⁴⁶ Il foglio dell'Accademia Carrara, come si è già osservato a suo tempo, presenta, infatti, a voler proporre un riscontro, assai strette affinità con i cinque disegni di *Nudo maschile* esposti (con esclusione di uno n. 118) da Giuseppe Fiocco



15 Antonio Arrigoni, *Nudo maschile seminginocchiato visto da tergo*, Bergamo, Accademia Carrara, DIS 01694
Antonio Arrigoni, Poluklečeci akt muškarca prikazan s leđa

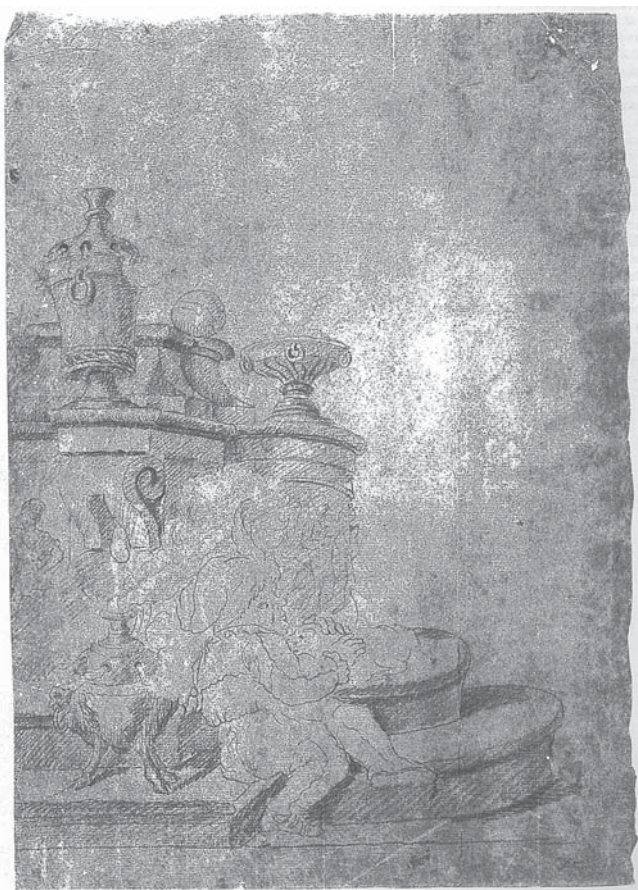


16 Antonio Arrigoni, *Nudo maschile semisdraiato*, Bergamo, Accademia Carrara, DIS 01691
Antonio Arrigoni, Akt poluispružena muškarca

nel 1955, come esempi di studio accademico di Pittoni.¹⁴⁷ Il risultato del confronto è di poter affermare, sul piano comparativo, e questa volta a proposito della produzione grafica, la vicinanza tra Arrigoni e Pittoni, anche nella partecipazione all'accademia veneziana di nudo che traduceva, in particolare, modelli piazzetteschi.¹⁴⁸

Altro problema è, dunque, quello che riguarda la conseguente possibilità di individuare traccia di questa vicinanza anche in fogli ora assegnati a Pittoni, oppure a Pittoni e bottega, facenti parte della Raccolta Salvotti e che hanno altre caratteristiche tipologiche. Per prospettare questo occorre avere presenti, almeno in sintesi, i caratteri generali del *corpus* pittoniano, per come si sono chiariti nel tempo e per come essi sono rappresentati soprattutto nella ricca e articolata Raccolta Salvotti. Si tratta di una ricerca che ultimamente ha segnato progressi, dopo che l'accertamento dell'autografia pittoniana si dibatteva, in modo pressoché esclusivo, col suscitare un'unica alternativa, quella di chiamare in causa Antonio Kern, senza articolare con l'individuazione di altri aspetti della bottega dell'artista veneziano della nuova generazione rococò. Come noto, Pittoni si è applicato a ideare l'immagine in termini disegnativi sperimentali, quale aspetto più caratteristico; la sua grafica manifesta, dunque, per la gran parte questa funzione.¹⁴⁹ Altro aspetto ancora, colto in essa, riguarda

l'ipotesi di riconoscere un nucleo di «ricordi», composto di disegni particolarmente rifiniti.¹⁵⁰ Anche questi, in particolare secondo Franca Zava Boccazzi, appaiono comunque, per lo più, quali disegni preparatori e rientrano, per la grande maggioranza, nella classificazione di «prima idea, abbozzo formalmente compiuto, e studi di dettagli, questi, numerosissimi, documentano sia la genesi dell'immagine pittoniana, sia anche un metodo pratico di lavoro, contenendo l'intenzionale memorizzazione del sempre ricorrente repertorio di moduli figurali».¹⁵¹ La loro catalogazione, anzi, consente di rintracciare «la radice, nell'osservazione naturalistica, di tali moduli che attraverso successive elaborazioni disegnative, specie negli studi di mani, vengono a tradursi nelle formule costanti, virtuosisticamente codificate di tanti dipinti».¹⁵² Tale procedimento di Pittoni nella definizione di tipologie figurative fisse cui ricorrere, a distanza di tempo, per la loro applicazione in nuove ideazioni pittoriche, è comprovato dal fatto che nello stesso foglio, dove possono ripetersi, con varianti, ad esempio studi di mani o di altri particolari, accanto al maestro possano comparire «esercitazioni» sullo stesso tema di allievi. Come osserva Annalisa Perissa Torrini ciò «pone problemi di attribuzione, resi ancor più ardui dal fatto che a volte tra i lavori eseguiti dall'uno e dall'altro dei discepoli, si scoprono disegni di qualità».¹⁵³ Il ragionamento conseguente deriva



17 Antonio Arrigoni, *Salomone idolatra*, studio parziale, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv.1583

Antonio Arrigoni, Salamonovo idolopoklonstvo, *djelomična studija*

dal fatto che, fondata su altri aspetti la vicinanza fra Pittoni e Arrigoni, compreso l'ambito dello studio accademico, si possa individuare la sua mano proprio in alcuni di questi ultimi casi. Per giungere a questo risultato motivatamente, non è sufficiente la differenziazione stilistica o qualitativa del *ductus*. È necessario, invece, trovare almeno qualche indubitabile riscontro in realizzazioni pittoriche. Ne deriva, anche sotto questo punto di vista particolare, l'interesse a estendere il catalogo dei dipinti di Arrigoni per aumentare le possibilità di controllo. Si deve guardare, dapprima, a quel »gruppo di fogli che, per la loro esecuzione fredda e rigida e la loro precisione quasi fotografica delle rifiniture, non possono che essere considerate copie di bottega, di scuola o di ambito pittoniano«.154 A queste caratteristiche, fatte le debite distinzioni qualitative e di tipologia, corrisponde lo stile grafico di Antonio Arrigoni, guardando al foglio dell'Accademia Carrara, ma anche alla produzione pittorica della fase tarda, se si pone mente a come le opere più prossime a Pittoni lo differenzino, comunque, proprio per una maggiore fedeltà alla visione accademizzante.

La pubblicazione del catalogo scientifico completo del nucleo pittoniano delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e della Fondazione Giorgio Cini, avvenuta in iniziative

distinte, facilita questo tentativo.¹⁵⁵ Nessun risultato clamoroso sembra al momento profilarsi. Tuttavia, alcuni riscontri incoraggiano a far sì che il ragionamento a suo tempo prospettato e che ora si ripropone, cominci a trovare concretezza.

Un significato si deve pur attribuire, innanzitutto, alla presenza nel nucleo della Raccolta Salvotti ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia del disegno con la riproduzione parziale del lato sinistro del dipinto raffigurante *Salomone idolatra* (fig. 17) di Arrigoni, sopra ricordato, noto attraverso l'incisione di Pietro Monaco.¹⁵⁶ È interessante notare come, prima di questo preciso riferimento, sia stato valutato quale copia parziale, probabilmente di Antonio Kern, di una composizione di Pittoni funzionale alla replica; ma altresì che sia stato associato al disegno di Kern (Correr n. 5462) che riproduce parzialmente, anche in tal caso al fine di ricavarne la replica, il *Sacrificio della figlia di Jefte* di Pittoni eseguito per il Palazzo Reale di Genova tra il 1732 e il 1733.¹⁵⁷ Se vale la datazione proposta per l'*Idolatria di Salomone* accanto al telerò di Palazzo Ducale di Arrigoni del 1704, come osservato, si troverebbero anticipate da parte di quest'ultimo soluzioni valorizzate poi nella fase della prima maturità di Pittoni. In ogni caso, il disegno parziale può indicare che, a distanza di tempo, la soluzione adottata nell'architettura e nello scorcio dell'ara, con la presenza di rilievi marmorei e dei bracieri, poteva essere ancora interessante. Il quesito è se il disegno sia preparatorio e, dunque, spetti ad Arrigoni, oppure sia derivativo dal modello disegnativo o, addirittura, dall'opera pittorica stessa, magari nota in una replica, e costituisca un'esercitazione di qualche allievo nell'ambito delle botteghe comunicanti di Arrigoni e Pittoni. È stato sottolineato come una parte della composizione sia definita e, invece, il nano con il cane sia appena abbozzato, e pertanto il disegno rientri in una casistica che riguarda gli studi parziali di derivazione dall'*Omaggio di Isacco Newton* del 1732 in Collezione Marzotto di Valdagno, attribuiti a Kern.¹⁵⁸ In effetti, la meticolosità e sistematicità del segno, in particolare del tratteggio parallelo riguardante la resa chiaroscurale, sono accomunabili. Sono anche omogenei al *ductus* dei disegni dell'Accademia Carrara, ma nell'assieme non si assiste a quella libertà di resa espressiva e pittorica che in essi si trova pur nell'ambito dell'esercitazione accademica. Pertanto, anche per ragioni cronologiche, il disegno parziale dell'*Idolatria di Salomone*, si propende a ritenerlo non una prima idea, ma una derivazione più tarda non autografa. Ha comunque significato che il tema fosse disponibile e oggetto d'interesse nell'ambito della bottega pittoniana, il cui »archivio« confluiva nella Raccolta Salvotti.

A una diversa prospettiva apre invece il foglio con *Angelo, mano destra e testa* (fig. 18) delle Gallerie dell'Accademia (n. 1640), giudicato »atipico« nell'ambito del *corpus* pittoniano, ma non per la figura dell'Angelo associata allo stile di Kern.¹⁵⁹ Il problema si risolve con il riconoscere quest'ultima figura come preparatoria per l'angelo che sorregge il Bambino della pala di Santo Stefano a Vicenza che Arrigoni pubblica nel 1710 (fig. 19). Il fatto che il disegno sia su carta oleata può indicare che se n'è operato

18 Antonio Arrigoni, *Angelo, mano destra e testa*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. 1640

Antonio Arrigoni, Anđeo, desna ruka i glava

il ricalco, ma ciò non fa dubitare che si tratti non di una derivazione, ma di un autografo significativo anche per qualità. La resa plastica e luministica è impeccabile e, ad un tempo sciolta, l'effetto del *ductus* è di leggerezza. Sul carattere preparatorio testimoniano anche i dettagli dei panneggi che mutano nella realizzazione pittorica. Lo studio per mano destra è riscontrabile nelle mani che si trovano con altre angolature nelle varie versioni del san Sebastiano che subisce il martirio delle frecce, nelle quali ricorre il dettaglio della posa abbandonata, essendo le braccia legate in alto a un tronco.¹⁶⁰ Il volto di tre quarti rivolto a destra, connotato dal forte risalto luminoso dovuto alla stesura di biacca, sfugge alle tipologie di Pittoni ma è agevolmente associabile a quelle di Arrigoni, ad esempio al volto della principessa del *Mosè che calpesta la corona del faraone* dell'Ermitage.¹⁶¹

Di un altro disegno con *Angelo in volo (l'Arcangelo Michele annunciante)* (fig. 20) è da tenere conto; appartiene ai disegni della Fondazione G. Cini (n. 30406) ed è stato pubblicato per la prima volta solo di recente come riferibile a bottega di Pittoni.¹⁶² Si tratta, a ben vedere, non di un calco ripreso da un modello di quest'ultimo maestro, ma più probabilmente di un disegno preparatorio che è servito per un riporto, come attesta l'oliatura che lo rende mal leggibile. S'individua agevolmente che si è di fronte al disegno preparatorio per l'angelo che reca il giglio del Santo della teletta raffigurante la *Visione di sant'Antonio da Padova* (fig. 21) già in collezione privata di San Vito al Tagliamento.¹⁶³ Si tratta di una diversa elaborazione rispetto all'angelo dell'*Annunciazione* (fig. 22) del Museo Civico di Lussinpiccolo, nella quale si conferma l'orientamento rotteato del capo, in generale la postura, tranne il gesto delle mani, e soprattutto l'asse delle ali.¹⁶⁴ Il confronto fra i due angeli annuncianti rende già riconoscibile in modo soddisfacente lo stile disegnativo di Arrigoni sotto la tipologia del disegno preparatorio parziale.

Se questi disegni »pittoniani« confluiti nella Raccolta Salvotti si riferiscono a opere di Arrigoni del 1710 circa, l'idea del rapporto fra i due pittori, nella fase d'esordio di Pittoni, prende ancor più corpo e si rende concreto anche nella trasmissione d'idee attraverso le prove grafiche cui si mostra di attingere nel prosieguo del tempo.

Il disegno con la composizione di una pala d'altare che presenta la *Madonna con il Bambino in gloria, un angelo e santo* (n. 30420) e quello di *Madonna con il Bambino benedicente in gloria* (n. 30277), come si è già avuto modo di rilevare,

19 Antonio Arrigoni, *Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova*, Vicenza, chiesa di Santo Stefano

Antonio Arrigoni, Isus se ukazuje sv. Antunu Padovanskom





20 Giambattista Pittoni, *Angelo in volo* (l'Arcangelo Gabriele annunciante), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco, inv. 30406

Giambattista Pittoni, Anđeo u letu (Arhanđel Gabriel navješćuje)

possono riferirsi tanto alla pala di Pittoni in San Giovanni Elemosinario del 1712–1715, quanto a sacre conversazioni di Arrigoni come quella di Goima del 1714 o di Resana nel Trevigiano.¹⁶⁵ Il santo colto di profilo sul verso del disegno n. 30420 ha una schematicità rispondente più allo stile di Arrigoni se posta a confronto, ad esempio, con i più liberi e decisi studi preparatori associati al volto del san Filippo Neri presente nella citata pala di Pittoni in San Giovanni Elemosinario.¹⁶⁶

Per quanto riguarda gli studi di mani, quelli del foglio delle Gallerie dell'Accademia n. 1633 con *Mano che regge la penna e mano sinistra alzata con palmo aperto* (fig. 23) sono stati associati al *Sant'Agostino assistito dagli angeli*, già in Collezione Savorgnan di Brazza a Udine, datato al 1720 circa.¹⁶⁷ Si ravvisa, tuttavia, una più convincente corrispondenza nel *San Girolamo* (fig. 24) di Collezione privata di Vicenza di Arrigoni.¹⁶⁸ La mano che regge la penna, per ovvie ragioni, è associabile a quella del dipinto pittoniano, tuttavia l'altra trova corrispondenza proprio in quest'ultimo di Arrigoni. Rispetto agli studi di mani di Pittoni, almeno solitamente più innervate e dal profilo più teso o più chiaroscurate, si trova una maggiore semplificazione e pulizia formale; vi corrisponde stilisticamente con coerenza la testa di donna del *recto*, associabile per tipologia, e anche nella predilezione della presa di scorcio, ai modi di Arrigoni. Si osservi ad esempio il volto della Vergine nella *Dormitio* del Museo diocesano di Vittorio Veneto.¹⁶⁹ Ancor più, si direbbe sulla linea del volto più arditamente scorcio della vittima che si trova nell'*Amon e Tamar* già a Londra.¹⁷⁰

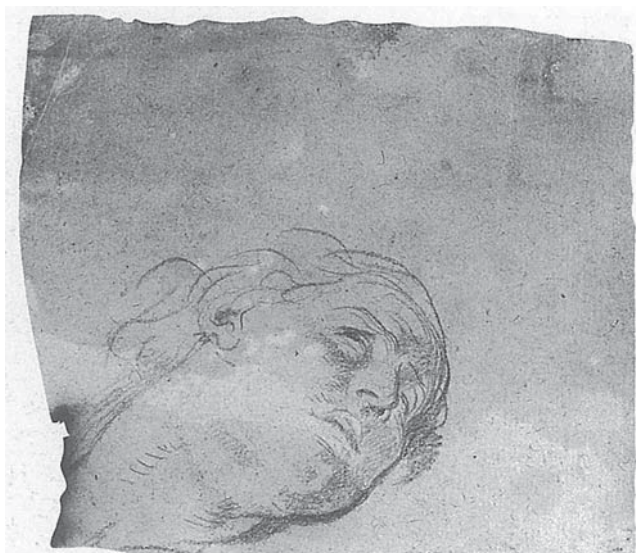


21 Antonio Arrigoni, *Visione di sant'Antonio da Padova*, già San Vito al Tagliamento, Collezione privata

Antonio Arrigoni, Vizija sv. Antuna Padovanskog



22 Antonio Arrigoni, *Annunciazione*, Lussinpiccolo, Museo Civico
Antonio Arrigoni, Navještenje, Mali Lošinj, Gradski muzej



23 Giambattista Pittoni, *Mano che regge la penna e mano sinistra alzata con palmo aperto*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv.1633

Giambattista Pittoni, Ruka koja drži pero i desna uzdignuta ruka otvorena dlana

A queste prime casistiche, individuate a motivo di una pressoché perfetta corrispondenza fra disegno e opera finita, si potrebbero aggiungere, su un altro piano, le molte riguardanti solo le assonanze figurative: possono essere, ad esempio, quelle sul tema del teschio e libro che si trova nel *San Girolamo* di Arrigoni già in Collezione privata di Treviso e, con diversa presa dal basso e mutato orientamento, nel foglio delle Gallerie dell'Accademia (inv. 1650) che è più descrittivo rispetto al disegno della Fondazione G. Cini (n. 30333), indubbiamente di Pittoni per sensibilità nella definizione dei contorni e nell'uso del chiaroscuro.¹⁷¹ Lo



24 Antonio Arrigoni, *San Girolamo*, Vicenza, Collezione privata Antonio Arrigoni, Sv. Jeronim

Studio di ginocchia attribuito a Pittoni nel verso del foglio Cini n. 30250 (fig. 25) può aver avuto un corrispettivo in un disegno di Arrigoni riferito al dipinto di *San Sebastiano che subisce il martirio delle frecce* (fig. 26) del Museo Diocesano di Treviso, ma ancor più probabile è che si tratti dello studio preparatorio di Arrigoni stesso come attesta la resa così particolare della muscolatura ombreggiata con delicatezza.¹⁷² I primi risultati sono tali da indurre ad arrivare nel campo delle ipotesi. Un possibile studio per il dipinto con *San Francesco da Paola* (fig. 27) di Arrigoni in collezione privata, si potrebbe ipotizzare come spunto per i molti volti di vecchio con barba sul tipo di quelli che Pittoni esegue per il san Filippo Neri della pala di San Giovanni Elemosinario.¹⁷³ Ovviamente, su questo piano, le esemplificazioni potrebbero estendersi proprio in considerazione della »frammentarietà« delle prove grafiche che è caratteristica del *corpus* di Pittoni. Un fortunato rinvenimento esterno al *corpus* Salvotti, consente di rendere plausibile



25 Giambattista Pittoni, *Studio di ginocchia*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco, inv. 30250
Giambattista Pittoni, Studija koljena



26 Antonio Arrigoni, *San Sebastiano che subisce il martirio delle frecce*, Treviso, Dijecezanski muzej
Antonio Arrigoni, Sv. Sebastijan koji podnosi mučenje strijelama

questa supposizione. Riguarda la *Testa di vecchio* (fig. 28) di provenienza Morelli resa nota nel 1975 con attribuzione a Sebastiano Ricci; se si osserva la squadratura dei tratti somatici, gli effetti volumetrici e luministici ottenuti con tratto sintetico ma sensibilissimo, non permangono dubbi che debba riconoscersi ad Arrigoni.¹⁷⁴ Qualsiasi riserva è fugata dal confronto con la testa dell'ispirato *San Girolamo* (fig. 29) già in Collezione privata di Treviso e, per l'appunto, con il citato *San Francesco da Paola*.¹⁷⁵

L'attribuzione di tale disegno acquista indubbiamente ulteriore interesse poiché ad esso se ne può accostare un altro con *Testa di vecchio* (fig. 30), conservato nel fondo Correr (n. 1706), il quale ripropone il medesimo volto pensoso e la dinamica di barba e capelli, garantendo anche la stessa qualità del *ductus*.¹⁷⁶ Inventariato come Simone Cantarini è in seguito pubblicato da Pignatti come di Donato Creti, con formula dubitativa, pur non mancando di avvertirne, nel contempo, il carattere marattesco.¹⁷⁷

Un suggello a tale proposta di catalogo della grafica di Arrigoni e alla seriazione cronologica che riguarda il 1710 circa, deriva dall'individuazione del foglio con *Due studi di teste* (fig. 31) apparso sul mercato antiquario con assegnazione a Giambattista Pittoni.¹⁷⁸ Nel complesso si ravvisa una maggiore lucidità formale rispetto ai due disegni con *Testa di vecchio*. Il segno si fa in quest'altro esempio più insistito e pulito; gli inconfondibili tratti paralleli o incrociati creano rapporti di luce e ombra più contrastati; pertanto, l'effetto plastico è risoluto come pure l'incidenza della luce. Si ravvisa in tutto ciò una perfetta corrispondenza

con la politezza quasi di smalto della materia cromatica di Arrigoni. La possibilità di determinare la collocazione cronologica di questi studi deriva dal poterli riconoscere preparatori per le figure di due santi della Compagnia di Gesù che compaiono nella pala segnalata da Radoslav Tomić nel 2001 che raffigura la *Santissima Trinità, la Vergine in gloria con i santi Ignazio, Gaetano Thiene Francesco Saverio, e Giuseppe* (fig. 32) della chiesa francescana di Santa Chiara di Kotor (Bocche di Cattaro).¹⁷⁹ Il dato utile, in generale, alla seriazione cronologica del catalogo del pittore, riguarda la consacrazione dell'altare di Sant'Ignazio della chiesa dei Francescani Minori Osservanti avvenuta nell'aprile del 1708, assieme a quella di altri due altari, compreso il maggiore, officiante il vescovo Marin Drago.¹⁸⁰ Si tratta di un'opera di qualità, messa in rapporto dallo studioso con la pala della sacristia di San Moisè a Venezia del 1704–1705 che, per tocco incalzante e, a un tempo, per levità cromatica, sostiene opportunamente il confronto, da preferirsi a quello stabilito anche con la pala della chiesa parrocchiale di Goima (Belluno), documentata al 1714.¹⁸¹

Sullo scorcio del primo decennio, poco prima della pala di Santo Stefano a Vicenza, si può dunque collocare il disegno preparatorio per le due teste dei santi Ignazio e Francesco Saverio del dipinto montenegrino. Fatte salve alcuni aggiustamenti nell'orientamento e nella capigliatura, il dettaglio del colletto che è proprio della veste gesuitica certifica la corrispondenza fra disegno e dipinto. La tipologia rimane valida anche per il san Gaetano Thiene della coeva pala di Resana.¹⁸²



27 Antonio Arrigoni, *San Francesco da Paola*, Collezione privata
Antonio Arrigoni, Sv. Franjo Paulski



28 Antonio Arrigoni, *Testa di vecchio*, già Bergamo, Raccolta Morelli
Antonio Arrigoni, Glava starca

Il foglio che appare già così »pittoniano« vede, quindi, ben definito lo stile grafico di Arrigoni in anticipo sia pur di poco sulle prove del più giovane collega relative alla pala di San Giovanni Elemosinario.

La tipologia dei primi disegni riconosciuti ad Arrigoni – »traduzione« dall'antico e studio accademico – per quanto disomogenea rispetto al modelletto per il telero di Palazzo Ducale, non ha impedito di estenderne il *corpus* grafico con



29 Antonio Arrigoni, *San Girolamo*, già Treviso, Collezione privata
Antonio Arrigoni, Sv. Jeronim



30 Antonio Arrigoni, *Testa di vecchio*, Venezia, Museo Correr, Gabinetto delle Stampe e Disegni, inv. 1706
Antonio Arrigoni, Glava starca



31 Antonio Arrigoni, *Due studi di teste*, già Milano, mercato antiquario

Antonio Arrigoni, Dvije studije glave

sicurezza, intaccando quello di Pittoni. Tale procedimento ha consentito, anzi, di recuperare disegni di Arrigoni riguardanti opere spettanti ancora al primo decennio o di poco successive, quando era ancora da venire l'incontro fra i due maestri.

A consolidare quest'apertura di prospettiva si rende noto il disegno, quanto mai importante, perché preparatorio per il dipinto con *San Francesco in estasi sostenuto dall'angelo* (figg. 33, 34, 35) del Tweed Museum of Art di Duluth (Minnesota), foglio già attribuito a Federico Bencovich.¹⁸³ Si tratta, piuttosto, della rilettura di un tema caro non al maestro dalmata ma, tra gli altri, a Balestra, maestro al quale Arrigoni indubbiamente guarda, come al più aggiornato, quando questi ritorna a Venezia dopo il viaggio emiliano e milanese. In questo caso specifico si avvale della rara acquaforte del 1702 di Giuseppe Barone con dedica a Vincenzo Coronelli relativa alla pala di questo soggetto per la chiesa dei Cappuccini di Bassano del Grappa.¹⁸⁴ Il disegno si colloca, quindi, in una fase d'importante maturazione stilistica di Arrigoni nel corso del primo decennio del Settecento, quando egli si distingue per l'acquisizione

di una sorta di senso formale più alleggerito e si direbbe decorativo, secondo una direzione più compiutamente barocchetta, o che prelude a esiti propriamente Rococò, per far uso di categorie più consuete. Si colgono e traducono in una maniera più compita e conchiusa gli stimoli provenienti dalle opere più recenti di Sebastiano Ricci, come avviene in contemporanea anche per Molinari che arriverà ai risultati »neoveronesiani«, secondo il dettato giordanesco, che sono esemplificati dal *Trionfo di Bacco* ora al Palazzo delle Prigioni vecchie di Venezia, o a quelli di altri teleri tra i più noti dell'ultima attività del maestro, fino al 1704.¹⁸⁵ Arrigoni, pur apprendendo anch'egli la lezione ricca, in effetti scenici decorativi e in uno schiarimento di colori, mantiene tuttavia ancora un senso della forma più accademizzante. Si direbbe guardare in questo proprio a Balestra oltre che a Lazzarini e Dorigny, come si è già osservato, e mostrare qualche effetto di levigata preziosità materica e sofisticatezza alla Bellucci, come dimostra nelle opere eseguite di ritorno da Vienna a partire dal 1703, e per tre anni.¹⁸⁶ Il monumentale *San Girolamo* di Arrigoni di collezione privata vicentina, assieme al *San Francesco riceve le stigmate* di Duluth, sono dunque i testimoni di tale passaggio, da collocarsi, ora grazie alla datazione al 1704 del telerò di Palazzo Ducale, subito di seguito. Ancora una volta, il disegno che si riferisce al dipinto di Duluth, per quanto abbia la compiutezza del modelletto, mostra una maggiore inclinazione agli effetti luministici rispetto all'opera finita nella quale vuole dimostrarsi fin troppo impeccabile; o, meglio, nell'uso della matita nera e del gessetto nero ci presenta un equilibrio fra la consueta risolutezza plastica delle figure e un libero respiro pittorico in un'atmosfera irreal.

Non è trascurabile, certo, il disegno del verso che raffigura una composizione di *Malvone*, realizzata in questo caso a sanguigna.¹⁸⁷ Anche il cambio di *medium* conforta nell'avanzare l'idea che il foglio sia stato riutilizzato nel verso in un secondo momento, nella fase in cui si è istituito un parallelo, anzi una diretta comunicazione fra l'attività di Arrigoni e quella del primo Pittoni. Non a caso, una tale componente floreale ricorre in opere dell'uno e dell'altro spettanti a questa fase: nell'*Adorazione del vitello d'oro* di Arrigoni in Collezione privata di Reggio Emilia, opera nella quale si è ravvisata la loro collaborazione, nella *Diana e le Ninfe* di Pittoni al Museo Civico di Vicenza.¹⁸⁸

Si ritiene opportuno, in calce a questo contributo sui disegni di Arrigoni, proporre un compendio e controllo delle principali attribuzioni avanzate in suo favore di conseguenza al primo profilo delineato nel 1997. A proposito di verifica, si ritiene doveroso, dapprima, premettere alcuni »pentimenti« su quanto allora proposto. Riguardano, in particolare, l'attribuzione del pendant con *Cristo inchiodato alla croce* e *La caduta di Cristo sul Calvario* già Londra, mercato antiquario.¹⁸⁹ Una verifica merita anche *Il buon samaritano* già Londra, mercato antiquario, che richiede l'esame diretto, o quantomeno la disponibilità di una riproduzione della migliore qualità, per verificare ad esempio un alternativo accostamento a Francesco Polazzo, giustificato da certa inclinazione più naturalistica.¹⁹⁰

Fra le «revisioni» suggerite da altri studiosi vi è quella di Daniele di Sarno Prignano che auspica, in generale, «una più attenta e netta suddivisione della produzione pittorica» di Molinari e del «più fragile» Antonio Arrigoni.¹⁹¹ Certo, ci si sente di dire, in un profilo inedito non si può avere subito tutto chiaro. Non si obiettano, tuttavia, attribuzioni alternative. Lo studioso, a tal fine, pone in discussione l'assegnazione a quest'ultimo, proposta da chi scrive, del *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce* del Museo diocesano d'Arte Sacra di Treviso e della versione di collezione privata di Vicenza, proponendo per entrambi i dipinti, com'era già stato avanzato in passato, l'assegnazione ad Antonio Balestra per mere ragioni qualitative e nessun'altra motivazione analitica circa lo stile. In tal caso, l'assegnazione ad Arrigoni, come a suo tempo motivata, è ancora la più convincente, pur ammettendo la sottigliezza della distinzione.¹⁹²

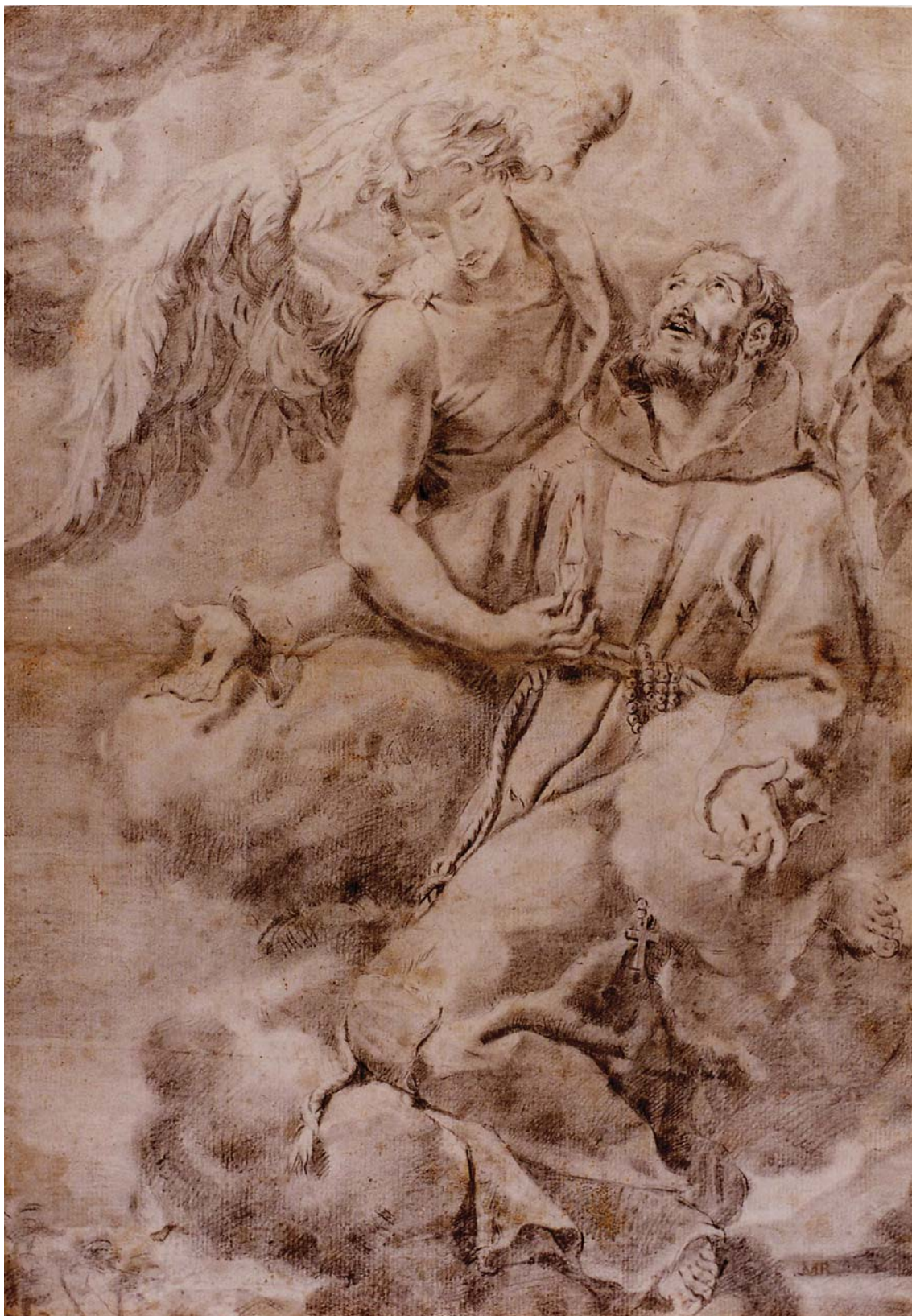
Altra «revisione» attributiva riguarda l'*Amon e Tamar* di collezione privata inglese già attribuito a Molinari, e anche a Bellucci, prima di approdare nel catalogo di Arrigoni.¹⁹³ Viene in seguito attribuito a Silvestro Manaigo da Craievich.¹⁹⁴ Non sembra, tuttavia, che quest'opera sia posseduta dalla forte caratterizzazione espressiva, in volti quasi straniti, propria di Manaigo messa ben in evidenza, ad esempio, dai due dipinti di taglio compositivo abbastanza compatibile già in Collezione Italo Brass raffiguranti *Dalila recide le chiome di Sansone* e *Raab e le spie israelitiche* pubblicati da Adriano Mariuz, e dal *Giudizio di Salomone*, già su mercato antiquario di Milano con quest'attribuzione, poi illustrato da Craievich, sui quali meglio si fonda l'allargamento del catalogo del maestro.¹⁹⁵ Anche in questo caso l'attribuzione ad Arrigoni sembra potersi confermare, pur con molta cautela, almeno in attesa che il dipinto ricompaia e sia consentito un dimostrativo esame diretto. Anche nell'ipotesi di una conferma ad Arrigoni, è tuttavia da verificare la datazione proposta nel 1997, che sembra potersi meglio risolvere con un'anticipazione al primo decennio accanto al citato *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce* del Museo Diocesano di Treviso e al *Mosè che calpesta la corona del faraone* dell'Ermitage, anche se il disegno dei panneggi si dimostra in quest'ultimo più innervato. Si tratta, in questo caso, di porre a confronto attribuzioni non consacrate dalle fonti ma relativamente recenti, rese sperimentali sia da certa «aria di famiglia» che impronta lo stile di maestri comprimari osservati in contemporanea, sia dall'attesa di un migliore chiarimento delle diverse fasi nel loro catalogo.¹⁹⁶

Si può quindi passare ad altre proposte discutibili. È merito di Alberto Craievich, cui si deve un contributo alla conoscenza di Antonio Molinari edito nel 2000, di aver avanzato alcune attribuzioni in favore di Arrigoni. Del tutto convincente è l'assegnazione a quest'ultimo della *Rebecca al pozzo* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo che ancora rientra nella fase di confronto con Molinari, ma non troppo precoce, in quanto da collocarsi, preferibilmente, al volgere del secolo.¹⁹⁷ L'opera era stata assegnata a Negri, Molinari e Bellucci.¹⁹⁸ Forti perplessità riguardano altre assegnazioni avanzate nella stessa circostanza, innanzitutto quella della



32 Antonio Arrigoni, *Santissima Trinità, la Vergine in gloria con i santi Ignazio, Gaetano Thiene Francesco Saverio, e Giuseppe, Kotor* (Bocche di Cattaro), chiesa di Santa Chiara
Antonio Arrigoni, *Presveto Trojstvo i Djevica u slavi sa svecima, Kotor, Crkva sv. Klare*

Cacciata di Adamo ed Eva appartenente a La Salle College Art Galley di Philadelphia che si ritiene meriti ancora l'attribuzione a Molinari, anziché quella ad Arrigoni.¹⁹⁹ Anche in tal caso, l'equivoco è interessante perché rileva la forte affinità che permane fra questi due pittori specie tra anni ottanta e novanta. Del resto, sempre con riferimento al contributo di Craievich, l'*Allegoria dell'Estate e dell'Autunno* di ubicazione ignota si ritiene non possa spettare ad Arrigoni, ma sia, invece, da riconsiderare l'attribuzione in favore proprio di Molinari; così pure, il *Davide con la testa*



33 Antonio Arrigoni, *San Francesco in estasi sostenuto dall'angelo (recto)*, Collezione privata Antonio Arrigoni, Sv. Franju u ekstazi podržava anđeo (recto)



34 Antonio Arrigoni, *Malvone, verso del San Francesco in estasi sostenuto dall'angelo*, Collezione privata

Antonio Arrigoni, Sljezovača, verso lista s prikazom sv. Franje u ekstazi

di Golia dell'Ermitage si è ritenuto ugualmente di dover escludere dal catalogo di Arrigoni per lasciarlo in quello di Molinari.²⁰⁰

Tra le opere da espungere dal catalogo di Arrigoni si ritiene sia da comprendere il *San Girolamo in meditazione* di collezione privata recentemente riprodotto con tale paternità da Annalisa Scarpa.²⁰¹ In assenza di qualsiasi motivazione da parte della studiosa, si presume trattarsi di una proposta attributiva che deriva, probabilmente, dal confronto con il dipinto di questo soggetto di collezione privata trevigiana reso noto nel 1997.²⁰² L'accostamento delle due opere rende evidente, a parità di taglio compositivo su fondo in prevalenza neutro e parzialmente rischiarato, un intendimento di ricerca naturalistica affatto diversa. Arrigoni sottilizza in termini quasi decorativi attraverso l'effusione luminosa che gli consente di cogliere, con una sorta di compiacimento, il riflesso su capelli e la barba scomposti, di porre in evidenza in modo emozionante tutti i santi strumenti del penitente e del dottore della Chiesa. Nell'altro dipinto, ingiustamente a lui attribuito, si trova un inconfondibile senso di realtà che si palesa nella resa anatomica quasi in tensione, nonostante la posa; inoltre, per come sono evidenti sulla pelle i segni della vecchiaia e della macerazione, e ancora nella

concentrazione intellettuale e mistica rivelata dalle rughe sulla fronte. L'espressione, coerentemente, è molto più ermetica. L'accostamento che quest'opera merita riguarda, dunque, non Arrigoni, pur guardando all'intera sua opera, bensì Giuseppe Antonio Petrini, nel cui catalogo di molti vecchi filosofi e penitenti, spesso rugosi e raggrinziti, non è difficile trovare il corrispettivo migliore.²⁰³

Nei cataloghi d'asta il nome di Arrigoni è spesso sempre più di frequente, non tutte le volte a ragione. Si tratta di proposte che possono tuttavia segnalare, nel migliore dei casi, opere di uno stesso *milieu* stilistico.²⁰⁴ Passando, più utilmente, alle nuove proposte in sede scientifica da accogliere in positivo, si mettono in primo piano quelle del citato contributo di Radoslav Tomić del 2001 che segnala la pala già illustrata della *Santissima Trinità, la Vergine in gloria con i santi Ignazio, Gaetano Thiene, Francesco Saverio e Giuseppe* della chiesa francescana di Santa Chiara di Kotor (Bocche di Cattaro).²⁰⁵ L'importanza dell'opera consiste, in particolare, nella sua presenza territoriale che segnala la disponibilità dell'artista a corrispondere a richieste di committenza periferica di qualche prestigio riguardo allo standard di quei luoghi. Lo studioso individua, inoltre, nella Collezione annessa al monastero dei Benedettini di Hvar una tela con la *Morte di san Giuseppe*, già attribuita a Gregorio Lazzarini, che è una versione in orizzontale



35 Antonio Arrigoni, *San Francesco in estasi sostenuto dall'angelo*, Duluth (Minn.), The Tweed Museum of Art

Antonio Arrigoni, Sv. Franju u ekstazi podržava anđeo



36 Antonio Arrigoni, *Trasporto dell'arca santa e la morte di Oza*, Modena, privatna zbirka
 Antonio Arrigoni, Prijenos svete arke i Ozina smrt

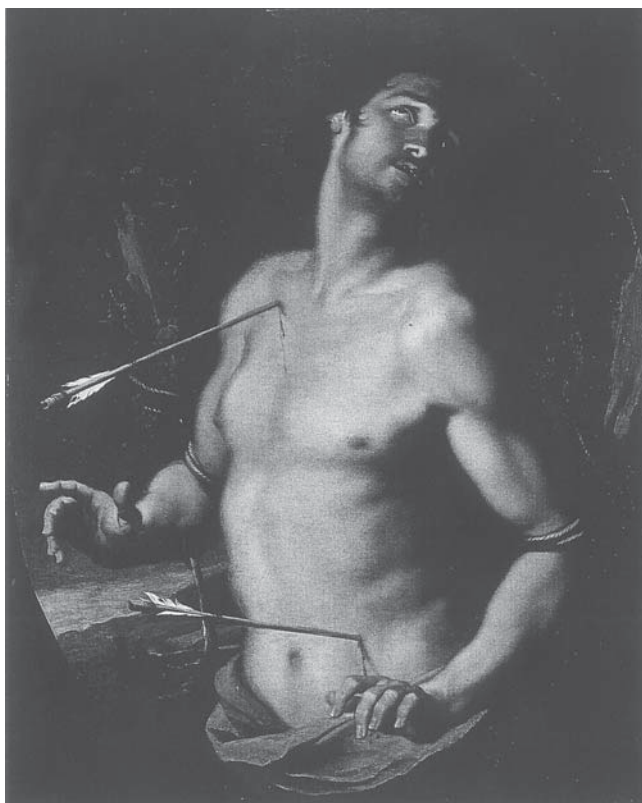
della piccola tela di questo soggetto spettante ad Arrigoni già segnalata presso il Museo diocesano d'Arte Sacra di Vittorio Veneto, dove trova il suo pendant nella *Dormitio Virginis*.²⁰⁶ La fedeltà ma, assieme, la flessibilità dimostrata nella ricomposizione figurativa nelle due opere in parte dipendono dall'utilizzo della traduzione incisoria di Cesare Fantetti della pala di tale soggetto realizzata da Carlo Maratta, messa opportunamente in luce dallo studioso.²⁰⁷ Tale riscontro è di per sé indicativo per la conferma dell'interesse di Arrigoni rivolto a modelli accademizzanti, guardando a Balestra e alle fonti romane di quest'ultimo. Anche se può rischiare di apparire una forzatura, sovvieni in proposito un'affermazione di Lanzi nel suo taccuino del 1793, che riguarda la pala di Arrigoni per la chiesa vicentina di Santo Stefano del 1710, dove appare «pittore di espressione, coloritor mediocre e che tira molto al gusto romano». Si direbbe a certo accademismo fine secolo, come potremmo tradurre in termini moderni.²⁰⁸ Il riferimento alla fonte grafica di Maratta da parte di Tomić si pone sulla linea della ricerca di fonti grafiche che siano utilizzate dal pittore nell'elaborazione delle sue opere, come si è visto a proposito del dipinto di Duluth in rapporto a Balestra.

Va dato atto a Craievich di aver offerto un contributo notevole ad Arrigoni anche con il riconoscimento della tela dei depositi della Pinacoteca di Vicenza raffigurante *Ezzelino da Romano davanti a sant'Antonio da Padova*.²⁰⁹ L'interesse consiste nel fatto, rilevato dallo studioso, che essa rappresenta una sorta di variante di quella dello stesso soggetto di Molinari risolta a mezze figure conservata alla Pinacoteca del Seminario Vescovile di Rovigo, datata alla fine dell'ottavo decennio del Seicento.²¹⁰ Non è tuttavia da escludere l'ipotesi che, anche quest'ultima, fosse a figure intere e sia stata quindi decurtata. La datazione proposta per la versione di Arrigoni riguarda il secondo decennio del Settecento, tuttavia per quest'opera è preferibile una datazione anticipata almeno al decennio precedente, avendo a riferimento stilistico il telero di Palazzo Ducale.

L'interesse della tela della Pinacoteca vicentina, più in generale, riguarda la citata prassi altre volte seguita da Arrigoni di riprendere invenzioni altrui. Si è considerata l'ispirazione di Balestra per il dipinto di Duluth, di Maratta per la tela di Hvar. Per quanto riguarda Molinari le casistiche comprendono, allo scadere degli anni ottanta, il *Mosè che calpesta la corona del faraone* di Arrigoni già sul



37 Antonio Arrigoni, *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce e gli sgherri*, Collezione privata
Antonio Arrigoni, Sv. Sebastijan podnosi mučenje



38 Antonio Arrigoni, *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce*, già New York, mercato antiquario
Antonio Arrigoni, Sv. Sebastijan podnosi mučenje

mercato antiquario di Venezia che è ispirato dalla tela già Giovanelli ritrovata in Collezione G. Favero di Venezia. Non si tratta, comunque, di vera e propria copia, e tanto meno lo è il dipinto di questo soggetto dell'Ermitage di Pietroburgo; si è in presenza bensì di variazioni sul tema per quanto riguarda i primi due dipinti messi a confronto e di una rielaborazione ben distante per quanto riguarda quest'ultimo.²¹¹

Certo, non è qualificabile come copia in senso stretto neppure il *Trasporto dell'arca santa e la morte di Oza* (fig. 36) di collezione privata di Modena, attribuito ad Arrigoni da Craievich, per quanto più di una soluzione figurativa sia riportata specie dalla parte centrale del telerò di Molinari eseguito prima del 1696 per la chiesa del Corpus Domini, ora in Santa Maria degli Angeli di Murano.²¹² L'attribuzione dell'opera ad Aureliano Milani induceva a coglierne il carattere neocaraccesco e a una datazione tra primo e secondo decennio del Settecento. Ora si valuta come opera assai indicativa da legarsi alla fase di confronto fra Arrigoni e Pittoni circa il 1720. Tale datazione è corroborata dal confronto, ad esempio, con l'*Olindo e Sofronia* del Museo Civico di Vicenza, con quello di *Diana ed Endimione* dell'Ermitage, per giungere fino a *Diana e le ninfe* di Vicenza; rientra nel gruppo la citata *Adorazione del vitello d'oro* di Collezione privata di Reggio Emilia, opera di collaborazione.²¹³

Una diversa casistica del catalogo di Arrigoni si ritiene opportuno richiamare perché dipende da un atteggiamento



39 Antonio Arrigoni, *Sant'Angelo da Gerusalemme riprende Berengario*, Rovigo, Raccolte del Seminario, Collezione Silvestri
Antonio Arrigoni, Anđeo ozdravlja Berengarija

opposto a quello del replicante o meglio del trasformatore d'invenzioni altrui. Riguarda la reiterata elaborazione di uno stesso tema figurativo, anche se non si esclude che nelle singole soluzioni egli si avvalga di qualche fonte figurativa. Nella fase di primo Settecento, quando il pittore si mostra attento a Ricci e vicino a Balestra, Lazzarini e Bellucci, si sono inserite due versioni del tema di *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce*, l'uno a figura stante di collezione vicentina, l'altro semiadagiato a gambe ripiegate del Museo diocesano di Treviso, più volte citato; sono opere assegnate significativamente anche ad Angelo Trevisani, Bellucci e Lazzarini, e quest'ultimo, come si è visto, ancor oggi a Balestra.²¹⁴ Il tema iconografico è affrontato da Arrigoni anche in una terza versione a mezza figura con *San Sebastiano subisce il martirio delle frecce e gli sgherri* (fig. 37) di collezione privata che significativamente è stata assegnata al bolognese Felice Torelli.²¹⁵ È cronologicamente il secondo della serie, e ancora una volta l'equivoco attributivo con Torelli è sintomatico di una posizione di Arrigoni su una linea accademizzante, che può apparire affine ai bolognesi contemporanei. Una quarta versione, apparsa sul mercato antiquario di New York nel 1977 come di Antonio Molinari (fig. 38), presenta il martirizzato a mezza figura nel formato ovale, e spetta stilisticamente allo scorcio del Seicento, ponendosi pertanto come prima della serie di questo tema.²¹⁶ Nel metterle assieme, emerge la versatilità di Arrigoni, piuttosto che il ripiegarsi su invenzioni altrui, che pur non manca, sporadicamente, di recuperare.

Nell'affrontare il capitolo di nuove proposte al catalogo di Arrigoni va segnalata, con datazione prossima a quest'ultima opera, la piccola tela raffigurante *Sant'Angelo da Gerusalemme riprende Berengario* (fig. 39), proveniente dalla collezione Silvestri alle Raccolte del Seminario di Rovigo come opera riconosciuta in antico a Ludovico Carracci, per ricevere modernamente l'attribuzione a Molinari.²¹⁷

È degno di segnalazione, poi, il ritrovamento di un inedito pendant in collezione privata di Treviso con dipinti di storia a mezze figure da collocare alla fine degli anni Novanta, forse facenti parte di una serie più ampia, il cui interesse sta nel fatto che al dipinto di Arrigoni raffigurante *La regina xxx offre le chiavi ad Alessandro Magno?* (fig. 40) si accosti quello di *Ipsicrate che si taglia la chioma* (fig. 41) da riconoscersi a Bartolomeo Litterini.²¹⁸ Quest'ultimo pittore condivide con Arrigoni un interesse allo schiarimento cromatico, all'attuazione di una forma assai precisa che è definita da un disegno meticoloso. Anche Litterini fa riferimento, dunque, ai modi di Gregorio Lazzarini forse più in esclusiva rispetto ad Arrigoni.²¹⁹ Con la pubblicazione di questo pendant si tratta, quindi, di consolidare un legame tra i due pittori con un'anticipazione cronologica rispetto a quanto intravisto nel delineare una sorta di congiuntura, circa il 1710, quando entrambi possono essere messi a confronto altresì con Francesco Pittoni.²²⁰ Alla fase più antica dei legami fra Arrigoni e Litterini, proprio alla luce di quanto illustrano le due nuove opere, si possono assegnare anche le due tele di quest'ultimo con *Giuseppe e la moglie di Putifarre* e *Susanna e i vecchioni* di collezione privata, già discusse in tale contesto per il loro effettivo carattere alla Lazzarini.²²¹

Un nuovo riconoscimento attributivo che qui si propone in favore di Arrigoni riguarda un raro dipinto di soggetto mitologico, *Il Tempo osserva la Verità nuda* (fig. 42) già presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo come Ricci.²²² Per qualità è dipinto particolarmente atto a rendere palese come gli stimoli accademizzanti che Arrigoni raccoglie da più parti, riguardino essi Balestra o Dorigny, finiscano tutti per sciogliersi in modo pittoricamente un poco più effusivo, in questo per istigazione forse più di Bellucci e, ancora, di Lazzarini. Non si tratta solo di cogliere un superficiale esito formale o pittorico, quanto di dare atto ad Arrigoni di saper concentrare ogni suggerimento che sia utile a favorire il suo passaggio al gusto rococò. La sensibilità nella resa della sodezza plastica con effusività cromatica di superficie, gli »illusionismi« spaziali dovuti al turbinio di nubi, suggeriscono di porre quest'opera mitologica accanto alle due telette del Museo Diocesano di Vittorio Veneto e alla pala di Goima del 1714. Solo questa nuova opera che entra nel catalogo di Arrigoni può raggiungere un picco di sensualità espressamente rococò. Questo registro emergerà in Pittoni solo dopo la sua fase »neotenebrosa«, evidenziata dai dipinti raffiguranti *Il cadavere di Seneca mostrato a Nerone* e *La morte di Agrippina* già alla Gemäldegalerie di Dresda.²²³

L'altrettanto raro dipinto idillico, questa volta firmato, che raffigura *Rinaldo e Armida nel bosco* (fig. 43) di collezione privata, si pone sulla linea che si può intercettare a partire dalla pala ancora chiaroscurata di San Moisè, che comprende, entro il 1710, le tele per il pergolo dell'organo della stessa chiesa spettanti anche a Francesco Pittoni e Francesco Migliori e l'*Annunciazione* già in Collezione Berti. Tale linea approda, all'aprirsi del secondo decennio, al gruppo che annovera la teletta della *Visione di sant'Antonio* già in Collezione di San Vito al Tagliamento e l'*Annunciazione* del Museo Civico di Lussingrande.²²⁴ Tra queste opere, collocabili dunque a cavallo tra primo e secondo decennio, si trovano affinità maggiori dovute, tra l'altro, al gusto del fare in piccolo, che è altro aspetto della sensibilità rococò. In quest'opera firmata d'ispirazione tassesca si scopre Arrigoni interessato a una manierata e piacevole descrizione paesistica, alla resa di una mimica ed espressività ammiccanti, al punto da essere fin troppo facile e immediato il riscontro di gusto.

Senza dubbio, la parte più problematica della ricostruzione del profilo di Antonio Arrigoni proposta nel 1997 è stata quella successiva all'incontro con Giambattista Pittoni e che riguarda, in particolare, le tele eseguite per il refettorio di San Clemente in Isola a Venezia circa il 1723, poste accanto a quelle di Angelo Trevisani, Gregorio Lazzarini e, probabilmente, di Bartolomeo Litterini.²²⁵ Fra i due pittori di diversa generazione si è ipotizzato, addirittura, una collaborazione, aspetto forse il più rischioso e sperimentale di tale ricostruzione, ma che, proprio la composizione del *corpus* grafico di Arrigoni ora proposto, è riuscita a chiarire. Su fondamento stilistico, tale collaborazione con Giambattista si è ravvisata nella *Cena in Emmaus*, nella quale il più anziano maestro ha un ruolo preponderante.²²⁶ Non sorprende più la presenza del cagnolino pechinese che, per quante sono le sue comparse nell'opera pittoniana,



40 Antonio Arrigoni, *La regina offre le chiavi ad Alessandro Magno?*, Treviso, privata zbirka
Antonio Arrigoni, Kraljica nudi ključeve Aleksandru Velikom (?)



41 Bartolomeo Litterini, *Ipsicrate che si taglia la chioma*, Treviso, Collezione privata
Bartolomeo Litterini, Ipsikrata reže kosu



42 Antonio Arrigoni, *Il Tempo osserva la Verità nuda*, già Bergamo, Galleria Lorenzelli
Antonio Arrigoni, Vrijeme motri golu Istinu



43 Antonio Arrigoni, *Rinaldo e Armida nel bosco*, privatna zbirka
Antonio Arrigoni, Rinaldo i Armida u šumi



44 Antonio Arrigoni da Giambattista Pittoni, *Venere e Marte*, Varsavia, Muzej Narodowy
Antonio Arrigoni prema Giambattisti Pittoniju, Venera i Mars



45 Antonio Arrigoni da Giambattista Pittoni, *Bacco e Arianna*, Varsavia, Museum Narodowy
Antonio Arrigoni prema Giambattisti Pittoniju, Bakho i Arijadna

è già stato oggetto d'inventariazione; la sua riproposta è indubbiamente facilitata dalla disponibilità in bottega del disegno memorativo.²²⁷ Per San Clemente, forse ancora con il settantenne Francesco Pittoni, realizza il *Cristo in casa di Marta e Maria*, mentre lo stesso Arrigoni, in esclusiva, poté dipingere l'*Ultima cena*.²²⁸

Agli inizi degli anni venti tale collaborazione fra i due sembra destinata ad evolvere se si osserva una serie di tele pittoniane la cui piena autografia non convince. Si tratta delle seguenti: *Rachele nasconde gli idoli* e *Giacobbe e Rachele alla fonte*, già Hannover, Provinzialmuseum; di quest'ultimo soggetto la versione in orizzontale già Londra mercato antiquario; il *Castigo dei serpenti*, già Londra mercato antiquario; l'*Adorazione del vitello d'oro*, Reggio Emilia, collezione privata.²²⁹ Nel *Castigo dei serpenti*, in particolare, si direbbero utilizzati gli studi accademici di nudo che interessarono, come sopra ricordato, entrambi i pittori agli inizi del terzo decennio. Oltre a quelli citati con studio dal vero di figura intera, altri si annoverano nella Raccolta Salvotti di studio parziale.²³⁰

La problematica attributiva riguardante questo gruppo di opere si estende, e trova altresì motivo di verifica, a considerare il pendant di soggetto mitologico di notevole qualità con *Venere e Marte* e *Bacco e Arianna* (figg. 44, 45) del Museum Narodowe di Varsavia, edito da Alice Binion nel 1981 come nuova proposta a favore di Pittoni.²³¹ Tuttavia, solo la prima opera si comprende come possa essere stata valutata quale splendido autografo di Pittoni, poiché l'altra si distingue palesemente nei caratteri stilistici ed è da ritenersi, infatti, opera di Arrigoni. Si potrebbe pensare, in tal caso, di disporre, finalmente, di un confronto probatorio sulle loro affinità e differenze, sulla base del quale si possano riguardare le altre opere sopra citate. Anche questa volta, invece, la valutazione si complica. Nell'illustrare la nuova scoperta, la studiosa pone a confronto con il *Venere e Marte* di Varsavia la versione, con poche varianti, del Louvre (fig. 46), che è di piccole dimensioni.²³² Proprio la comparazione allargata alle tre opere rende palese come solo quest'ultima spetti pienamente a Pittoni, mentre nel corrispettivo in grande di Varsavia è ancora una volta Arrigoni a intervenire, specie nella figura di Venere. Il confronto che la studiosa istituisce per quanto riguarda la postura di Arianna con quella di Diana del celebre dipinto di *Diana e le ninfe* appartenente al Museo Civico di Vicenza, è rivelatore della prassi operativa che viene a istituirsi fra Pittoni e Arrigoni. Come osservato, la pratica di questo esercizio collaborativo può collocarsi, più probabilmente, nei primissimi anni Venti, o piuttosto in anticipo, addirittura nel 1716–18.²³³ Anche in tale caso, la riserva di disegni a diposizione doveva essere di facilitazione nel loro lavoro a quattro mani. Si direbbe che Arrigoni assuma nei riguardi di Pittoni consenziente o, anzi, promotore, quel rapporto di collaborativa libertà di replica e variazione che va ben oltre a quello che aveva potuto avere con Molinari all'altezza dei dipinti Giovanelli negli anni novanta.²³⁴

Per quanto riguarda i disegni, la rilettura da parte di Arrigoni d'invenzioni pittoniane, con riguardo alla tematica



46 Giambattista Pittoni, *Venere e Marte*, Parigi, Museo del Louvre
Giambattista Pittoni, *Venera i Mars*

mitologico-erotica, può trovare riscontro nel foglio con *Scena mitologica* (fig. 47) della Fondazione G. Cini (30017) da porre a confronto con il dipinto citato del *Castigo dei serpenti* di collezione privata londinese ora attribuito ad Arrigoni.²³⁵



47 Antonio Arrigoni, *Scena mitologica*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco, inv. 30017
Antonio Arrigoni, *Mitološki prizor*



48 Antonio Arrigoni, *Rebecca ed Eliazaro*, Treviso, Collezione privata
Antonio Arrigoni, Rebeka i Eleazar

Per tornare ai dipinti di questo momento, anche la pala d'altare di provenienza bellunese con *La Vergine e il Bambino in gloria, santi e una devota presentata da una santa*, ora al Cleveland Museum of Art, va letta alla luce del metodo di collaborazione fra i due maestri, come accertato nei dipinti di Varsavia.²³⁶ La paternità di Arrigoni appare evidente, ancora una volta, nella formulazione tipologica abbreviata dei volti, come quelli di tre quarti e di profilo del gruppo in basso a destra, nella conduzione ridondante dei panneggi e, in generale, in certa slegatura compositiva.

In queste opere si sono riconosciuti sotto un altro linguaggio, che è evoluto in maniera *rocaille*, i caratteri del disegno o quelli tipologici propri di Arrigoni. Sono gli stessi che rendono facile l'attribuzione di nuovi dipinti anche per il periodo precedente. Conservando, dunque, soluzioni tipologiche proprie, ora Arrigoni ne acquisisce altre che appartengono chiaramente a Giambattista Pittoni, pertanto opera una fusione fra esse.

Se è ancora valida tale ipotesi che un'ultima evoluzione di Arrigoni sia dovuta allo stimolo del più giovane collega, allora il gruppo di opere enucleato, per quanto problematico, ha ancora una ragione d'esistere. Tra esse dovrebbe, in tal caso, figurare altresì un'ulteriore aggiunta a questa sezione del catalogo di Arrigoni: l'inedita *Rebecca ed Eliazaro* (fig. 48) di collezione privata di Treviso.²³⁷ Nella scelta cromatica, nella solidità formale, nell'atteggiarsi particolarissimo delle mani si ritrovano aspetti propri di Arrigoni. La stesura pittorica si fa tuttavia, a volte, più morbida, più sensibile alla luce atmosferica. Se le tipologie appaiono derivate da Pittoni, la loro personalizzazione da parte di Arrigoni è

sempre inequivocabile. Quanto ad esse, i maggiori riscontri si trovano, a sezionare sotto tale intento il suo nutrito catalogo, specie nell'*Adorazione del vitello d'oro* di Reggio Emilia, dove peraltro la tipologia del Mosè rinvia alle opere di Arrigoni precedenti e più sicure. Il volto di profilo di Eliazaro è tipologicamente molto prossimo a quello di *Testa di vecchio* (fig. 49) di un disegno della Fondazione G. Cini (n. 30273).²³⁸



49 Giambattista Pittoni, *Testa di vecchio*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco, inv. 30273
Giambattista Pittoni, Glava starca

Rispetto ad altre voci della seconda generazione di pittori rococò che dominano la scena veneziana e internazionale (Ricci, Pellegrini, Amigoni), la linea di Giambattista Pittoni doveva avere una sua riconosciuta consistenza e attrazione fra i pittori veneziani, compreso Arrigoni che gli era vicino anche agli esordi. Pittoni, nell'elaborare una sua espressività personalissima, conservava una solidità formale, pur alla presenza di schiarimenti di toni che conferivano alle opere una piacevolezza quasi tattile, per l'appunto decorativa e rocaille. Pittore di storia, attuava situazioni drammatiche di finzione teatrale, melodrammatica, con tale gusto aggiornato. Nel seguirlo Arrigoni sembra coglierne, e portare in evidenza, proprio il suo lato più «decorativo» e leggero, se si vuole più superficiale, inventandone tuttavia una maniera, prima che questo ruolo sia assunto da Kern in un modo più subordinato.

Nonostante sia facile riconoscere lo stile di Arrigoni, in conformità a quanto finora gli si è attribuito, alcune proposte

sono tuttavia ancora problematiche, come non si è mancato di rilevare.

Il profilo di quest'ultimo riguarda, del resto, un lungo percorso e rivolgimenti stilistici non di poco conto. Da prima vicino a Molinari e suo emulo, riuscirà a transitare nel linguaggio del primo Settecento più evoluto. Nuove attribuzioni, o ancora verifiche di quelle fin qui proposte, in base al salutare principio di vedere e rivedere, potranno ampliare, decurtare o modificare il catalogo di Arrigoni. Di certo fin d'ora per lui, fino poco tempo fa sconosciuto, si è conquistata una posizione di tutto rispetto sulla scena della pittura veneziana tra Sei e Settecento. Comincia, pur assai timidamente, a detenerla anche per un abbozzo di *corpus* grafico. Anche questo, sulla scorta del metodo ora solo avviato, non mancherà certo di estendersi con sorpresa.

Note

1
Questo contributo nasce dal desiderio di dare seguito a un ragionamento sui rapporti fra Antonio Arrigoni e Giambattista Pittoni con riguardo alla grafica. Prospettato in più occasioni non ha trovato, per vari motivi, l'auspicata sede di verifica. Si elabora, in proposito, anche il testo dal titolo *Antonio Molinari e Antonio Arrigoni* reso noto al Simposio Internazionale *Antonio Molinari und die Venezianische Kunst im 17. und frühen 18. Jahrhundert* tenutosi presso il Kunst Museum di Düsseldorf il 10 marzo 2005 in occasione della mostra *Zeichnungen des Antonio Molinari, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf*, a cura di Sonja Brink. Per quanto riguarda Celesti, vi è l'occasione per rispondere a distanza di anni – si auspica con migliore cognizione di causa – a un quesito di riconoscimento attributivo affatto inconsueto riguardante il disegno n. 5409 del Correr, presentato in sede di un concorso nel 1999.

G. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni «pittore in istoria», tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 21, 1997, pp. 159–216.

2
I contributi specifici sono quelli di U. Ruggeri, *Sebastiano Ricci, e no*, in «Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna», 5, 1998, pp. 147–152; G. Fossaluzza, *Inesauribili tesori artistici nella Marca Trivigiana*, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000–2004*, a cura di G. Fossaluzza, Cornuda (Treviso) 2004, pp. XVI–XVIII; *ibidem*, pp. 198–202; A. Craievich, *Antonio Molinari pittore di «historie»*, in «Arte veneta», 54, 1999/I, pp. 32–53; U. Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni a Palazzo Ducale*, in «Arte Veneta», 62, 2005, pp. 119–121; Radoslav Tomić, *O Slikama Antonija Arrogonija u Kotoru i Hvaru*, in «Kolo. Časopis Maticе hrvatske», XI, 2, 2001, pp. 5–13. Il dipinto di Lesina, reso noto da quest'ultimo studioso, è illustrato, in seguito, come inedito da M. De Grassi, *Un dipinto di Antonio Arrigoni in Montenegro*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», 23, 2004, pp. 195–197. Per altri contributi attributivi si rinvia alle note del presente scritto.

3
Olio su tela cm 210x820. L'opera non è citata in guide antiche. Michelangelo Muraro (*Nuova guida di Venezia e delle sue isole, pianta*

della città, Firenze 1953, p.102) pensava alla scuola di Sebastiano Ricci. Elena Bassi ed Egle Trincanato (*Il Palazzo Ducale nella storia e nell'arte di Venezia*, Milano 1960, p.105) si limitano ad assegnare il «curioso» dipinto ad anonimo settecentesco. Umberto Franzoi (*Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Verona 1982, pp. 403, 421 fig. 212, particolare) assegna l'opera a un tiepolesco della seconda metà del Settecento. Rodolfo Pallucchini (*La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano 1995, II, p. 489) pensava a Vincenzo Guarana per affinità di stile con le scene storiche di Palazzo Barbarigo della Terrazza, trovandovi reminiscenze tiepolesche. Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste 1974, p. 244: Scuola di Sebastiano Ricci.

4
Affidavo il mio parere attributivo, in proposito, a Claudia Munari e ad Antonella Tommasin, con le quali, su invito del loro relatore Adriano Mariuz, discutevo i problemi di paternità di alcuni dipinti di Palazzo Ducale del Sei e Settecento, in occasione della compilazione della loro tesi di laurea. Cfr. Claudia Munari, *La decorazione pittorica settecentesca nel Palazzo Ducale di Venezia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Adriano Mariuz, anno accademico 1998–1999, pp. 92–93; 193–196 scheda 16 (per il dipinto di Arrigoni qui discusso). Antonella Tommasin, *La decorazione pittorica secentesca nel Palazzo Ducale di Venezia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Adriano Mariuz, anno accademico 1998–1999 (per l'*Adorazione dei magi* che, nella stessa Sala di Palazzo Ducale, sta di fronte al telero di Arrigoni).

L'opera di Arrigoni è pubblicata in G. Fossaluzza, *Inesauribili tesori*, cit., pp. XVI–XVIII; *ibidem*, pp. 200–202. L'attribuzione veniva ripresa da chi scrive nella citata comunicazione al convegno di studi tenutosi a Düsseldorf, Museum Kunst Palast, il 10 marzo 2005.

5
Sulle opere di Pasquali e sulle notizie che lo riguardano in generale, si rinvia a Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, pp. XV, XVII–XVIII, 194–206. Figura nella *Fraglia dei pittori veneziani*. Le sue opere sono ricordate nella chiesa dello Spirito Santo di Venezia e in quella di Santa Margherita. Con

la loro perdita, la fisionomia di Pasquali non è mai emersa. Sui Lumaga committenti dei due teleri di Mattia Preti della chiesa di Sambughé, si veda Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana, 1996–1999*, a cura di G. Fossaluzza, Cornuda (Treviso) 1999, pp. 294–301. Sugli interessi collezionistici dei Lumaga si veda ora L. Borean – I. Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri: i Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 159–231; L. Moretti, *La raccolta Lumaga: Giovanni Andrea Lumaga*, in *«Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005»*, pp. 27–64; I. Cecchini, *Giovanni Andrea Lumaga, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 286.

6

Anche Litterini è artista negletto fino a qualche anno fa. Assume interesse, da ultimo, nell'ambito di quei percorsi di ricerca che sono meno legati a gerarchie di valori qualitativi e fissati di conseguenza sui maggiori, e che favoriscono, piuttosto, la ricostruzione più articolata dei contesti artistici e, di pari passo, l'accertamento della presenza territoriale di tutte le personalità. Per quanto riguarda Litterini, l'interesse maturato nei suoi confronti, oltre che in singole segnalazioni di opere, è testimoniato dal capitolo che gli dedica Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, cit., II, pp. 166–167. Tra le sue opere meno «scontate» emerse ultimamente si vedano, a titolo di esempio, quelle illustrate da Radoslav Tomić, *Djela Bartolomea Litterinija u Dalmaciji*, in *«Peristol»*, 47, 2004, pp. 44–66; Lanfranco Ravelli, *Precisazioni su una pala di Bortolo Litterini*, in *«Arte documento»*, 16, 2002, pp. 174–177; Idem, *Una primizia inedita di Bortolo Litterini datata 1700 e altre aggiunte*, in *«Arte documento»*, 20, 2004, pp. 170–173; Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, pp. 426–431.

A proposito di Litterini inconsueto si segnala sotto la sua paternità il fregio con *Storie di Circe* di provenienza ignota allogato dal 1874 all'incirca nella State Drawing Room della residenza della Marquess of Bath a Longleat, edito come opera di Pietro Liberi da H. Potterton (*Venetian Seventeenth Century Painting*, London 1979, p. 412) e accostato a Lazarini da U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, p. 292 cat. M26 (con riproduzione). Il catalogo ancora meno studiato di Litterini decoratore in palazzi, si arricchisce del plafond con l'*Apoteosi di Ercole* tuttora in Ca' Zenobio a Venezia attribuito a Litterini da G. Pavanello (*Schedule sei settecentesche da Tiepolo a Canova*, in *«Arte in Friuli Arte a Trieste»*, 18–19, 1999, pp. 67–69, 107 nota 16) che segnala una versione esposta a Trieste nel 1925. L'ovale di Ca' Zenobio compare, tuttavia, in seguito come opera dubitativa di Alessandro Marchesini, in Favilla–Rugolo, *Dorigny e Venezia. Da Ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno*, in *Louis Dorigny (1654–1742). Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra a cura di Giorgio Marini e Paola Marini, Verona, Museo di Castelvecchio 28 giugno – 2 novembre 2003, pp. 49–50, fig. 23.

7

U. Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., pp. 119–121. L'autore tiene a precisare che la consegna del contributo è avvenuta nel marzo 2004.

8

Mm 148 473. Penna inchiostro seppia; carta avana incollata su cartoncino di supporto. Reca l'iscrizione in basso a destra finora letta come «Celesti pinxit». Provenienza Zoppetti, 1852. Catalogato da T. Pignatti, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia, I, (Aliense–Crosato)*, catalogo a cura di T. Pignatti con la collaborazione di F. Pedrocchi, Vicenza 1980, pp. 154–155 cat.

207; Idem, *Novità per la grafica del Celesti*, in *Per A. E. Popham*, Parma 1981, pp. 197 segg. Sulla lettura dell'iscrizione riguardante la paternità, si veda *ivi*, nota 10.

9

Sulla grafica di Celesti i contributi di riferimento sono i seguenti: T. Pignatti, *Venetian Seicento and Settecento Drawings. A Uffizi Exhibition*, in *«The Burlington Magazine»*, XCVI, 612, 1954, October, p. 313 (309–314). Lo studioso contesta in favore di Ricci l'attribuzione dubitativa a Celesti del disegno raffigurante *Ester ottiene da Assuero la punizione di Aman* (Inv. 5659) degli Uffizi proposta da Michelangelo Muraro, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Mostra di disegni veneziani del Sei e Settecento*, catalogo a cura di Michelangelo Muraro, Firenze 1953, pp. 36–37 cat. 74. Lo studioso ricorda che il disegno era stato esposto come opera di Sebastiano Ricci, in conformità all'attribuzione registrata nell'inventario Horne, e in seguito esposto con attribuzione a Gionima (*Mostra del Settecento bolognese*, catalogo, Bologna, Palazzo Comunale, Bologna 1935, p. 118 cat. 187). Muraro giustifica l'attribuzione a Celesti per confronto con il disegno n. 1730 dell'Albertina di Vienna, per il quale si veda più oltre nota 51, con riguardo al riconoscimento a Vittorio Maria Bigari. In tale circostanza, Pignatti basa l'identificazione dello stile disegnativo di Celesti sul disegno del Correr n. 1856, qui di seguito discusso. Per la grafica di Celesti si veda successivamente T. Pignatti, *Recensione ad A. M. Mucchi – C. Della Croce, Andrea Celesti*, in *«The Burlington Magazine»*, XCVIII, 643, 1956, October, p. 383; T. Pignatti, *Disegni veneti del Seicento*, in *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno – 25 ottobre 1959, pp. 185–186, catt. 83, 84; T. Pignatti, *Venetian Drawings from American collections. A loan Exhibition*, Washington, 1974–1975, p. 26 cat. 45; T. Pignatti, in *Disegni antichi*, cit., pp. 154–155; T. Pignatti, *Novità*, cit., pp. 197–201.

10

Ivi, nota 7. In basso a destra si legge con difficoltà il nome (G) Contarini apposto per due volte a penna. Di conseguenza la paternità di Giovanni Contarini, pittore veneziano delle «sette maniere», è riportata nell'inventario tardo ottocentesco. Cfr. Venezia, Museo Correr, *Inventario Storico*, vol. II, Classe III, *Acquarelli, disegni e bozzetti*. Tale indicazione non è riportata da Pignatti negli studi su tale disegno indicati qui a nota 7. Diversamente da quanto riportato nell'inventario, si potrebbe leggere a rigore il nome di Contarini. Considerata l'abrasione della scritta e delle iniziali del nome si lascia aperta questa soluzione alternativa.

11

Si veda in proposito più avanti nel testo e, per le referenze bibliografiche, *ivi* nota 89.

12

La tela di Palazzo Bettoni è riprodotta da Anton Maria Mucchi–Carla Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti, Prefazione di Antonio Morassi*, Milano 1954, p. 135 fig. 33. Le differenze ideative tra disegno e dipinto sono in realtà notevolissime, a prescindere dalla nuova attribuzione qui proposta. Il dipinto di Postdam è riprodotto in *Ibidem*, p. 131 fig. 29. Sulla provenienza del dipinto di Palazzo Bettoni dalla Biblioteca di Villa Bettoni–Cazzago di Bogliaco si veda Valerio Terraroli, *La decorazione pittorica di villa Bettoni–Cazzago a Bogliaco del Garda attraverso una «guida» settecentesca*, in *«Arte Veneta»*, XXXIX, 1985, pp. 158, 159 fig. 3. Una scheda su tale ciclo con motivazione della datazione al 1697 circa per la tela qui discussa si trova in Isabella Marelli, *Andrea Celesti 1637–1712. Un pittore sul lago di Garda*, Brescia

2000, pp. 175–181 cat. 46. La studiosa menziona il disegno del Correr come di Celesti.

13

Sulla presenza di Celesti e Arrigoni nel ciclo vicentino si veda Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., 1997, pp. 166 e segg. Si proponeva la data del 1686–1687 circa, anticipata ante 1683 da Craievich (*Antonio Molinari*, Soncino 2005, p. 164) con motivazione esterna. Si accorcerebbero i tempi che distanziano queste opere con la pala dello Sposalizio mistico di santa Caterina di Pietro Liberi destinata a questa chiesa. Cfr. U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi*, cit., pp. 51, 201–202 cat. P197.

14

Oltre a questi cinque, un sesto disegno (n. 5460) catalogato come modi di Celesti da Pignatti (*Disegni antichi*, cit., p. 156 cat. 209), non si ritiene di doversi prendere in considerazione per palese difformità stilistica, come attesta il fatto di aver meritato, tra l'altro, l'attribuzione alternativa a Francesco Zugno.

15

mm. 190 x 55. Matita rossa. Iscrizione: »Ad. A Celesti«, a penna in basso a sinistra: Pignatti, *Venetian Drawings*, cit., n. 45; Idem, *Disegni antichi*, cit., p. 154; Idem, *Novità*, pp. 197, 199, fig. 2. Una completa scheda su tale disegno è in *Venetian Drawings*, cit., p. 26 cat. 45.

16

(Antonio Maria Zanetti), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine o sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, p. 163; Idem, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri(...)*, Venezia, Albrizzi, 1771, p. 402 segg. (»una delle più conservate sue belle opere«). Sulla chiesa presso Piazza San Marco e il suo patrimonio pittorico cfr. Alvisè Zorzi, *Venezia scomparsa. Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano 1972, II, p. 368.

17

Olio su tela, cm 186 x 192. Editto da Hermann Voss – Juliane Harms, *Gemäldeammlung Heinrich Scheufelen, Stuttgart–Oberlenningen, I, Romanische Schulen, ausgestellt in der Gemäldegalerie Wiesbaden, Sommer 1938*, Wiesbaden 1938, Nr. 12. Per un'illustrazione più recente di quest'opera si veda: *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister*, Stuttgart 1962, pp. 52–53; Gerhard Ewald – Monika Kopplin, *Vom Manierismus zum Barock. Italienische Gemälde des sechzenten und des sibzenten Jahrhunderts aus dem Bisitz des Staatsgalerie Stuttgart*, Staatsgalerie Stuttgart, 11. Dezember 1982 bis 13. Februar 1983, Stuttgart 1983, pp. 33–36, Nr. 10. L'ipotesi che il dipinto di Stoccarda possa essere identificato con quello già nella chiesa veneziana dell'Ascensione è espressa ancora da Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 88. Giuseppe Maria Pilo (*Due pale di Alberto Calvetti nella cattedrale di Santo Stefano a Lesina*, in *Omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, in »Arte Documento«, 14, 2000, pp. 136–137) è dell'opinione che il dipinto costituisca »un grande modello esecutivo« predisposto da Celesti per l'opera destinata alla chiesa dell'Ascensione. Non si tiene conto, pertanto, del disegno di Chicago e delle osservazioni di Pignatti.

18

Pignatti, *Novità*, cit., p. 197. Si può forse dissentire sulla qualificazione ancora »palmesca« del segno.

19

Vita di Gregorio Lazzarini scritta da Canal P.V. (1732), pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula–Lavagnoli, Venezia, Palese,

1809, pp. XXVII–XXVIII (d'ora in poi si cita come Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*). Quale prima descrizione completa, successiva all'ammodernamento della chiesa, è da considerare quella di (Domenico Martinelli), *Il Ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia*, edizione a cura di Lorenzo Ganassa, Venezia, Lorenzo Baseggio, 1705, pp. 26–27. Eccone il contenuto: »Questa (chiesa) però fu restorata e abbellita alla Moderna. Ha tre belli altari, e altri due minori alli lati della cappella Maggiore«. Si ricorda dapprima la pala dell'altare maggiore con l'Ascensione di Cristo di Pietro Mera. Ed inoltre alle pareti dell'aula: »Nell'entrar in chiesa a mano dritta vi è in gran tela *Giesù che predica nel tempio fra i Dottori*. Opera assai studiosa del Sig. Alberto Calvesti (sic!), Giovane di non ordinaria aspettazione. Seguita (sempre sul lato destro) il compagno del Sig. Lazzarini, cioè *Cristo che entra in Gerusalem la Domenica delle Palme*. A mano sinistra entrando in ciesa v'è *Cristo che rissana l'infermo alla Probatica*, Opera del Celesti. Seguita. La *Natività della Madonna*, Opera del Tasca Bergamasco. Sotto la cupola v'è un quadro del Rizzi.«

Si veda in seguito A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., p. 403 (Celesti). A proposito di Calvetti, allievo di Celesti, si veda il profilo di Nicola Ivanoff, *ad vocem Calvetti (Calveti) Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, p. 5. Di particolare importanza è il risarcimento della sua personalità da parte di G. M. Pilo, *Due pale di Alberto Calvetti*, cit., pp. 136–137.

Per la descrizione delle altre pitture della chiesa, comprendenti come telero laterale destro la *Nascita di Maria Vergine* di Bellucci (per Martinelli nel 1705 di Tasca), come laterale sinistro il *Cristo entra in Gerusalemme* di Gregorio Lazzarini, come soffitto la tela ottagonale dell'Ascensione di Cristo di Ricci, si rinvia a (A. M. Zanetti), *Descrizione*, cit., p. 163; Idem, *Della pittura veneziana*, cit., p. 413 (Bellucci), p. 418 (Lazzarini), p. 439 (Ricci); (Idem), *Della pittura veneziana. Trattato in cui osservasi l'ordine del Busching e si conserva la dottrina e le Definizioni del Zanetti*, Venezia, Francesco Tosi, 1797, I, pp. 89–90.

20

Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit., pp. XXVII–XXVIII.

21

Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit., p. XXVII.

22

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., p. 401. Utile è la rassegna di fortuna critica di Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 64–67. Si veda l'aggiornamento di I. Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 9–17. Si sofferma sul Novecento con particolare riguardo all'area bresciana Francesco De Leonardis, *La fortuna novecentesca di Andrea Celesti*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo*, Brescia 2006, pp. 9–17.

23

N. Melchiori, *Vite de' Pittori Veneti e dello Stato*, Venezia, Biblioteca Nazionale marciana, ms. It. IV 167=5110, c. 167; Pellegrino Antonio Orlandi – Antonio Guarienti, *Abecedario pittorico (...)* contenente le notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto(...), Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, p. 54; Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de Peinture de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, Ch. A. Jombert, pere, 1758, III, p. 17; Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., pp. 400–401; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, Remondini, 1795–1796, II/1, p. 201–202; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci,

II, Firenze 1970, p. 163; Stefano Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1818, I, p. 307; Idem, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori (...)*, Milano 1830, I, p. 307. Per accentuare le oscillazioni stilistiche, Lanzi, in particolare, sottolinea come «talora parrebbe seguace de' tenebrosi», mentre lo qualifica, più in generale, come «pittor vago, fecondo di belle immagini, di contorni grandiosi, di campi ameni, di arie di volti e di vestiture graziose, e talora paulesche; di un colorito finalmente non lontano dalla verità, lucido molto, lieto e soave». Si tratta di una qualificazione che modernamente passa sotto la denominazione di «chiarismo» o di impronta «neoveronesiana». Per quanto riguarda il dipinto di Palazzo Ducale con *Leccidio del popolo ebreo idolatra* ne coglie l'aspetto più accademizzante: «Vi è invenzione, espressione, forza di colorito, scelta di forme...», mentre solitamente risulta «Sfumato ne' contorni all'uso moderno». Si veda anche L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, (1793–1794), a cura di Donata Levi, Firenze 1988, p. 29.

24

In mancanza di una monografia moderna su Lazzarini (1655–1730) si veda il profilo di R. Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 376–380.

25

Sul Lazzarini di casa Lezze non si hanno altre notizie oltre a quelle di Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit., p. XXVIII.

26

Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit., p. XXVIII.

27

È quanto sostiene, ad esempio, Ivanoff (*Ignote pitture da cavalletto di Andrea Celesti*, in »Emporium«, CXVI, 1952, p. 263) che ravvisa per questo un'influenza di Celesti, non solo in Lazzarini, ma anche in Bellucci.

28

Per quanto riguarda il dipinto del 1675, per la Cappella di Santa Maria della Pace, è citato da Marco Boschini (*Le ricche miniere della Pittura Veneziana. Compendiosa informazione (...)* non solo delle Pitture Pubbliche di Venezia, ma dell'Isole ancora circonvicine, Venezia, Francesco Nicolini, 1674, p. 19). Sta per essere collocato. La data del 1675 è attestata da Zanetti, *Della pittura veneziana*, cit., p. 401. È posto solitamente all'inizio del catalogo documentato di Celesti per quanto sia opera perduta. Il brano di Cochin (*Voyage d'Italie*, cit., III, p. 17) è utilmente riportato, ad esempio, da Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 265. Per la traduzione di Fragonard nel (1759–1761). Cfr. A. Avanof, *Œuvre dessinée de Fragonard*, Paris 1968, III, p. 202, n. 1885, fig. 179; P. Rosenberg – B. Breton de Lavergnèe, *Saint-Non, Fragonard. Panopticon italiano, un diario di viaggio ritrovato, 1759–1761*, Roma 1986, p. 379 n. 184.

29

Il ritratto del doge Sagredo fu eseguito dopo la sua morte il 14 agosto 1676. Cfr. Sandro Sponza, *Una sconosciuta paletta di Andrea Celesti*, in »Arte Veneta«, 50, 1997/I, p. 134 nota 12.

Circa la fama si ricordi la lettera del 1677 nella quale egli è citato come »pittore che è uno de' migliori, che siano oggi a Venezia«, Cfr. M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Bologna 1845, II, p. 320.

L'anno di nomina a cavaliere è stato fatto coincidere con la data apposta alla lettera di congratulazioni di Mutti che è del 1681, anno della sua stessa edizione. Si veda in proposito *ivi*, più oltre nel testo e nota 77. Tuttavia, già nel dipinto vicentino per cui riceve il pagamento nel 1680, e che gli poté essere commissionato l'anno precedente, egli si firma con tale qualifica. Il dipinto

di Palazzo Ducale raffigurante *La distruzione del vitello d'oro* reca anch'esso la sigla con la qualifica di cavaliere, pertanto si è generalmente datato al 1681 di conseguenza al fatto che si è ritenuta di tale anno la nomina a cavaliere, anzi si è sostenuto che, proprio le due opere per la sala della Quarantia Civil Vecchia, abbiano meritato tale riconoscimento a Celesti. Cfr. in proposito le osservazioni di Elena Lucchesi Ragni – Giovanni Agosti, *Per Andrea Celesti a Toscolano*, in *Per Andrea Celesti, a Toscolano. Il restauro della »Vocazione di Pietro e Andrea«*, catalogo della mostra a cura di E. Lucchesi Ragni e G. Agosti, Santuario della Madonna del Benaco, 20 ottobre – 10 novembre 1991, Brescia 1991, p. 5.

30

Sulla data del telerico vicentino cfr. M. Saccardo, *Il paramento Civran nella cappella maggiore della cattedrale di Vicenza, in Scritti e memorie in onore di Mons. Carlo Fanton Vescovo ausiliario di Vicenza nel cinquantesimo di sacerdozio*, Vicenza 1982, pp. 12x–127; Idem, *Nota storica sul »paramento Civran«*, in *Il paramento Civran nella cattedrale di Vicenza. Restauro e ricomposizione*, Vicenza 1993, pp. 11–17.

31

Un simile elenco di opere antecedenti il 1680 di Celesti, con cui misurarsi, è compilato già da Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit. I, p. 267. Si veda anche l'aggiornato profilo di I. Marelli, in *Andrea Celesti*, cit., pp. 17 segg.

32

La pala dell'Ospedaletto si data in base al fatto che l'altare che la ospita fu costruito nel 1680. Cfr. Franca Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979, p. 168. Quest'opera serve di riferimento cronologico per *La strage degli innocenti* di Dresda e per *La cena in casa di Levi* già a Potsdam, Schloss Sanssouci che si possono confrontare, peraltro, ai due lunettoni di San Zaccaria allogati entro il 1684, data nella quale sono citati da Martinelli (cfr. *ivi* nota 50).

Una collocazione tra 1679 e 1681, non prima, si suggerisce anche per le seguenti tele da stanza di soggetto biblico perdute nel corso del secondo conflitto mondiale: *Gedeone e l'angelo*, *Lot fugge da Sodoma*, *Cacciata di Agar* già a Potsdam, Schloss Sanssouci. I dipinti sono riprodotti in modo soddisfacente in Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 108–111, figg. 3, 5, 7, 9, 10. Una tale collocazione sembra possa convenire anche alla *Madonna con il Bambino e sant'Antonio da Padova* proveniente dalla Cappella del Magistrato dell'Arsenale, ora all'Ermitage di Pietroburgo, resa nota con collocazione nei primi anni Settanta da Irina Artemieva, *La pala di Andrea Celesti della Madonna dell'Arsenale*, in »Arte Veneta«, 52, 1998/I, pp. 118–120. Si accosta al telerico di Vicenza, 1679–1680, anche il *Cristo Crocifisso accolto in gloria dal Padre Eterno* del Duomo di Piove di Sacco reso noto con datazione al 1675 da Giuliana Ericani (*La Crocifissione di Piove di Sacco. Una primizia di Andrea Celesti »tenebroso« e una singolare iconografia*, in *Omaggio all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, »Arte documento«, 14, 2000, pp. 129–131). Troppo arretrata è la datazione della pala della *Madonna con il Bambino e i santi Canciano e Massimo*, della sacristia di San Canciano a Venezia, resa nota dopo il risarcimento da Sandro Sponza, *Una sconosciuta paletta*, cit., pp. 130–134.

33

Il dipinto di Mosca (cm 126,5x163) è catalogato da V. Markova, *State Pushkin Museum of Fine Arts. Italy, XVII–XX Centuries. Collection of Paintings*, Moscow 2002, pp. 350–351 cat. 309. Quello di Pietroburgo è datato, a giudizio di chi scrive, troppo avanti, cioè al 1681–1682, da I. Artemieva, *Una pala di Andrea Celesti*, cit., p. 119; Eadem, »Della veneziana scuola siamo ricchi

veramente», in *Capolavori nascosti dell'Ermitage. Dipinti veneti del Sei e Settecento da Pietroburgo*, catalogo della mostra, Castello di Udine 29 maggio – 6 settembre 1998, Milano 1998, p. 32.

Per la versione della chiesa dei Frari di Venezia. Cfr. Marelli, in *Andrea Celesti*, cit., p. 20.

Per i due dipinti di Dresda si rinvia ancora a Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 84, p. 107 fig. 2, p. 110 fig. 8.

34

F. Magani, *Andrea Celesti decoratore in Palazzo Conti a Padova: la serie di ritratti di famiglia*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXX, 1991, pp. 211 e segg., fig. 11.

35

Olio su tela, cm 214 x 321, inv. 1264. Per le menzioni inventariali si rinvia a Rolf Kultzen (*Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München. Venezianische Gemälde des 17. Jahrhunderts*, München 1986, pp. 53–54) che accoglie l'attribuzione a Pietro Negri suggerita per iscritto da Eduard A. Safarik (1979) mentre Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 372) pensa con Ivanoff (comunicazione verbale) a Bellucci, tuttavia rilevando affinità tipologiche con Celesti. L'antica attribuzione a Celesti è, invece, riconsiderata da Magani, *Antonio Bellucci. Catalogo ragionato*, Rimini 1995, p. 209 cat. R69.

36

Olio su tela, cm 99 x 152. Il soggetto è tratto da 2 Re 9. Si inquadra nell'interesse per questi temi biblici inconsueti anche il dipinto raffigurante *Attalia sgozzata nel tempio* (2 Re 11) che figura nell'inventario (al n. 14) di dipinti fatti acquistare dall'imperatrice Caterina II per l'Ermitage, stilato a Mosca dal suo agente, il marchese Paolo Maruzzi, in data 12 agosto 1767. Cfr. Victor Antonov, *Un acquisto enigmatico per l'Ermitage*, in «Antichità viva», XIV, 44, 1975, pp. 53–55. Se ne riportano le misure di 6 piedi e 11 pouces di larghezza e di 6 piedi d'altezza.

37

I due dipinti sono ben riprodotti in Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 108–109, figg. 3, 5.

38

Olio su tela, cm 182,5 x 150. Cfr. *Importanti dipinti di antichi maestri*, San Marco casa d'aste, Venezia, Palazzo Giovanelli, 6 luglio 2008, lotto 22.

39

A tal proposito si segnala come possano entrare in discussione a proposito dei rapporti fra Liberi e il giovane Celesti, ad esempio, dipinti come i seguenti: *Prigionieri che fanno atto di sottomissione a un re guerriero* di collezione privata, Venere strappa Cupido alla Vecchiaia per darlo alla Gioventù, già sul mercato antiquario di Venezia. Cfr. U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi*, cit. pp. 18 fig. 16; p. 123 cat. 24.

40

Il dipinto (cm 124 x 171) è stato coraggiosamente attribuito a Celesti da Vittoria Markova, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S.*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 13, 1982, p. 28 cat. 42.

41

Si veda in proposito il regesto qui alla nota xxx

42

Per la datazione su base documentaria dei dipinti di Celesti e Ricci si veda Lino Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11, 1978, pp. 100–101.

In base all'indicazione di Moretti si è effettuato in questa occasione un controllo generale del contenuto del registro, pertanto si propone di seguito un regesto più completo che consente la seriazione cronologica dei dipinti, a partire da un primo intervento di Antonio Zanchi nel 1693, e a seguire quello di Celesti tra 1695 e 1696, di seguito di Ricci, quindi di Lazzarini, Calvetti, anche se non nominati.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. Cl. VII, 1518 88 (= 8681), *Liber secundus scripturaram Scolae Sanctissimae Ascensionis Venetiarum, per me Paulum Pacchioni Concordiensem una cum primo confectus. Anno Domini 1756*. Nel 1680 e nel 1686 la chiesa minaccia rovina e si ravvisa la necessità di una trasformazione (cc. 376, 380). A partire dal 1687 si provvede alla fabbrica dell'albergo della Scuola di Santa Maria dell'Ascensione (cc. 384–385e segg.). Nel 1688 e 1689 i lavori riguardanti la chiesa e la Scuola risultano realizzati (c. 405, c. 407). Gli interventi si ricavano dalla relazione del 1693 riguardante le attività svolte da Antonio Albinoni, Guardian grande della Scuola della Vergine del Rosario presso la chiesa dell'Ascensione, eletto nel 1689 ma confermato per tre volte nell'incarico proprio per facilitare il loro compimento (cc. 355–360). Si apprende che gli impegni finanziari riguardano soprattutto l'erezione dell'altar maggiore, la rimozione degli «altaretti uno per parte dell'altar maggiore» dedicati a san Francesco d'Assisi e a san Francesco da Paola, perché il presbiterio possa essere più capiente (cfr. anche a c. 414, 1689, 26 febbraio). Il Guardian grande aggiunge la notizia secondo la quale nella sala del capitolo della Scuola «ho fatto il quadro grande presente, con l'immagine della gloriosa Vergine Maria et di Santo Antonio, san Domenico, et san Gaetano, con li ritratti della signori Bancali, il tutto a spese mie e dei signori Compagni». Nel Capitolo generale celebrato in data 18 agosto 1690, Albinoni fa riferimento al «modello» per la cappella dell'altar Maggiore; egli è autorizzato a spendere nella fabbrica delle cappelle e dell'altar grande ducati 1200 (c. 415). In base al modello, il 18 maggio 1691, si decide di spendere il doppio della somma prevista (c. 417).

I Procuratori di San Marco approvano la spesa e pretendono la presentazione del progetto, ribadendo nel contempo che la chiesa rimane sotto il dominio e patronato dogale (c. 419). In data 1693, 9 aprile, viene richiesta l'autorizzazione dogale perché il Capitolo generale della Scuola dell'Ascensione possa bonificare le spese della fabbrica eccedenti rispetto a quanto previsto e approvato (c. 441). In data 1693, 16 dicembre, il Guardian Grande, Antonio Albinoni, non approva che venga bonificata la spesa riguardante le due statue di marmo dell'altar maggiore, raffiguranti *San Domenico e Santa Rosa*, e quella di «ducati 4 pagati al Zanchi pittor per il quadro che deve poner sotto al feral della capella dell'altar, se prima non sarà il tutto terminato e posto a suo loco...» (c. 444). Le spese sostenute sotto la gestione Albinoni vengono bonificate con il pronunciamento del doge Silvestro Valier in data 1694, 29 luglio, su istanza del Guardian grande Giambattista Merati (cc. 449–451). Si approva il rinnovo e aggiustamento delle porte laterali d'accesso alla chiesa (c. 451:1695, 1 marzo). Convocato in data 1695, 24 giugno, il Capitolo generale vota la parte «che incominciato un quadro che serve per la cupola nella capella dell'altar maggior, e dovendosi terminarsi anco dipinzer la sacristia, così si manda parte che si possan spender ducati 50 circa» (c. 453). Nel 1696, 25 marzo, il Capitolo generale approva la spesa di 150 ducati per «l'accomodamento dell'organo», per la realizzazione della spalliera di noce della chiesa a completamento delle altre. Inoltre, si approva la parte in base alla quale si è «Fatto formar un quadro dal Cavalier Celesti esposto dalla parte della sagristia, vicino all'uscita, accioché il medesimo non possi esser levato da esso luoco. Il Guardian ne fa un donativo perché abbia a

star sempre ove s'attrova» (c. 453). Il Guardiano è Marcantonio Bortolazzi, come si ricava a c. 461. Tra le delibere prese nel 1696, 10 aprile, si legge: «Essendo infruttuosi li due quadri in chiesa che pericolano andar da male per non aver loco proprio da riporli, e fatto far le stime, si attrovarono poter valere ducati 25, però si dà facoltà di poterli vendere al più offerente». Altra parte presa nella stessa riunione è «Per accompagnare le pitture in chiesa in tele che si fano degl'avanzi de rodoli l'abbia anche nel soffitto, che è fatto a sguazzo, fare l'accompagnamento con facoltà di spender ducati 80 circa» (c. 455). Nel verbale del Convocato del 1697, 10 marzo, si legge: «Li quadri quatro fatto dall'avanzo de rodoli in chiesa, tengono di bisogno delle sue tele per la Quadragesima, possono spendersi ducati 30 in circa» (c. 459). In data 1699, 29 marzo, si delibera di far erigere un altare nella sala delle riduzioni della Scuola, e chiesa provvisto di pala con rappresentazione dell'Ascensione di Cristo e Maria Santissima, questa a spese del Guardian Grande Tommaso de Gregorio (c.475).

Calvetti era nato a Venezia verso il 1670, pertanto il suo telero perduto della chiesa dell'Ascensione, accanto a quello del maestro, ne attestava ormai la prima maturità artistica. Cfr. Pilo, *Due pale di Alberto Calvetti*, cit., pp. 136-137, nota 11.

43

Fabrizio Magani (*Antonio Bellucci*, cit., p. 191 cat. P33), prendendo in considerazione la ricerca documentaria di Moretti, ritiene probabile l'esecuzione del dipinto di Bellucci entro il 1691. Nessun elemento documentario sembra potersi ricavare in proposito. Per le antiche attribuzioni si veda (Martinelli), *Il Ritratto*, cit., pp. 26-27; (A. M. Zanetti), *Descrizione*, cit., p. 163; Idem, *Della pittura veneziana*, cit., pp. 412-413.

Su Tasca (1667-1737), iscritto alla Fraglia di Venezia del 1687, si veda Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 282; Marco Carminati, *ad vocem, Tasca, Cristoforo*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano 1990, p. 876 (con bibliografia precedente e catalogo delle opere veneziane).

44

mm. 384 x 386; sanguigna, penna inchiostro bruno, pennello inchiostro seppia su carta marroncina. Provenienza Molin, 1885. L'inventario della raccolta riconosce come soggetto un episodio della strage degli innoventi. A penna è riportato il nome del seguente autore: Celent. Cfr. Venezia, Museo Correr, *Inventario Storico*, vol. II, Classe III, *Acquarelli, disegni e bozzetti*. Per questo disegno si veda in particolare Pignatti, *Venetian Seicento*, cit., p. 313; Idem, *Recensione ad A. M. Mucchi - C. Della Croce*, cit., p. 383; Idem, *Disegni veneti*, cit., p. 186 n. 84; Idem, *Disegni antichi*, cit., pp. 154-155 cat. 208; Idem, *Novità*, cit., p. 198-199, 201 fig. 5.

45

Il dipinto al quale il disegno si ritiene faccia riferimento è ricordato da Mucchi-Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 83, cm 195 x 240. È riprodotto da Pignatti, *Novità*, cit., pp. 202-203 fig. 6. Sulla proposta cronologica per queste opere, come noto provenienti da villa Bettoni di Limone sul Garda poi transitate nella villa di Bogliaco, si veda Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 270) che le data circa 1703. Si veda ora per la datazione delle opere e per ulteriori notizie Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 175-181 cat. 46. Il dipinto qui discusso viene datato al 1700-1702.

46

Pignatti, *Novità*, cit., p. 198. Sul ciclo della parrocchiale di Toscolano e la sua cronologia si veda Elena Lucchesi Ragni - Giovanni Agosti, *Per Andrea Celesti a Toscolano*, in *Andrea Celesti nel Bresciano. Per il restauro del ciclo di Toscolano (1678-1712)*, a cura di G. Agosti e E. Lucchesi Ragni, Brescia 1993, pp. 9-26 (riedizione

del testo di un opuscolo del 1991, *ivi* citato a nota xxx); Isabella Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 38-53; Eadem, *L'attività di Andrea Celesti nella riviera gardesana*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo*, Brescia 2001. Sempre importante è l'interpretazione di A. Morassi, *Su Andrea Celesti pittore del Garda*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, Brescia 1969, II, pp. 183-190.

47

La storiografia si divide sulla datazione delle due opere capitali del primo Celesti, alle quali si aggiunge l'*Annunciazione* posta sopra l'arco della parete finestrata della sala verso il rio, altre volte erroneamente assegnata al tardomanierista Pietro Malombra. Talora, queste opere si ritengono aver meritato il cavalierato a Celesti, quindi sono datate ante 1681. Altrove si suppongono coincidenti a questa data o, addirittura, successive in quanto la sigla apposta (K.A.C.P.F. = Kavaliere Andrea Celesti Pittore Fece) ne attesta l'avvenuta nomina. Cfr. Mucchi-Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 25; Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 265-266. Va tenuto conto che Celesti è già attivo in Palazzo Ducale almeno dal 1675-1676, quando realizza il citato *Ritratto del doge Nicolò Sagredo* per la Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale. Cfr. *ivi*, nota 30.

La datazione considerata è quella accertata per il telero raffigurante *Eraclio imperatore, spogliato delle insegne, si accinge a riportare nella Basilica eretta sul Calvario la croce recuperata dai persiani* della chiesa Cattedrale di Vicenza. Cfr. Pallucchini, *ibidem*, I, p. 267. Per la datazione si veda *ivi*, nota xx.

48

Pignatti, *Novità*, cit., p. 198. Se ci si attiene alle opere con il soggetto indicato dallo studioso, si dovrebbe guardare alla grande *Strage degli Innocenti* della controfacciata della parrocchiale di Toscolano del 1700 (L. Anelli, *Andrea Celesti*, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia 1981, p. 34; Lucchesi Ragni-Agosti, *Per Andrea Celesti*, cit., 1993, p. 22, fig. 20; Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 155-156 cat. 37). Si dovrebbe, poi, confrontare quella di respiro solo un poco ridotto della Gemäldegalerie di Dresda, n. 542 (cm 273 x 436), cfr. Mucchi-Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 84, p. 108 fig. 3. Inoltre, sarebbe da tenere presente il telero di questo soggetto del Museo dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo edito da Irina Artemieva, *Della veneziana scuola*, cit., p. 32.

È da considerare, infine, il telero di questo soggetto della Basilica dei Frari, ora mal leggibile a distanza, assegnatogli da Arslan, il quale corregge l'antica attribuzione a Nicolò Bambini. Per il dipinto dei Frari si veda G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia 1815, II, p. 189 (Nicolò Bambini); Wart Arslan, *Studi sulla pittura veneziana del primo Settecento*, in «Critica d'arte», I, 1936, p. 192, nota 49 (Celesti); Roberto Radassao, *Nicolò Bambini «pittore pronto spedito ed universale»*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 22, 1998, p. 189, n. 70° (non di Bambini). In quest'ultimo contributo si hanno ulteriori indicazioni bibliografiche. Riprodotto da Marelli, *Andrea Celesti*, cit., p. 20.

Nessuna di queste opere pare, tuttavia, offrire un riscontro figurativo.

Com'è noto, in Palazzo Ducale a Venezia si conserva, invece, nella Sala della Quarantia Civil Vecchia di Celesti sia il telero raffigurante *Mosè fa distruggere il vitello d'oro* sia il telero qui ricordato. Non può servire di confronto, ovviamente, l'*Annunciazione* del soparco della stessa sala, spesso erroneamente assegnata a Pietro Malombra, presente con il telero raffigurante *Venezia accoglie le suppliche dei cittadini*. Per comodità si rinvia per la riproduzione dei due teleri di Celesti a Pallucchini, *La pittura*

veneziana, cit., II, figg. 868–869; U. Franzoi, *Storia e leggenda*, cit., pp. 218–219, 266–268, figg. 120–122.

49

mm. 412 x 463; penna, inchiostro nero, pennello seppia, lueggiature a biacca, su carta bianca. In basso al centro si legge la scritta a penna »Giorgine«. Reca la sigla »E.P.«. Proviene dalla collezione Eleuterio Pagliano dove è registrato nel sec. XIX. La segnalazione del disegno si deve ad Antonio Morassi che ne entra in possesso. È pubblicato da Pignatti, *Disegni veneti*, cit., pp. 185–186 cat. 83. Lo studioso ne riprende l'analisi in più occasioni: Pignatti, *Novità*, cit., p. 198; Idem, *Disegni antichi*, cit., p. 154.

Sul dipinto messo in rapporto con tale disegno e gli altri di collezione Parisini si veda Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 84 (non riprodotto). Si riporta la notizia della loro provenienza da casa Imani a Verona. Elencati anche da Bruno Passamani, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia, La Dominazione Veneta (1576–1797)*, vol. III, parte IX, Brescia 1964, p. 629.

50

Pignatti, *Recensione ad A. M. Mucchi – C. Della Croce*, cit., p. 383; Idem, *Disegni veneti*, cit., p. 186. L'illustrazione di questo foglio e ulteriore bibliografia si trovano in *Disegni veneti dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra a cura di Otto Benesch con l'assistenza di Konrad Oberhuber, presentazione di Giuseppe Fiocco, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1961, p. 57 cat. 78. L'attribuzione tradizionale a Celesti è fatta risalire a D. von Hadeln, *ad vocem Celesti Andrea*, in U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1912, VI, p. 266. Si veda in proposito la scheda in A. Stix – L. Frolich–Bum, *Die Zeichnungen der Venezianischer Schule*, Wien 1926, I, pp. 114, 116, Kat. 235. L'attribuzione a Celesti è ritenuta dubbia da Nicola Ivanoff, in Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 90.

51

È merito di Jurgen Winkelmann (in *L'Arte del Settecento emiliano. La Pittura. L'Accademia Clementina*, catalogo della mostra, Bologna Palazzi del Podestà e di Re Enzo, 8 settembre – 25 novembre 1979, Bologna 1979, p. 88 cat. 177) di aver illustrato il disegno della Raccolta Franchi, che documenta uno stadio preparatorio più avanzato per la stessa opera, assieme al disegno dell'Albertina con attribuzione a Bigari. Per il dipinto di collezione privata bolognese al quale questi disegni si riferiscono e per ulteriori approfondimenti si rinvia a M. C. Casali Pedrielli, *Vittorio Maria Bigari. Affreschi Dipinti Disegni*, Bologna 1991, p. 154 cat. 55; R. Roli, in *Disegni emiliani del Sei–Settecento. Quadri da stanza e da altare*, Milano 1991, pp. 277–278 n. 78.1; M. C. Casali Pedrielli, in *...di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi*, catalogo della mostra, Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 15 febbraio – 3 maggio 1998, pp. 106–107 cat. 49.

52

Basti qui il rinvio a Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 267; II, fig. 877. La data della collocazione si desume da Domenico Martinelli, *Il ritratto di Venezia diviso in due parti. Nella Prima si descrivano tutte le Chiese della Città, con le Memorie più illustri, Depositi, Epitaffi, Inscrizioni, Scolture e Pitture più cospicue, come le dichiarazioni e Autori di esse. Nella Seconda si dà breve Relazione del Governo della Repubblica delli Magistrati, delle Fabriche Pubbliche e più riguardevoli, ecc.*, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684, pp. 23–24. Tuttavia egli ricorda solo i tre altari e nel maggiore la pala di Pietro Mera. Cfr. Wart Arslan, *Quattro piccoli contributi*, in »La Critica d'Arte«, aprile 1938, pp. 75–79; Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 17.

53

A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in »Saggi e Memorie d Storia dell'Arte«, 5, 1966, p. 121; Idem, *Novità zanchiane*, in *Studi in onore di Antonio Morassi*, a cura di S. Bettini, R. Pallucchini, P. Zampetti, Venezia 1971, pp. 269–270, 271 nota 24, fig. 14.

54

Il catalogo dei disegni di Zanchi è discusso in modo sistematico e approfondito da Mariolina Olivari, *Disegni*, in P. Zampetti, *Antonio Zanchi, I pittori bergamaschi. Il Seicento*, IV, Bergamo 1988, pp. 591 cat. 189; 592 cat. 194; 593 cat. 205.

55

Olivari, *Disegni*, cit., p. 593 cat. 207.

56

Marco Boschini, *Le ricche minere*, cit., III, p. 75. Il collegamento è istituito da Riccoboni, *Antonio Zanchi*, cit., p. 121; Idem, *Novità zanchiane*, cit., p. 269. Sull'ubicazione originaria del telero perduto e le fonti che lo menzionano si veda ora Amalia Donatella Basso – Claudio Spagnol, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca*, in »Arte Veneta« 61, 2004, pp. 280–281, 283 segg., figg. 13, 14.

57

mm 370 x 285, Penna, inchiostro bruno, acquarello bruno, sanguigna. Il disegno è riprodotto in Felice Stampfle – Jacob Bean, *Drawings from New York Collections. The Seventeenth Century in Italy, The Metropolitan Museum of Art. The Pierpont Morgan Library*, II, New York, 1967, p. 81 cat. 129. Cfr. Pignatti, *Novità*, cit., p. 198; Idem, *Disegni antichi*, cit., p. 154; J. Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Arts*, New York 1979, pp. 94–95 cat. 127.

58

G. A. Averoldo (*Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, Gian Maria Rizzardi, 1700, pp. 47–48). Su fondamento della data di edizione si è stabilito il *terminus ante quem* per la realizzazione del dipinto. La stesura del testo poté avvenire, tuttavia, qualche tempo prima di tale data. Cfr. Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 93; Anelli, *Andrea Celesti*, cit., p. 33. La specifica attenzione di Averoldo nei confronti di Celesti è attestata altrove: »Vive oggi dì, s'è fermato qualch'anno in Brescia, ora caro alla Pittura, e a gl'intendenti della professione, ha aperta celebre stanza in Venezia, stimato, ed accarezzato per le sue degne parti, e qualità«. (*ibidem*, p. 47). Ricorda opere a Lonato, Desenzano, a Toscolano nella Riviera di Salò.

A proposito del Broletto cfr. Paolo Marconi, *Il broletto di Brescia: filologia e progetto*, Brescia 1990. Per quanto riguarda le allegorie di Venezia si veda, in generale, Giorgio Tagliaferro, *Le forme della Vergine: la personificazione di Venezia nel processo creativo di Paolo Veronese*, in »Venezia Cinquecento«, XV, 30, 2005, pp. 5–158.

59

Per la formulazione dell'allegoria e l'erudita descrizione di Averoldo dovevano essere di riferimento Ovidio e Iginio, ma anche Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, edizione a cura di Vittorio Zaccaria, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, voll. VII–VIII, Milano 1998, pp. 168 segg., IV, LIII; pp. 616 segg., V, XLIX. Si vedano le voci Astrea, Cinosura, Orsa in Luisa Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Milano 1997, pp. 73, 143; Anna Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999, pp. 87, 176, 527.

60

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità e di propria inventionione (...)*, Roma 1603,

edizione a cura di Pietro Buscaroli, Milano 1993, I, pp. 29, 188, II, pp. 200-201, 230-232. Fortezza e Temperanza non sono rappresentate conforme a Ripa. Per l'iconografia più consueta di queste virtù cfr. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958, coll. 50, 51, 106, 394 Fortezza, Temperanza

61

Non ne parla Pignatti, *Novità*, cit., p. 198; Idem, *Disegni antichi*, cit., p. 154; non è rilevato in un primo tempo neppure in Stampfle-Bean, *Drawings from New York Collections*, cit., p. 81 cat. 129. Successivamente Bean (*17th Century Italian Drawings*, cit., pp. 94-95 cat. 127), pur riconoscendolo come stemma Contarini, non ne trae con sicurezza le conseguenze sul piano cronologico, mantenendo aperta l'ipotesi che possa riguardare sia Domenico Contarini (1659-1675), sia Alvise (1676-1684).

62

mm 373 x 280: Matita, acquarello bruno, su carta marrone. Provenienza Pietro Barelli, Galleria di Cristoforo.

Lydia Beerkens, scheda di, in Kees van Dooren, *I disegni del Museo Francese di Roma, Catalogo I*, Roma 1995, pp. 34-35; Eadem, *Disegni veneti della collezione del Museo Francese di Roma*, in »Collectanea Franceseana«, 59, 1989, pp. 407-409.

63

ALOYSIO CONTARENO / ATQVE EXCELLENTISSI/MO ADRIA(TI)CI LEONIS SENATVI.

64

ROME IN TEMPLO ARACELITANO, PRESIDE F. ANTONIO / MARIA DEL BLANCIS VENETO ORD. MIN. DE OBSERV./ PATAVI. UNIVERS. PVBL. METAPH ET GENERALI DEFE/ NITORE ET PVBLICO AB ALPHIANELLO EIUSDEM ORD. BRIX. PROV. LECT. GEN. AC CUSTODE ACTUALI/ ANNO 1679 MENSE MAII (...).

65

I suoi incarichi in seno alla Provincia di Brescia dei Francescani Osservanti ha puntuale riscontro come si può appurare consultando il risultato della ricerca documentaria di Abele Calufetti, *I vicari e i ministri provinciali dei Frati Minori della Regolare Osservanza di Brescia (1474-1810)*, in »Studi Francescani«, 78, 1981, n. 3-4, pp. 365-366.

Viene eletto Custode dal Capitolo provinciale tenutosi a Santa Maria di Quinzano del 9 febbraio 1678, Vicario provinciale dal Capitolo tenutosi in San Giuseppe di Brescia del 13 giugno 1679. Più tardi figura come Provinciale con la celebrazione dei Capitoli di San Bernardino di Chiari del 24 settembre 1684 e di San Giuseppe di Brescia del 9 agosto 1693. Cfr. P. M. Severi, *I Vicari ed i Ministri provinciali della Provincia Bresciana dei Frati Minori della Regolare Osservanza*, Pavia 1914, estratto da »Brixia Sacra«, 5, 1914, pp. 90-110, 155-168, 208-223; *Serie dei Custodi di Governo e dei Ministri provinciali dei Frati Minori Riformati della Provincia Bresciana*, Pavia 1913; C. Mutinelli da Valcamonica, *Scriptores Ordinis Minorum Strictioris Observantiae Provinciae Brixisensis*, Brixiae 1884.

66

Le ricerche per il reperimento di tale pubblicazione non hanno avuto esito.

67

Il breve profilo di Bianchi spetta ad Antonio Baù, *P. Francesco Macedone e P. Antonio Maria Bianchi docenti all'Università di Padova in Filosofia*, in *La tradizione scotista veneto-padovana*, a cura di Camille Bérubé, Padova 1979, pp. 340-341. A Padova egli risiedeva presso il Convento di San Francesco Grande.

Il titolo di Aristotele è ricordato, ad esempio, nei ritratti storici di Bianchi che spettano a Charles Patin, *Lyceum Patavinum sive icones et vitae Professorum Patavii MDCLXXXII publice docentium. Pars Prior, Theologos, Philosophos et Medicos complectens*, Padova, Pietro Maria Frambotti, 1682, pp. 64-67 (si riproduce l'effigie in ovale del professore incisa dal francese M. Debois); Giacomo Facciolati, *Fasti Gymnasii Patavini, opera collecta ab anno MDXVII quo restituae scholae sunt ab MDCCLVI*, Padova, Giovanni Manfrè, 1757, III, p. 265.

Sul ruolo svolto da Bianchi nello Studio di Padova si vedano i cenni contenuti in contributi recenti di Antonino Poppi, *Presenza dei francescani conventuali nel collegio dei teologi dell'Università di Padova. Appunti d'archivio (1510-1806)*, Padova 2003, pp. 86, 101, 109, 113; Idem, *Professori scotisti nell'Universitas Teologorum dello studio di Padova (1510-1806)*, in »Il Santo«, XLIII, 2003, pp. 473-474.

Sull'alta considerazione riservata all'attività accademica sono molti gli attestati diretti. Nell'atto del doge Domenico Contarini del 6 ottobre 1672 padre Bianchi è ritenuto »soggetto di grido non meno per la propria virtù universalmente ammirata che per le cariche più principali che ha sostenuto nella Religione, quelle massime riguardevoli e cospicue di Consultore del Sant'Uffizio e di vicario presente della famiglia Cismontana...«. Nell'atto del 31 agosto 1679 con il quale il doge Alvise Contarini gli conferma la cattedra per altri quattro anni più due di rispetto, le lodi sono molte, egli definito »valoroso soggetto e di posti primarj della sua Religione«, ha riscosso »universale applauso«, ha dato prova della sua »fondata dottrina«. Lo stipendio gli è aumentato di 150 fiorini, raggiungendo i 350; con la conferma del doge Marcantonio Giustiniano del 1684 raggiunge i 450 fiorini, e la somma ragguardevole di 550 alla conferma del doge Francesco Mauroceno del 1692, a due anni dalla morte di Bianchi. Archivio Storico dell'Università di Padova, ms 661, cc. 220r, 221r, 222r, 223r.

68

Sulle diverse ipotesi di datazione dell'arrivo a Brescia si veda Mucchi-Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 25 segg. (dopo il 1684); Camillo Boselli, *Appunti Bresciani ad un libro su Andrea Celesti*, in »Arte Veneta«, IX, 1955, pp. 234-236 (1694); Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, p. 268; Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 22-23.

69

Relazioni dei Rettori veneti in terraferma. XI. Podestaria e Capitaniato di Brescia, Milano 1978, pp. LII, LIV.

Sulle fonti bresciane manoscritte e la datazione delle opere di Celesti, compresa quella in oggetto, si veda in particolare Boselli, *Appunti bresciani*, cit., p. 234. Ulteriori precisazioni su quanto sostenuto dallo studioso vengono effettuate in occasione dell'edizione di tali fonti. Per l'argomento che qui interessa si veda Francesco Maccarinelli, *Le Glorie di Brescia, 1747*, Brescia, Biblioteca Queriniana. Ms IV.III.29, c. 33, ed. a cura di C. Boselli, in Supplemento ai »Commentari dell'Ateneo di Brescia« per il 1959, Brescia 1959; Idem, *Le Glorie di Brescia, 1751*, Brescia, Biblioteca Queriniana, Ms G.IV.8, c. 47, ed. a cura di C. Boselli, in Supplemento ai »Commentari dell'Ateneo di Brescia« per il 1959, Brescia 1959.

Il dipinto poteva, quindi, essere citato solo in una tarda redazione non autografa di F. Paglia, *Il Giardino della Pittura, 1708-1713*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms Di Rosa 8, c. xx; ed. a cura di C. Boselli, in Supplemento ai »Commentari dell'Ateneo di Brescia« per il 1967, Brescia 1968. Nella successiva fonte a stampa, quella di Luigi Chizzola (*Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia, Giambattista Bossini, 1760, p. 11) si trova solo qualche

dettaglio in più: »Appartamento dell'Eccellentissimo Signor Capitano. Il gran Quadro della seconda Sala, il qual rappresenta Venezia vestita alla Ducale, assisa in una conca, e corteggiata da Glauci e Tritoni, ha per autore Andrea Celesti«.

70

L'attribuzione a Zanchi del *Ritratto del doge Alvise Contarini* risale ad Andrea da Mosto, *I Dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze 1960 (ed. Torino 1983), p. 417. È confermata da Ileana Chiappini, in P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, cit., pp. 574–575 cat. 143. È assai probabile che anche il ritratto del doge Silvestro Valier (1694–1700) possa spettare a Celesti anziché a Zanchi. Cfr. Da Mosto, *ibidem*, p. 451; Chiappini, *ibidem*, p. 575 cat. 144; Franzoi, *ibidem*, p. 486. Risulta più difficile a sostenersi l'attribuzione a Celesti anziché a Pietro Bellotti del più modesto *Ritratto del doge Marcantonio Giustinian* (1684–1688). Per questi ritratti si veda anche Franzoi, *Storia e leggenda*, cit., pp. 340–341, 435, 481, 486; Luciano Anelli, *Pietro Bellotti 1625–1700*, Brescia 1996, pp. 179–182, 401 cat. R134.

71

Archivio Storico dell'Università di Padova, ms. 432, f. 25. Cfr. Poppi, *Professori scotisti*, cit., p. 473–474.

La circostanza della nomina all'unanimità del 1672 da parte di questi illustri personaggi è enfatizzata da Patin (*Lyceum Patavinum*, cit., pp. 66–67) che non manca di aggiungere che padre Aristotele »primus sui Ordinis fuit qui Patavinis in scholis cathedram ordinariam scenderti«. Come noto, i Riformatori allo Studio di Padova »Sono tre. Hanno il Governo di detto Studio. Presiedono all'Accademie, e si riducono in Secreta«. Cfr. (Martinelli), *Il Ritratto*, cit., p. 544.

Il profilo di Basadonna si ricava da questa bibliografia essenziale: Gino Benzoni, *ad vocem Basadonna Pietro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1965, 7, pp. 51–53; Antonio Menniti Ippolito, *«Amor proprio» e «Amor di patria» in due epistolari seicenteschi: le lettere di Pietro Basadonna e Angelo Correr a Pietro Ottoboni*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 261–274.

72

Tale assemblea si tenne a Roma il 20 maggio 1679, convocata da Ximénez Samaniego eletto successore di san Francesco il 23 maggio 1676. Cfr. P. Péano, *ad vocem Frati Minori simpliciter dicti. Evoluzione interna*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1977, IV, col. 850; *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum contonuat a P. Basilio Pandžić OFM, Tomus XXXII, (1671–1680), Romae 1964*, tomo XXXII, (1671–1680), Roma 1964, pp. 275, 287: »A.R.P. Antonius Maria de Venetiis, publicus Patavinus lector, provinciae S. Antonii de Observantia minister«, figura tra i Definitori generali della Provincia Cismontana.

73

La notizia è riferita da Patin, *Lyceum Patavinum*, cit., p. 67. Si equivoca con la data dell'edizione: 1669 in luogo di 1679. Da ricordare che l'Ottoboni fu vescovo di Brescia dal 1654 al 1664 e creato cardinale presbitero di San Salvatore in Lauro nel 1652.

Finora le ricerche della pubblicazione di Bianchi non hanno dato frutto.

74

Patin, *Lyceum Patavinum*, cit., p. 67. Anche in questo caso si equivoca con la data: 1666 in luogo di 1676.

Per la partecipazione come Provinciale a questo Capitolo Generale aveva ottenuto licenza dallo Studio, cfr. Archivio Storico dell'Università di Padova, ms 661, cc. 220, 222v

Il frontespizio è ricco di informazioni anche sul ruolo di Bianchi, sul contenuto e le circostanze dell'opera. Nabuchi statua Iuxta Danielis Prophetiae interpretationem sacrae theologiae comparata allegorice concepita, textualiter exposita, dogmatice distributa et scolastica controversa, quam sub immortalis diademate serenissimi principis Venetae Reipublice Nicolai Sagredo Romae in Augustissimo Sanctae Mariae de Aracoeli Templo, apud Capitolium tempore Comitiorum Generalium Totius Ordinis Fratrum Minorum Sancti Francisci, inter caetera insignioribus Christiani Orbis in obsequium dicata Coronis, oppositorum argumentosis lapidibus, frater Antonius Maria de Blanchis Venetus, eiusdem Ord. in ceber. Patav. Vnivers. Publ. Metaph. Professor, Cism. Fam. Exvicar. Generalis, & in Alma D. Antonij Obs. Provin. Minist. Provincialis, exhibit inconcussam. Eisdem retundente Fratre Hieronymo Ripa de Verona, ipsius Ord. & Prov. In Patav. Iubil. Studio sacrae Theol. Generali Lectore. Ann. 1676, Mense Maii. Die (...), Venezia, Andrea Poletti, 1676.

Alla fine del testo, con data 10 aprile 1676 da Padova, si pubblica la: »Lettera dedicatoria al Serenissimo Principe di Venetia Nicolò Sagredo di conclusioni Theologiche applicate alla statua di Nabucodonosor da sostenersi nella chiesa d'Araceli, situata nel Campidoglio di Roma, in occasione del Capitolo Generale de PP. Min. Oss. dal P.F. Antonio Maria Bianchi di Venetia Publico Metafisico nell'Università di Padova, e Ministro Provinciale«.

La lettura di prefigurazione di contenuti teologici della statua di Nabucodonosor sognata in Daniele, 2, si avvale di cinque accurate tavole a piena pagina con allegorie incise da Jacopo Ruffoni. L'antiporta presenta l'effigie del doge e figure allegoriche; è incisa da suor Isabella Piccini,

75

Natale Melchiori, *Vite de' Pittori Veneti*, ms, cit. Sulla copia della Marciana cfr. C. Frati – A. Segarizzi, *Catalogo dei Codici marciani Italiani*, II (classi IV e V), Modena 1911, pp. 98–102.

Riportate da Natale Melchiori, in Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., pp. 63–64; Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 283–284.

Solo Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 265) fa un cenno alla seconda lettera rivelatrice di una circostanza »curiosa« per Celesti. Più di recente è considerata da Giuliana Ericani (*La Crocifissione*, cit., p. 130) che vi trae conferma della complessa cultura religiosa dell'artista come traspare dall'iconografia delle sue opere a soggetto biblico.

76

Giovanni Maria Muti, *La penna volante descritta in certe Lettere alla Moda e dedicata al molto Reverendo padre Signor et Padron Colendissimo il Padre Giosepe Maria Bulgarini Domenicano*, Venezia, Beneto Milocco, 1681, pp. 43–44, Al Signor Andrea Celesti, Venetia, pp. 50–51; Al Signor Cavaliere Andrea Celesti, Roma.

77

Olio su tela, cm xxxxx, inv. xxxx. Questa »Venezia regina del mondo: tela per soffitto proveniente da Venezia« è segnalata presso il Castello di San Giusto anche da N. Ivanoff, in Mucchi–Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 89.

Per le testimonianze sull'opera a partire dal 1887, quando si trovava in collezione Caprin, basti il rinvio a Enrico Lucchese, *Contributo per Secante Secanti, Pietro della Vecchia e Andrea Celesti*, in »Bollettino delle civiche istituzioni culturali«, 6, Trieste 2000, pp. 29–34, in part. nota 59; Michele Fabro, *Il palazzo e le collezioni di Giuseppe Caprin*, in »Arte in Friuli Arte a Trieste«, 23, 2004, pp. 156 segg., in part. nota 28. Per la descrizione dell'opera si veda, in

particolare, Michela Messina, *Il Castello di San Giusto a Trieste. Il Civico Museo e l'Armeria*, Trieste 2007, p. 72. Sulla problematica iconografica dei Continenti è utile il confronto con le diverse soluzioni prospettate da L. Ruaro Loseri, *Castello e Museo di S. Giusto a Trieste. Guida rapida*, Udine 1982, p. 44.

78

La vecchia ipotesi di provenienza è stata più di recente motivata con nuove supposizioni da E. Lucchese (*Contributo per Secante Secanti*, cit., pp. 29-34) che tuttavia la considera ipotetica.

79

Lucchese, *Contributo per Secante Secanti*, cit., p. 34.

80

Umberto Sansoni, *Il nodo di Salomone. Simbolo e archetipo dall'Alleanza*, Milano 1998. Sul frequente impiego in araldica, che è altro problema da quello presente, si veda Antonio Manno, *Vocabolario araldico ufficiale*, Roma 1907, p. 259.

81

Cfr. Ripa, *Iconologia*, cit., II, pp. 221-223: Eolo riguarda il mare e la navigazione; Favonio o Zefiro, rappresentato come un giovane, favorisce le piante.

82

Cfr. Ripa, *Iconologia*, cit., II, pp. 100-101; 100-101. E' utile la consultazione delle voci relative in Biondetti, *Dizionario di mitologia classica*, cit., pp. 100-101; Ferrari, *Dizionario di mitologia*, cit., pp. 100-101.

83

J. Poeschke, *ad vocem »Taube«*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, IV. *Allgemeines Ikonographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972, coll. 241-244. Per la sovrapposizione del significato di evocazione di Maria si veda Giovanni Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, p. 216.

84

Si rinvia per la personificazione di Europa e Africa a Ripa, *Iconologia*, cit., II, pp. 59-60, 62-64.

85

Per la rappresentazione di Asia e America cfr. Ripa, *Iconologia*, cit., II, pp. 61-62, 64-66. Non rientra tra quelle consuete. Cfr. Federica Ambrosini, *Rappresentazioni allegoriche dell'America nel Veneto del Cinque e Seicento*, in *»Artibus et Historiae«*, I, No. 2, 1980, pp. 63-78.

86

G. Fontana, *Venezia monumentale e pittoresca. I Palazzi con 82 tavole di Marco Moro*, (1845-1863), introduzione e note di Lino Moretti, Venezia 1967, p. 146. Sul carattere dell'opera di Fontana, che pubblicò le sue ricerche in fascicoli tra il 1845 e il 1863, si rinvia all'introduzione di Lino Moretti a quest'ultima edizione. Assai più generica, anzi fuorviante, è la descrizione dell'opera da parte dello stesso Fontana (*Cento palazzi fra i più celebri di Venezia sul Canalgrande e nelle vie interne dei sestieri descritti quali monumenti d'arte e di storia*, Venezia 1865, p. 81) che elenca *»il ratto di Europa del Celesti, e il convito dei Numi del cav. Bambini«*. Rispetto al riconoscimento iconografico di Fontana, si ritiene più pertinente individuare nel dipinto di Celesti Cerere in luogo di Teti.

Sul palazzo e le sue opere si veda Elia Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo alla Maddalena in Venezia, Arte e storia*, Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti. Collana accademica, 9, Padova 1988. Meno analitica è la descrizione G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*,

Venezia 1863, p. xxx; ed. Venezia 1887, p. 251; ed. con introduzione, revisione e note di L. Moretti, Venezia 1970, pp. 224-225.

87

Inv. 14913. Fontana, *Venezia monumentale*, cit., p. 146. Tra le opere perdute in Radassao, *Nicolò Bambini*, cit., p. 198. Edito come di pittore veneziano dell'inizio del XVIII secolo da Fabro, *Il palazzo*, cit., pp. 162-164, 177 note 76, 77, fig. 12. L'ipotesi che potesse spettare a Lodovico David da Lugano non poteva avere sostegno per ragioni stilistiche. Prudentemente Michela Messina (*Il Castello di San Giusto*, cit., p. 73) preferisce indicare l'appartenenza dell'opera a pittore veneziano di fine Seicento. I confronti nel catalogo di Bambini possono essere cercati nelle opere che si situano tra il soffitto di Ca' Pesaro del 1682 e le tele del portego di Palazzo Barbaro - Curtis. Cfr. Radassao, *Nicolò Bambini*, cit., pp. 155-158, figg. 1-21. Solo l'auspicabile restauro dell'opera triestina potrà consentire una migliore precisazione cronologica, cioè un eventuale posticipo al volgere del secolo.

88

mm 371 x 732. Penna e inchiostro bruno, acquarello rosso e nero, lumeggiature a biacca; gessetto nero, sanguigna. Scritte a penna e inchiostro bruno. Emanuelle Brugerolles - Davide Guillet, *Disegni veneti dell'École des Beaux - Arts di Parigi*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione G. Cini, 13 luglio - 6 novembre 1988, Vicenza 1988, pp. 46-47 cat. 38; George Knox, *Forum: The cavaliere Celesti and the Decorations of Ca' Erizzo alla Maddalena*, in *»Drawing«*, XI, No. 4, November-December 1989, pp. 80-81; E. Brugerolles - D. Guillet, *Les dessins vénitiens des collections de l'École des Beaux-Arts*, Paris 1990, pp. 82-85. Questi ultimi studiosi sono indotti in errore nel riconoscere il soggetto dei disegni. Poiché ravvisano episodi riguardanti il martirio di Marcantonio Bragadin, individuano nel palazzo di questa famiglia ai Santi Giovanni e Paolo la destinazione dell'opera. Trovano riscontro in Gianjacopo Fontana, *Venezia monumentale*, pp. 226-228. Gli studiosi francesi ritengono altresì che le scene fossero eseguite ad affresco in monocromo entro stucchi. È merito di George Knox di aver corretto l'identificazione dei soggetti e, conseguentemente, di aver individuato come destinazione dell'opera Palazzo Erizzo alla Maddalena. Lo studioso si basa, in proposito, sulla citazione di G. Tassini (*Curiosità veneziane*, ed. 1863, p. 218; ed 1970 p. xxx) che ancora vi ricorda gli *»affreschi«* di Celesti.

89

Knox, *Forum: The Cavaliere Celesti*, cit., p. 80. Lo studioso segnala quale derivazione dal dipinto da porsi al centro del soffitto, raffigurante il *Martirio di Paolo Erizzo*, il disegno di Antonio Guardi della Collezione Vittorio Cini, illustrato da Antonio Morassi, *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*, Venezia 1975, p. 96 cat. 96. Lo studioso deduce che il soffitto sia stato effettivamente eseguito. Tuttavia si veda, qui di seguito, come la stessa composizione venga utilizzata almeno due altre volte: come modello, poi collocato come sopraporta, e relativo telero per il portego di Palazzo Erizzo. Pertanto, si può precisare che la ripresa di Guardi possa aver riguardato il telero o il suo modello pittorico, per quanto presentino poche varianti rispetto alla figurazione del disegno per soffitto. A far propendere per questa soluzione, si aggiunga il fatto, non ancora rilevato, che Guardi riprende in un suo foglio anche l'episodio del *Martirio di Anna Erizzo* non previsto nel modelletto del soffitto, bensì per uno dei telieri del portego.

Morassi, *ibidem*, p. 99 cat. 118, fig. 120.

Per quanto riguarda il tema, in sintesi, esso si riferisce ai fatti del 12 luglio, quando alcuni uomini con il bailo Erizzo si erano salvati chiudendosi nella fortezza di Negroponte. L'Erizzo do-

vette in seguito arrendersi e chiese come condizione di avere salva la testa. Maometto mantenne tale promessa, ma mise a morte l'Erizzo in modo orrendo facendolo segare, risparmiandogli il capo.

Sull'iconografia delle virtù cfr. Ripa, *Iconologia*, cit., I, pp. 46, 150, 153–154, 202; II, p. 27 (martirio).

90

G. Gullino, *ad vocem Erizzo, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma 1993, pp. 175–179.

91

M. Barbaro – A. M. Tasca, *Arbori de' patritii veneti, 1733–1743*, Venezia, Archivio di Stato, Misc. Codd. I, Storia veneta, 19, III, c. 416. Attingendo a questa fonte, si riportano in questa occasione solo gli estremi biografici degli esponenti della famiglia che poterono essere interessati alla commissione per ragioni anagrafiche. Giacomo di Battista (1619–1699) sposa nel 1650 Cecilia Molin, conseguentemente il palazzo appartenente alla famiglia di quest'ultima passa agli Erizzo. I figli di Giacomo sono Battista, 1655–1712, fu senatore; Marcantonio, 1662–1751, fu senatore. Si esclude il più anziano dei fratelli, Gerolamo, 1656–1676, sono invece da prendere in considerazione Giusto Antonio di Battista, 1679–1643, e Marcantonio, 1680–1759. Si esclude il primogenito Giacomo, 1678–1733 o 1734, in quanto intraprende la carriera ecclesiastica fra i domenicani e fu eletto vescovo di Concordia nel 1693. Cfr. *Herarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi (...)*, V, Patavii 1952, p. 168. Il terzogenito Paolo muore nel 1684 appena dopo la nascita. Per la personalità di Giusto Antonio cfr. G. Gullino, *ad vocem Erizzo, Giusto Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma 1993, pp. 169–171.

92

Si conservano tra le carte dell'archivio privato Erizzo depositato presso l'Archivio di Stato di Vicenza. Per la collocazione e trascrizione degli inventari si rinvia a Elia Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., pp. 77–88, documento I.

93

Fontana, *Venezia monumentale*, cit., p. 145. Su tali aspetti iconografici si veda il parallelismo fra il programma iconografico di palazzo Conti a Padova e quello Erizzo sviluppato da Magani, *Andrea Celesti*, cit., pp. 215 segg.

Punto di riferimento per i committenti e Celesti dovevano essere i fortunati racconti secenteschi di quelle vicende, di continuo ristampati, in particolare quelli di Giovanni Sagredo, *Memorie Historiche de' Monarchi Ottomani*, Venezia, Combi–Le Noué, 1673, pp. 111–112. La quarta impressione con nuove aggiunte è pubblicata dagli stessi stampatori nel 1688. Si direbbe, anzi, che sia l'iconografia del soffitto documentato dal disegno parigino, sia quella dei teleri e dei sopraporta di Palazzo Erizzo, ne costituiscono una puntuale illustrazione.

Il racconto di questi eventi è affrontato anche da Neriolava Formanti, *Raccolta delle historie delle vite degli imperatori ottomani fino a Mehemet 4. regnante (...) nella quale si contengono tutti i successi dell'armi dal principio della monarchia (...) e sue politiche e curiosità di quell'imperio*, Venezia, Prosdocimo, 1684, p. 53. Si veda nel secolo successivo per l'amplificazione narrativa di questi episodi Vincenzo Abbondanza, *Dizionario storico delle vite di tutti i monarchi ottomani*, Roma, Luigi Vescovi – Filippo Mari, 1786, pp. 125–126.

Per quanto riguarda la critica storica al suo avvio, si rinvia a titolo di esempio a Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1855, Tomo IV, pp. 341–342. Sulle fonti riguardanti questi soggetti e gli aspetti iconografici si sofferma, in particolare, a Marina Stefani Mantovanelli, *Paolo Erizzo a Ne-*

groponte: un episodio della lotta tra Venezia e Maometto II; due dipinti del Seicento e fonti storico-letterarie, in *Arte veneziana e arte islamica. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica*, a cura di Ernst J Grube, Venezia 1989, pp. 61–69; Eadem, *Le ville e i parchi comunali di Mirano, itinerari storico-artistici*, Mirano (Venezia) 1989, pp. 42–47.

94

Su questo personaggio e la sua partecipazione alla conquista della Morea basti il rinvio a R. Targhetta, *ad vocem Erizzo, Nicolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma 1993, pp. 179–180.

95

Fontana, *Venezia monumentale*, cit., p. 145.

96

Ibidem, p. 145.

97

Le misure sono indicate in braccia 11 x 6. I due modelli sono illustrati di recente nella maniera più completa da G. M. Pilo, *Andrea Celesti*, in *Civiltà e cultura di villa tra '700 e '800 a Mirano e nella terraferma veneziana*, catalogo della mostra, Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 9 luglio – 1 ottobre 2000, Venezia 2000, pp. 110–115. Lo studioso sostiene l'ipotesi che questi modelli siano stati realizzati prevedendo il riuso quali sovrapposte, osservando come sia »poco plausibile che due serie di dipinti recanti identici soggetti siano state concepite in modo autonomo per due sale del tutto prossime dello stesso palazzo«.

Lino Moretti (in Fontana, *Venezia monumentale*, cit., p. 147 nota 3) ricorda che i dipinti si trovavano nel palazzo ancora nel 1926 e ricorda i bozzetti nella collezione di Paolo Testa a Ponte di Barbarano (Vicenza), dove li segnalano anche Mucchi–Dalla Croce (*Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 86), catalogandone altri due dello stesso soggetto in collezione privata di Mirano. Si tratta, in realtà, delle stesse opere come chiarisce nella ricostruzione dei passaggi collezionistici Pilo, *ibidem*. Si veda in proposito anche Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., pp. 42, 44 note 83–85.

98

Lo si apprende dall'inventario Litterini del 1714, cfr. Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., p. 88.

99

Della coincidenza iconografica sembra avvedersene finora solo Magani, *Andrea Celesti*, cit., p. 216. Leggendo la descrizione di Fontana (*Venezia monumentale*, cit., p. 146) risultano diversificate le tipologie decorative dei soffitti. Una stanza, ad esempio, aveva »ornati ricchissimi in legno, e fregio intagliato all'intorno, con plafone mitologico dell'Amigoni, spiegato dai motti, che leggonsi: sine Cerere et Baccho friget Venus«. La stanza nella quale si esponevano gli arazzi »aveva anche le travature filettate con oro e dorato pure il cornicione«. La stanza »ad uso di oratorio« presentava »ricchi stucchi a disegno nel plafone, alla foggia romana«, aveva un cornicione del Cinquecento; nel plafond, probabilmente, erano collocati »quattro tableaux negli angoli del Palma giovine, e uno maggiore nel centro, di soggetto, a dir vero, non puro, per convenire a quel recinto«. Dagli inventari Litterini si ricava che nella »Camera sopra il canal Grande«, quella attigua al portego il fregio presentava la favola di Medea. La Galleria aveva nel »soffitto quattro quadri, et un ottangolo nel mezzo tutti favole, et quattro pezzi chiari scuri, con puttini e festoni attorno l'ottangolo«; il fregio presentava »28 Ovadi, parte di essi per traverso, e parte per in piedi, sono favole e puttini«. Una camera contigua alla galleria, oltre ai tre quadri allegorici alle pareti (*Eternità, Ricchezza, Vanità*), presentava nel soffitto il *Trionfo di Venere*. Cfr. Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., pp. 85, 86, 88.

100

Tale ipotesi è in parte sviluppata da Bernard Aikema, «*Il famoso Abondio*». *Abondio Stazio e la decorazione a stucco nei palazzi veneziani circa 1685-1750*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 21, 1997, p. 107.

101

Fontana, *Venezia monumentale*, cit., pp. 145-146. Sono da identificare con quelli descritti in modo diverso nell'inventario del 1714, per cui si dovrebbe ravvisare forse anche la figura allegorica dell'Abbondanza. Cfr. Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., p. 84. Per inciso, va ricordato che i dipinti di Lazzarini per palazzo Erizzo non sono ricordati da Vincenzo da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, cit. Egli, tuttavia, menziona (*ibidem*, p. LVIII) un *Curio romano che cuoce rape* del 1703 presso i Barziza, nobili milanesi trasferiti a Venezia nel 1694, che abitavano in palazzo Erizzo per i legami di parentela che si erano creati fra le due famiglie.

102

Fontana (*Venezia monumentale*, cit., p. 146) non fa memoria della paternità di questo dipinto.

103

Ibidem, p. 146. Non specifica il soggetto, ma ricorda che le sovrapposte rappresentavano *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, opera di Padovanino, e *La benedizione di Giacobbe* di Jacopo Bassano. Il primo dipinto è ricordato nell'inventario del 1714 proprio nella «camera sopra il Canal Grande» che aveva il fregio con le *Storie di Medea*, e oltre al dipinto di Padovanino, un *Lot e le figlie*. Cfr. Bordignon Favero, *Palazzo Erizzo*, cit., p. 85.

104

Fontana, *Venezia monumentale*, cit., pp. 146-147.

105

Descrizione e sonetto sono contenuti in *Pallade Veneta. Raccolta di fiorite e bizzarre galanterie ne' Giardini dell'Adria, in cui di mese in mese si daranno gl'avvisi de successi del Campo Cesareo e Polacco e dell'Armata Veneta in Levante*, Venezia, Lorenzo Basegio, gennaio 1687, pp. 62-65. Si trattava di un dipinto di grandi dimensioni (cinque bracci per otto). Non mancano le coincidenze iconografiche con l'allegoria Erizzo. Per il testo che descrive quest'opera e il sonetto di Celesti si rinvia a Eleanor Selfridge Field, *Fragments of art criticism from a forgotten venetian journal*, in «Arte Veneta», XXXIV, 1980, pp. 179-182. La studiosa stabilisce alcuni confronti con la *Glorificazione del podestà Giovanni Giustiniani*, della chiesa della Beata Vergine del Soccorso, detta La Rotonda di Rovigo, altro dipinto di Celesti ad alto contenuto celebrativo allegorico. Cfr. V. Sgarbi, *Catalogo dei beni artistici e storici. Rovigo. Le chiese*, Venezia 1988, pp. 216-217 (con bibliografia).

106

Magani, *Andrea Celesti*, cit., pp. 211 segg., fig. 11. Lo studioso ipotizza che nel decennio 1659-1669 possano essere collocate tutte le opere di Celesti per Palazzo Erizzo. I due modelletti, ovvero soprapporta, di collezione privata di Mirano sono datati all'ottavo decennio da Mantovanelli, *Paolo Erizzo a Negroponte*, cit., pp. 61-69; Eadem, *Le ville*, cit., pp. 42-47. Sono collocati ai primi anni Ottanta e posti accanto ai due teleri di Celesti per la Sala della Quarantia Civil Vecchia in Palazzo Ducale da Pilo, *Andrea Celesti*, cit., p. 114.

107

Knox, *Forum: The Cavaliere Celesti*, cit., p. 81. Per un quadro d'insieme dell'evoluzione tipologica della decorazione dei palazzi veneziani basti qui il rinvio a B. Aikema, «*Il famoso Abondio*», cit. pp. 85-122.

108

Il collegamento è istituito da Brugerolles-Guillet (*Disegni veneti*, cit., p. 47) che ne deducono un'anticipazione del disegno al 1660 circa. Su tale intervento di Bambini e la datazione al 1682 si rinvia a Radassao, *Nicolò Bambini*, cit., pp. 155-156, figg. 2-3.

109

Il telero triestino è stato di recente assegnato correttamente alla fase tarda di Celesti, a fine carriera, da Lucchese, *Contributo per Secante Secanti*, cit., p. 34.

110

R. Pallucchini, *Un appunto per il luminismo del Celesti*, in «Arte Veneta», 1982, XXXVI, pp. 225-227.

111

Per quanto riguarda le tele Bettoni, ora in Palazzo Bettoni di Brescia, si fa riferimento a quella raffigurante *La regina Gezababele divorata dai cani* e al cosiddetto *Trionfo di un re anziano*. Le opere citate sono tutte utilmente illustrate e commentate di recente da Isabella Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 29-30, pp. 175-177 cat. 46. Per ulteriore bibliografia si veda *ivi*, note 12, 45. Si rinvia, inoltre, al succinto profilo di Giuseppe Fusari (*Andrea Celesti (1637-1712)*, in *Andrea Celesti a Toscolano. Capolavori restaurati*, cit., pp. 22. segg.) specie per la seriazione delle pale d'altare gardesane dei primi anni del Settecento.

112

Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 29-30; I. Artemieva, in *Capolavori nascosti dell'Ermitage*, cit., pp. 84-85 cat. 5.

113

Marelli, *Andrea Celesti*, cit., pp. 29-30; pp. 185-187 cat. 48, tav. XXXVI.

114

Per la loro illustrazione e motivata cronologia rimane primario il riferimento al saggio di F. Zava Boccazzi, *Gli affreschi del Celesti a Villa Barbini a Casella d'Asolo*, in «Arte Veneta», 1965, XIX, pp. 119-135.

115

Si vedano alcuni esempi, tra i quali quello citato, in Renato Roli, *Per Antonio Gionima*, in «Arte Antica e moderna», 11, luglio - settembre 1960, pp. 300-307, figg. 93e, 95c; Idem, *Traccia per il disegno bolognese del Settecento*, in «Arte Documento», 2, 1988, p. 159 fig. 4. La documentazione d'archivio del Museo Civico Correr riguardante la preparazione della mostra dedicata nel 1959 alla pittura del Seicento a Venezia comprende alcune schede relative a disegni presi in considerazione con attribuzione a Celesti. Si tratta, con tutta probabilità di materiali di studio di Terisio Pignatti per disporre la sezione dei disegni. Figura, ad esempio, con attribuzione a Celesti il Cristo e l'adultera della Collezione Furio Cicogna di Milano, di provenienza Dubini Hoeppli, poi passato sul mercato antiquario significativamente come opera di Gionima. Cfr. *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Finarte, Milano, 21-22 aprile 1975, Asta 204, p. 29 lotto 199. Reca l'attribuzione dubitativa ad Andrea Celesti il disegno di *Ester e Assuero* degli Uffizi (Firenze, Horne 5659), con riferimento a Muraro (*Gabinetto Disegni e Stampe*, cit., p. 36) che lo pubblica come Celesti, e a Pignatti (*Venetian Seicento*, cit., p. 313) che preferisce l'attribuzione a Sebastiano Ricci. In realtà, anch'esso, può rientrare nel corpus di Antonio Gionima per confronto con il disegno di *Mosè bambino condotto davanti al faraone degli Uffizi*, n. 20441. Cfr. Otto Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1955, pp. 110-111 fig. 52. Non hanno attinenza con Celesti i seguenti disegni schedati: *Salomè con la testa del Battista*, (in ovale), Milano, Collezione Furio Cicogna;

Salomè che presenta ad Erode la testa del Battista, ubicazione non indicata, due disegni dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte, inv. 4097, 4098.

116

Cfr. Mucchi-Della Croce, *Il pittore Andrea Celesti*, cit., p. 85. Ricordati con attribuzione a Celesti anche da Muraro (*Gabinetto Disegni e Stampe*, cit., p. 37) che si riferisce, probabilmente, all'indicazione inventariale. I due fogli sono stati studiati di recente da Enrico De Pascale (in *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, a cura di Giulio Bora, Cinisello Balsamo 1994, pp. 259–261, catt. III.207, III.208) che ne ricostruisce la fortuna critica che parte dal riconoscimento a Gherardo delle Notti da parte di Morelli. Si tratta, infatti, di derivazioni da Gerrit van Honthorst. Lequivoco attributivo desta interesse se si considera il carattere neoremboldtiano ravvisato nella fase tardo secentesca di Celesti, ad esempio da Pallucchini, *Un appunto*, cit., pp. 225–227.

117

Dimensioni non riportate. Penna e acquarello rosso bruno, rialzi a biacca. Verso: studio di mani, matita nera. Iscrizione: Celesti. Provenienza. A.O. Meyer (L. 1994). Marca collezionistica non identificata. Cfr. *Old Master Drawings*, Presented by Lorna Lowe, London, National Book League, November 26th – December 7th 1973, London 1973, Pl. 4.

118

mm 396 x 281. Sanguigna, acquarellato in bistro su carta bianca, controfondato. Scritta a penna in basso a destra: »Cavalier Celesti 35«. Provenienza Morelli L. 1902; Dubini L. 987a; Hoeppli. Cfr. *Disegni di antichi maestri italiani*, catalogo, Mostra Internazionale dell'Antiquariato, Firenze, Palazzo Strozzi, 13 settembre – 6 ottobre 1975, La Portantina Grafica Antica Milano, Milano 1975; N. Ivanoff (*ad vocem Celesti, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, 23, pp. 347–348), pur citando genericamente solo due disegni nel catalogo di Celesti, quello di Collezione Morassi e del Correr n. 5409 (?), segnala in bibliografia il catalogo in cui compare il disegno qui discusso. Passato sul mercato antiquario nel 1974 (*Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Finarte, Milano, 21–22 aprile 1975, Asta 204, p. 29 lotto 122, come scuola di Annibale Carracci) figura catalogato da Giulio Bora, *I disegni della collezione Morelli*, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, p. 326 cat. 234. Tratto dal noto affresco realizzato sul camino della terza stanza al pianterreno del palazzo bolognese, fu inciso da C.A. Pissarri e da Agostino Carracci. Il disegno può derivare liberamente da queste traduzioni.

119

La partecipazione al ciclo decorativo di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, ne è una riprova. Per questa committenza si veda Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 162–163.

120

Il modelletto grafico presenta una quadrettatura che indica la lunghezza in 22 piedi veneziani (il piede equivale a cm 347735), che pertanto corrisponde nella sostanza alle misure reali del dipinto. La numerazione è apposta in alto nella quadrettatura, e per due volte in basso, quella inferiore biffata. Tale numerazione è forse funzionale alle modifiche apportate all'opera.

121

Si tratta del suggerimento di Ugo Ruggeri. Per la posizione dello studioso si veda *ivi*, nota 63.

122

Massimo Favilla – Ruggero Rugolo, *Dorigny e Venezia*, cit., pp. 36–44.

123

Per le due opere si veda rispettivamente A. M. Pedrocchi, *Un'aggiunta al catalogo di Ludovico Dorigny*, in »Arte Lombarda«, 49, 1978, pp. 32–34; Fabrizio Pietropoli, in *Louis Dorigny (1654–1742)*, cit., pp. 174–176 cat. 89.

124

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 194 fig. 48; 191 fig. 45.

125

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 200 nota 14, 214 nota 94. Il confronto è proposto anche da Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., p. 120 fig. 2. Per le notizie su questa incisione basti qui il rinvio a Davide Apolloni, *Pietro Monaco e la Raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Mariano del Friuli 2000, pp. 300–301 cat. 92.

126

Rispetto alla datazione al secondo decennio proposta da chi scrive per il dipinto già in collezione Fava, tradotto da Pietro Monaco, Ruggeri (*Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., pp. 120–121) propone, giustamente, un'anticipazione. Non è precisata, ma si giustifica, tuttavia, in modo circostanziato indicando a confronto le tele di Ludovico Dorigny di Ca' Tron, posteriori al 1685, e la tela del pittore francese raffigurante *Salomone che adora gli idoli* già sul mercato antiquario. Secondo lo studioso, attraverso Dorigny, anche Arrigoni si aggiornerebbe allo stile di Charles Le Brun »le cui *Scene della vita di Alessandro Magno (...)* diffuse anche dalle incisioni di Gérard Audran, costituiscono una fonte essenziale per la modernizzazione internazionale...«. Per i dipinti di Ca' Tron e la loro datazione, come sopra indicato, basti qui il rinvio a Favilla–Rugolo, *Dorigny e Venezia*, cit., pp. 36 segg.

127

Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., pp. 120–121.

128

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 200 nota 14, 214 nota 94.

129

Sono da porre a confronto gli elenchi dei migliori pittori di storia selezionati da padre Vincenzo Coronelli nel 1697 e dal nipote Vincenzo Coronelli nel 1713, per tener conto di un salto generazionale ovvero di quanti dimostrano un aggiornamento, come nel caso di Arrigoni che compare solo nell'edizione più tarda. Cfr. Vincenzo Maria Coronelli, *Guida de' Forestieri per succintamente osservare il più riguardevole nella città di Venezia (...)*, Venezia, Tramontin, 1697, p. 9. Sono citati come pittori di storia i seguenti: Loth, Celesti, Molinari, Francesco Pittoni, Lazzarini e Giovanni Antonio Lazzari. Nell'edizione trentacinquesima ampliata, Vincenzo Maria Coronelli Giuniore (*Guida de' Forestieri per osservare il più riguardevole nella città di Venezia colla di lei Pianta e col Protogiornale Perpetuo del Padre Coronelli*, Venezia, senza editore, 1713, pp. 9–10) scrive: »Si rendono celebri i Pennelli tra viventi di Sebastiano Ricci, singolare anche in molte altre virtuose facoltà, e di Antonio Ballestrini in ogni Pittura, Gregorio Lazzarini, il Cav. Niccolò Bambini, Gio. Antonio Zanchi, Gio. Segala, Antonio Pellegrini, Antonio Arrigoni, Angelo Trevisan, Lodovico Lamberti, Francesco Pittoni, Gio. Battista Piazzetta, Girolamo Buttaferro, ed il nostro Santo Piatti, tutti in Istoria, è questo ultimo anche in Ritratti«. Sull'importanza di tali pronunciamenti si veda F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., p. 86 nota 30; Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 159, 197–198 nota 4.

130

Franzoi (*Storia e leggenda*, cit., p. 403) ritiene i tre stemmi appartenenti alle famiglie Soranzo, Barbarigo e Giuliani. Claudia Munari (*La decorazione pittorica*, cit., p. 195) identifica quest'ultimo

anziché nello stemma Giuliani, in quello Giusti. Si deve tuttavia tenere in conto, piuttosto, quello della famiglia Zusto di origine padovana. Il controllo degli stemmi di tali casate consente di mettere in luce un equivoco: lo stemma Zusto è troncato nel primo partito d'oro e nel secondo d'azzurro, mentre lo stemma rappresentato è troncato nel primo partito di bianco e nel secondo d'azzurro. Pertanto corrisponde, come qui proposto, a quello della famiglia Zulian. Cfr. *Araldo Veneto*, Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Codice Cicogna 1611, sec. XVII – inizi sec. XVIII, c. 212 (Zulian); c. 214 (Zusti). Si veda anche lo stemma Zusto in *Blasoni de' Patritii Veneti con sua sorgente di Case esistenti et Estinte*, Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Codice Cicogna 3661, sec. XVII–XVIII c. 23v.; *Blasonario delle famiglie patrizie e cittadinesche veneziane. Disegni acquarellati di Giovanni de Pellegrini (?)*, Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Ms. P. D. 778 c, ms XX sec., c. 22v, 74r, n. 496 (Zusti); c. 75v. n. 508 (Zulian, troncato di bianco e di verde. Gli stemmi Zulian e Zusto sono riportati anche da M. Barbaro – A.M. Tasca, *Arbori de' patritii*, cit., 23, VII, c. 338, c. 496.

Sono inequivocabili gli stemmi Soranzo e Barbarigo per la cui descrizione si rinvia a G. B. di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa 1886, I, p. 90; Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928–1935, VI, p. 377.

131

Sono quelli elencati da Franzoi (*Storia e leggenda*, cit., p. 402) che aggiunge come competenza dei Provveditori alla Milizia da Mar »la soprintendenza sull'amministrazione delle Arti, cioè Scuole e Fraglie laiche, che erano tenute a pagare una tassa in sostituzione dell'obbligo originario di fornire gli uomini per le navi«.

Per le nomine

132

Venezia, Archivio di Stato, Segretario alle voci. Pregadi, Registro 21 (1694–1719), c. 74.

5 gennaio 1703 mv: Agostino Barbarigo fu di (?); 30 gennaio 1703 mv: Giovanni Zulian di Girolamo; 29 novembre 1704: Francesco Soranzo fu Giovanni. A margine si ricorda come Giovanni Zulian venga eletto tra i Savi di Terraferma il 31 giugno 1704. Muore il mese successivo, in data 31 luglio. Figura tra i cinque Savi di terraferma anche alle seguenti date: 1700 mv, 31 gennaio; 1701 mv 31 dicembre; 1703, 31 marzo. Venezia, Archivio di Stato, Segretario alle voci. Pregadi, Registro 21 (1694–1719), cc. 14–15.

Agostino Barbarigo di Antonio del ramo di San Vio, nasce nel 1662 il 14 novembre, muore nel 1712 il 7 settembre. Cfr. Barbaro–Tasca, *Arbori de patritii veneti*, cit., 17, I, c. 175.

Agostino Barbarigo di Nicolò del ramo dell'Angelo Raffaele, nasce nel 1680 il 29 maggio, muore nel 1715, fa parte del Consiglio dei Dieci. Cfr. Barbaro–Tasca, *Arbori de patritii veneti*, cit., 17, I, c. 177.

Francesco Soranzo di Giovanni del ramo di San Polo in Campo, nasce nel 1664, 22 ottobre, muore nel 1773, 2 novembre. Cfr. Barbaro–Tasca, *Arbori de patritii veneti*, cit., 23, VII, c. 51.

Giovanni Zulian di Girolamo e di Cornelia Emo di Giovanni è secondogenito, nasce nel 1665, 11 aprile. Venezia, Archivio di Stato, Avogaria di Comun, *Libro d'oro nascite*, registro 11, c. 384. Sposa Marina Michiel di Pietro nel 1696, 22 settembre nella chiesa del Redentore, notifica in data 24 settembre. Venezia, Avogaria di Comun, *Libro d'oro matrimoni*, registro 6, carta 293. Da questo matrimonio nasce il 24 luglio 1697 Girolamo. Venezia, Archivio di Stato, Avogaria di Comun, *Libro d'oro nascite*, registro 12, c. 394. Giovanni Zulian sposa in seconde nozze Maria Marcello di

Angelo in data 1702, 7 ottobre, presso la chiesa di Santa Maria della Carità; la notifica è dell'11 ottobre. Venezia, Avogaria di Comun, *Libro d'oro matrimoni*, registro 6, carta 293. Da questo matrimonio nasce Giovanni nel 1705, 30 marzo. Venezia, Archivio di Stato, Avogaria di Comun, *Libro d'oro nascite*, registro 12, c. 394. La figlia Cornelia sposa Marco Molin nel 1724, 6 febbraio. La notifica avviene in data 27 febbraio.

Giovanni Zulian scrisse una storia di Venezia, rimasta incompiuta, secondo Giovanni Dolcetti, *Il «Libro d'Argento» dei cittadini di Venezia e del Veneto*, Venezia 1922, I, p. 95. Cfr. Barbaro–Tasca, *Arbori de' patritii veneti*, cit., 23, VII, c. 338.

Quanto alle loro competenze si veda (Martinelli), *Il Ritratto*, cit., p. 543: »Provveditori sopra li denari. Sono sei. Qui si aspetta la materia d'Officii, tanto di Città, quanto di Terraferma, come sono anche le Pieggiarie de Curiali, e Reggimenti«. Sono tre, invece, i Deputatai alla provvisione del denaro pubblico. »Provvedono di denaro in caso di pubblico bisogno. Presiedono a tutti Depositi lucri di Zecca. Vanno in Senato con scritte, che con parte dell'Eccellentiss. Senato vengono deliberate«. Difforme è il loro numero che viene indicato in sei.

133

Unico tentativo di giustificazione alla scelta tematica si deve a Claudia Munari (*La decorazione pittorica*, cit., pp. 92–93) che coglie un pur vago richiamo al fatto che Salomone possedeva, nel golfo di Aqaba, una grossa flotta denominata »hiram« (I Re 9, 26–27; 10,22). Si deve ricordare che al Collegio della Milizia da Mar, creato nel 1571, costituito da tre Provveditori e da una »zonta« di 16 membri provenienti dal Maggior Consiglio, aveva come competenze l'armamento delle galere, il reclutamento dei marinai e tutto ciò che concerneva il fabbisogno delle flotte.

Cfr. (Martinelli), *Il Ritratto*, cit., p. 545: »Presidenti alla Militia di Mare. Tre. Giudicano tutte le Scuole, et Arti, che pagano Galeotti«.

134

Olio su tela, cm 210 x 820. Per la lettura di prefigurazione dell'incontro della regina di Saba con Salomone si veda Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie de la Bible. Ancien Testament*, Paris 1956, II/I, pp. 294–296; Idem, *Iconographie de l'art Chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris 1957, II/II, pp. 240–241; U. Mielke, *ad vocem Saba Koenig von*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom Freiburg Basel Wien, 1972, IV, coll. 1–4; B. Kerber, *ad vocem Salomo*, *ibidem*, IV, coll. 15–24.

135

Sulla parete opposta, sopra la finestra che dà sul rio, è rappresentata all'interno di riquadri marmorei prospettici a contorni mistilinei *La discesa dello Spirito Santo*, ma sembra lavoro successivo alla fase qui considerata. Sulle chiavi degli archi due riquadri mistilinei contengono la rappresentazione di *Virtù*. Muraro (*Nuova guida di Venezia*, cit., p. 103) attribuisce queste tele a »bottega del Guardi«, Franzoi (*Storia e leggenda*, cit., p. 403) a bottega di Sebastiano Ricci come il telero di Arrigoni.

136

Va pur detto che, considerate le dimensioni, il formato e la pertinenza dell'ideazione compositiva, difficilmente sarebbero potute provenire da altro luogo ed essere state qui adattate. Cfr. Munari, *La decorazione pittorica*, cit., p. 92.

137

Cfr. Muraro, *Nuova guida di Venezia*, cit., pp. 102–103 (Celesti); Franzoi, *Storia e leggenda*, cit., p. 402 (anonimo di scuola tiepolesca). Si veda inoltre qui alla nota precedente, xxx.

138

Per il profilo basti qui il rinvio a Pallucchini, *La pittura veneziana*, cit., I, pp. 297–299; ii, figg. 1005–1015.

139

Cfr. U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi*, cit., pp. 70–75, figg. 89, 90, 92, 93; pp. 224–225 cat. PA 98.

Dal punto di vista tipologico e stilistico la soluzione attributiva qui prospettata, dipende oltre che dall'accostamento alle opere segnalate da Ruggeri, anche dal confronto con il telero raffigurante *La guarigione di un infermo per intervento della Vergine* della Sala Superiore o sala Capitolare della Scuola Grande di Santa Maria del Carmine in Venezia, posto accanto ai due di Antonio Zanchi. Alla stessa mano appartengono le tre tele di formato stretto e lungo, poste agli angoli della parete destra della sala che contengono la rappresentazione di *Angeli*. Tale confronto suggerisce la verifica della recente attribuzione a Liberi di questo telero e delle tele che lo accompagnano formulata da Ruggeri. *Ibidem*, pp. 113–114 cat. P 8 (con precedente bibliografia). Si prospetta, piuttosto, la paternità di Cervelli e la collocazione in una fase probabilmente precedente a quella del dipinto soprarco di Palazzo Ducale, posto a fine carriera. Solo superficialmente la tipologia di san Marco e dell'angelo comodamente disteso sul libro possono richiamare Nicolò Bambini, artista seriamente considerato a proposito del problema attributivo posto da quest'opera. Per ricostruire il percorso di ricerca, forse con qualche utilità, i punti di riferimento vagliati sono stati i seguenti: la pala con *San Valentino e i santi Sebastiano, Carlo Borromeo e Antonio abate* del 1701 eseguita per la chiesa parrocchiale di Fossalza di Portogruaro, il soffitto e le tele del fregio della chiesa delle Eremitte di Venezia, il soffitto del portego di Palazzo Albrizzi. Cfr. Radassao, *Nicolò Bambini*, cit., pp. 160–161, catt. 39, 40–48, 50, figg. 29–32. Per *Venezia come Giustizia* è parso utile vagliare il confronto, atto a chiarire affinità e differenze, con l'ovale raffigurante *l'Allegoria della Musica*, reso noto con attribuzione a Sebastiano Ricci, ma che si ritiene di poter emendare in favore di Bambini. Fa parte di una serie di quattro ovali destinati alla decorazione di un soffitto già a Palazzo Pisani a Santo Stefano che comprende, significativamente, *l'Allegoria della Scultura* di Giannantonio Pellegrini, *l'Allegoria dell'Architettura* di Antonio Balestra e *l'Allegoria delle pitture* di Louis Dorigny. Ciascun dipinto misura cm 155 x 115. Cfr. Sergio Marinelli, *Dall'Accademia al fumetto: Louis Dorigny da riscrivere*, in *Louis Dorigny (1654–1742)*, cit., pp. 16–18, 23 nota 9 (con provenienza antiquariale e bibliografia). La datazione proposta è quella del 1697–1699 che si ritiene di dover ritardare sia pur di poco, ai primissimi anni del Settecento, seppure sia stata ipotizzata la realizzazione della serie in tempi distinti. Per queste opere si veda inoltre A. Pasian, *Per un catalogo di Louis Dorigny*, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 18–19, 1999, pp. 36–37 nota 49; S. Marinelli, *L'arrivo di Dorigny nelle sue nuove patrie*, in *Verona illustrata*, 17, 2004, pp. 82–83, figg. 50–53. La segnalazione dell'ubicazione originaria si deve a M. Favilla–R. Rugolo, *Un pittore «reale». Riflessioni su Louis Dorigny*, in *Studi Veneziani*, N.S. L, 2005, p. 156. Da ricordare che l'ovato della *Scultura* veniva attribuito a Bambini a Pietro Edwards nel 1809.

140

La componente alla Lazzarini e alla Bambini potrebbero giustificare una datazione circa il 1700, in anticipo solo di qualche anno sul telero di Arrigoni, e successiva di altrettanto rispetto ai dipinti riferiti a Cervelli.

Per quanto riguarda Bambini, i riferimenti coincidono con quelli indicati nella ricostruzione del percorso attributivo di cui si è dato conto *ivi*, nota 137. Si direbbe che il telero di Palazzo Ducale

possa anticipare *l'Adorazione di Magi* che Bambini esegue per la chiesa di San Zaccaria, e il soffitto del Seminario Patriarcale e avere accanto, semmai, la tela dello stesso soggetto di minori dimensioni, atte alla devozione privata, di collezione privata di Parma. Cfr. Radassao, *Nicolò Bambini*, cit., pp. 161–162, catt. 51, 52, 53, figg. 32, 33–34, 35.

141

A. Bettagno, *Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, Venezia 1966, p. 86 cat. 112; Ugo Ruggeri, *Alcuni disegni del Settecento veneto*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, III, 4, 1973, pp. 1038–1040.

142

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 216 nota 110.

143

mm 450 x 310. Matita, acquarello bistro, biacca su carta marroncina incollata su cartoncino. Cfr. *Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Finarte, Milano, 28 giugno 1977, p. 23, lotto 97, riproduzione a p. XXX. Non risulta discusso in altra sede, se non respinto da Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 216 nota 111.

144

Entrambi recano in basso a sinistra la firma Ant(oni)o Arigoni F(ece). DIS 01694, mm 530 x 360. Sanguigna su carta marroncina, sono evidenti le tracce della piegatura del foglio a metà. Al margine inferiore si legge la scritta ad inchiostro bruno: "Costa £ 1, 10". DIS 01691. mm 570 x 444. Sanguigna su carta marroncina, una lacuna si riscontra in corrispondenza della piegatura del foglio a sinistra; è statao controfondato. Reca la scritta ad inchiostro bruno: "n° 30 per la Scuola". Sono presi in considerazione da U. Ruggeri, *Alcuni disegni*, cit., pp. 1038–1040, tav. CXXXVIII; Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 196, 211 figg. 72–73, 216 nota 110; Idem, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 38–39, figg. 11, 12.

145

Per quanto riguarda i disegni di Polazzo e la loro vicenda critica, comprendente casi di trasferimento ad Arrigoni, gli studi essenziali sono i contributi di Ugo Ruggeri, *Disegni Piazzetteschi, disegni inediti di raccolte bergamasche*, in *Monumenta Bergomensia*, XVII, Bergamo 1967, pp. 27–28, tav. 218–219, 220; Mercedes Precerutti Garberi, *Giovan Battista Piazzetta e l'Accademia. Disegni*, Milano 1971, schede 19–23. Sulle attribuzioni oscillanti fra Polazzo e Arrigoni si veda anche U. Ruggeri, *Disegni del Piazzetta e della sua scuola esposti a Milano*, in *Arte Veneta*, XXV, 1971, p. 343; Idem, *Risarcimento di Francesco Polazzo*, in *Arte veneta*, XL, 1986, pp. 124–125; Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 216 nota 110. Per un ragguaglio pressoché completo si veda ora Laura De Rossi, *Francesco Polazzo*, Monfalcone (Gorizia) 2004, pp. 272–282.

146

U. Ruggeri, *Risarcimento di Francesco Polazzo*, cit., p. 127 nota 41.

147

Cento antichi disegni veneziani, catalogo a cura di Giuseppe Fiocco, Isola di San Giorgio Maggiore, Venezia, settembre–ottobre 1955, p. 26, catt. 62–66 (inv. 30062, 30063, 30064, 30065, 30066). Va osservato che uno solo di essi (inv. 30063) è confermato come autografo del Pittoni nel catalogo di Alice Binion (*I disegni di Giambattista Pittoni*, Firenze 1983, p. 42, fig. 128) mentre non si prendono in considerazione gli altri, neppure a cercare tra i disegni respinti. Chi scrive richiama l'attenzione su di essi in rapporto ad Arrigoni in più occasioni, cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 216 nota 111; Idem, *I disegni di Giambattista Pittoni*, in *Lettera da San Giorgio*, III, 5, gennaio–giugno 2001,

pp. 13–16; Idem, *I disegni di Giambattista Pittoni della Fondazione Giorgio Cini*, in »Notiziario bibliografico«, 40, settembre 2002, pp. 38–39. Per l'illustrazione completa si veda ora Alberto Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni e della sua bottega: il corpus Salvotti*, in *I disegni del Professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di Giuseppe Pavanello, catalogo della mostra, Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio – 24 luglio 2005, Venezia 2005, pp. 70 segg.

148

Ruggeri, *Alcuni disegni*, cit., p. 1039; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 91.

149

Si tratta, in buona sostanza, di »quel ruolo strettamente, anzi esclusivamente funzionale al dipinto che il Pittoni, a differenza dei maggiori disegnatori veneziani del Settecento, riserva alla prova grafica« come sottolineato da Franca Zava Boccazzi, *Un libro sui disegni del Pittoni*, in »Arte Veneta«, XXXVIII, 1984, pp. 238–242.

150

La proposta di Alice Binion (*I disegni di Giambattista Pittoni*, cit.), è accolta con limitazioni da Zava Boccazzi, *Un libro sui disegni*, cit., p. 239.

151

Zava Boccazzi, *Un libro sui disegni*, cit., p. 240.

152

Ibidem, p. 240.

153

Annalisa Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, Milano 1998, p. 11.

154

Ibidem, p. 14

155

Dopo il catalogo di Binion (*I disegni di Giambattista Pittoni*, cit.) vanno idealmente considerati assieme i repertori di Perissa Torrini (*Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit.) e Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit.

156

Era inedito. L'illustrazione si deve a Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., p. 115 cat. 100. Le origini del foglio sono qui riconosciute per la prima volta.

157

F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., pp. 42 e passim, 129–130 cat. 63, fig. 297.

158

Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., pp. 113–114 catt. 98, 99.

159

Ibidem, p. 93 cat. 69.

160

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 176, 177; pp. 184–185, figg. 35,36. Si tratta di mani tese quelle della versione del tema già assegnata a Felice Torelli, Cfr. Fossaluzza, *Inesauribili tesori*, cit., p. XVII; *ibidem*, p. 200.

161

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 176, 183 fig. 34.

162

Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 201–202 cat. 302.

216

163

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 178–180, 191 fig. 44. A proposito di quest'opera si veda anche oltre, nota 221.

164

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 184, 199 fig. 60. L'opera era stata attribuita a Francesco Polazzo da Grgo Gamulin, *Proposte attributive per il Settecento*, in »Arte Veneta«, XXIX, 1975, p. 245, fig. 4.

165

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 186, 187, figg. 38, 39, p. 216, nota 112; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 73–74 catt. 79, 80.

166

Per il disegno n 30420 vi veda Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 72–73 cat. 79. Per i disegni di Pittoni citati per un confronto si rinvia a Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 216 nota 112; Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., p. 27 cat. 1; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 74–75 cat. 81; p. 84 cat. 100.

167

Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 69, figg. 131, 132; Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., p. 36 cat. 10.

168

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 174–175 fig. 29.

169

Ibidem, pp. 178, 189 fig. 41.

170

Ibidem, pp. 195, 208 fig. 69. L'attribuzione è discussa più oltre in questo contributo.

171

Per il citato dipinto di Arrigoni cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 176, 180 fig. 32. La riproduzione è riproposta qui di seguito, fig. xxx. Per i disegni cfr. Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., p. 88 cat. 62; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 177–179 cat. 262.

172

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 185, fig. 36; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 84–85 cat. 101.

173

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 193, fig. 47; Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, cit., p. 27 cat 1; p. 87 cat. 61; p. 139 figg. 2,3; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 74, 84 catt. 81; 100.

174

Mm. 155 x 155, sanguigna su carta marrocina. Cfr. *Disegni di antichi maestri italiani*, cit.; (come Sebastiano Ricci).

175

Il *San Girolamo* è riprodotto in Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 176, 180 fig. 32.

176

mm 144 x 168. Sanguigna su carta marroncina incollata su foglio di supporto.

177

Sul supporto si legge la scritta a matita che riporta l'attribuzione a Cantarini. Corrisponde all'attribuzione riportata in Venezia, Museo Correr, *Inventario Storico*, vol. II, Classe III, *Acquarelli, disegni e bozzetti*. Il riferimento a Creti è proposto da Pignatti

(in *Disegni antichi*, cit., pp. 160–161 cat. 217) con significativi confronti che giustificano una vicinanza al più analitico e disinvolto pittore bolognese contemporaneo.

178

Mm 320 x 217. Sanguigna su carta binca. A tergo studio di una mano. Del foglio è riprodotto unicamente il recto in *Asta di disegni dal XVI al XVIII secolo*, Finarte, Milano, asta 194, 27–28 novembre 1974, p. 43 lotto 220, tav. LIX.

La descrizione tecnica si deduca da tale catalogo.

179

Radoslav Tomić, *O Slikama Antonija Arrogonija*, cit., pp. 5–13. Il dipinto è illustrato, in seguito, come inedito da M. De Grassi, *Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., pp. 195–197.

180

Tomić, *O Slikama Antonija Arrogonija*, cit., pp. 8–13.

181

Per queste opere e la loro datazione su base documentaria cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 178, figg. 37, 38.

182

Purtroppo è ancora mal giudicabile nell'attuale stato di conservazione. Cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 178, 187 fig. 39.

183

mm 535 x 385. Matita e gessetto nero su carta celeste. Provenienza: Sir Joshua Reynolds L. 2364. Cfr. *Disegni di antichi maestri italiani*, cit. (come Bencovich). Il disegno è stato individuato presso Falteri Grafica Antica e Moderna di Firenze. Grazie alla pubblicazione del dipinto di Duluth come opera di Arrigoni da parte di chi scrive (G. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 174, 207 nota 51, fig. 30), sono giunti a riconoscere il disegno qui illustrato come preparatorio Giorgio Marini e Andrea Piai, al quale devo la segnalazione del foglio. Donatella Ciangottini accoglie, pertanto, l'attribuzione del disegno ad Arrigoni. Un ringraziamento va rivolto a quest'ultima per la disponibilità dimostrata nel consentire lo studio del disegno e per la generosità nel fornire la riproduzione.

184

Per tale confronto cfr. G. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 174, 207 nota 52. L'incisione nota in due esemplari (Milano, Civica Raccolta Stampe »A. Bertarelli«, Inv. Art. cart. M. 50–13; Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. 8263) è catalogata da Gioconda Albricci, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Antonio Balestra*, in »Saggi e Memorie di Storia dell'Arte«, 11, 1982, p. 86 cat. 56; Lilli Ghio – Edi Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, II, Bergamo 1989, p. 191 cat. 1; pp. 92–93 cat. 68.

185

Per il *Trionfo di Bacco* si veda C. Mombeig Goguel, *Pour Antonio Molinari*, in »Gazette des Beaux-Arts«, VI, tome CIX, 1987, pp. 197–198; Craievich, *Antonio Molinari pittore*, cit., pp. 49–50, 53 nota 105, fig. 22. Per quest'opera e per la fase finale del maestro si veda la più volte citata monografia di Craievich, *Antonio Molinari*, cit., pp. 63 segg.

186

Per questa fase di Bellucci cfr. Magani, *Antonio Bellucci*, cit., pp. 33 segg.

187

Classificazione botanica: *Althaea rosea*. Simboleggia la Salvezza. Cfr. Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance*.

Botanical Symbolism in Italian Painting, Florence 1977, pp. 174–175.

188

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 195, 209 fig. 70; Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., p. 180 cat. 242, fig. 67, tav. IV. Si veda per il dipinto di Pittoni altre indicazioni bibliografiche a nota 222.

189

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 207, figg. 67, 68.

190

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 174, fig. 28; Craievich, *Antonio Molinari*, cit., pp. 291–292 cat. R19 (Arrigoni).

191

Daniele de Sarno Prignano, *Antonio Molinari: un valido artista all'alba del Settecento*, in *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di Storia dell'Arte*, Faenza 2002, p. 177 nota 12.

192

Per le due opere discusse si veda Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 174, 176–178, figg. 29, 36.

193

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 195, 215 nota 106 (con bibliografia); p. 208 fig. 69.

194

A. Craievich, *Proposte per Silvestro Manaigo*, in »Arte in Friuli Arte a Trieste«, 23, 2004, pp. 44–46 fig. 10; Idem, *Antonio Molinari*, cit., p. 290 cat. R.7 (Manaigo).

195

A. Mariuz, *Contributo per Silvestro Manaigo*, in *Per Parte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. Da Rubens al contemporaneo, Arte Documento Liber Extra*, VIII, 2001, pp. 457–460, in particolare, figg. 6,7; Craievich, *Proposte per Silvestro Manaigo*, cit., pp. 44–45, fig. 9.

196

A titolo di esempio, proprio a considerare sotto tale ottica i contributi su Manaigo sopra citati, si possono proporre le seguenti osservazioni marginali. Riguardo al *Miracolo del cieco nato* di San Francesco della Vigna, che ha accanto le ben note opere di Nicola Grassi, Giambattista Pittoni e Francesco Polazzo, si ravvisa l'opportunità di una rettifica attributiva, a proposito di quella che ha favorito Angelo Trevisani, come pure Manaigo, quest'ultima del resto non comprovata neppure in occasione dei recenti contributi specifici. In particolare, Adriano Mariuz (*Per Angelo Trevisani, pittore »di vaga e soda maniera«*, in »Arte Veneta«, XL, 1986, p. 116 nota 38) dopo averla proposta *en passant* non la riprende in occasione del sopra citato saggio specifico dedicato a quest'ultimo maestro nel 2001. Si avanza, dunque, per la prima volta l'attribuzione a Francesco Migliori, nonostante certe innegabili assonanze con i modi di Polazzo che emergono a cercare riferimenti in opere diverse per tipologia. Si tratta di quelle »di genere pitocchresco« del secondo decennio, oppure di altre cronologicamente più avanzate, ma che precedono la pala di Sombreno del 1726, vale a dire le opere bergamasche di destinazione sacra e gli *Evangelisti Giacomo Maggiore e Andrea dell'arcone della chiesa dell'Ospedaletto*. Per quanto riguarda altre attribuzioni a Manaigo di Craievich, in particolare, si preferisce mantenere quella ad Angelo Trevisani dell'*Agar e Ismaele soccorsi dall'angelo*, come risulta nel catalogo di vendita londinese del 1993 (*Old Master Paintings*, Sotheby's, London, April, 21, 1993, *First Session*, pp. 96–97 Lot 73, olio su tela cm 96x131, riproduzione a colori), attribuzione confermata poi da U. Ruggeri, *Nuove opere di Angelo Trevisani*, in *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in honour of Klara Garas*, Budapest 1999, II, p.

59. Si coglie l'occasione per riferire a Migliori il *Cristo e l'adultera* della chiesa parrocchiale di Fontane (Treviso). Cfr. *Fontane. Storia di una comunità*, Treviso 1993, p. 68. Si aggiunga anche il *San Giuseppe con il Bambino in braccio* del Pushkin Museum di Mosca n. 3898, cfr. Markova, *State Pushkin Museum*, cit., pp. 64-65 cat. 44.

197

A. Craievich, *Antonio Molinari pittore*, cit., p. 37, fig. 1; Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, p. 200.

198

Non si avvede dell'attribuzione ad Arrigoni Cinzia Tedeschi, in *Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Rovigo, Palazzo Roverella, 22 gennaio - 4 giugno 2006, Cinisello Balsamo (Milano), 2006, p. 228 cat. 96. La studiosa ancora insiste sull'attribuzione a Negri e fornisce, utilmente, la completa fortuna critica dell'opera. Da considerare l'attribuzione di Pallucchini (*La pittura veneziana*, cit., I, p. 259) alla fase giovanile di Molinari. Nel citato catalogo della mostra di Rovigo, un'altra proposta attributiva in favore di Negri, riguardante l'*Educazione di Maria Vergine* (?), non è compatibile; è da rettificare piuttosto in favore di Francesco Rosa. I due dipinti hanno accanto un San Giuseppe con il Bambino presentato come Zanchi, ma si tratta di opera di Brusaferrero tardo. Si vedano le schede, rispettivamente di Paola Pizzamano e Tonina Vegnuti, in *Le meraviglie*, cit., pp. 226-227, 230-231 cat. 95, 97.

199

Craievich, *Antonio Molinari pittore*, cit., pp. 37, 44, 52 nota 64, fig. 8. Chi scrive aveva palesato questa opinione (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, p. 200) accennando anche a Brusaferrero, riprendendola anche al convegno di Düsseldorf del 2005. Craievich (*Antonio Molinari*, cit., pp. 293-293 cat. R31), in seguito, ricorda la proposta di attribuzione ad Arrigoni e fa il nome di Ambrogio Bon.

200

Si tratta di proposte avanzate da Craievich, *Antonio Molinari pittore*, cit., p. 38 figg. 9, 10. Chi scrive aveva palesato questa opinione in favore di Molinari per entrambe le opere (cfr. Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, p. 200) anche in occasione del convegno di Düsseldorf. La rettifica ha trovato favore per quella dell'Ermitage da parte dello stesso Craievich (*Antonio Molinari*, cit., pp. 148-149 cat. 48, p. 225 fig. 69). Non altrettanto è avvenuto, invece, per l'*Allegoria dell'Estate e dell'Autunno*, alla quale fa riferimento ancora come Arrigoni Craievich, *Antonio Molinari*, cit., p. 289 cat. R.5. Il confronto istituito dallo studioso con la tela raffigurante *Telemaco trova le armi di Ulisse* segnalata come opera di Antonio Zanchi presso la collezione J. Zuber di Kotor da Grgo Gamulin (*Per Antonio Zanchi*, in »Arte Veneta«, XXX, 1976, p. 187-188, fig. 6) depone a vantaggio dell'assegnazione a Molinari, giacché anche quest'ultima opera gli spetta.

201

A. Scarpa, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, p. 38.

202

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., p. 176, fig. 32.

203

Con riferimento alla monografia di Edoardo Arslan (*Giuseppe Antonio Petrini*, Bellinzona 1960; pp. 59, 73, figg. 27, fig. 35) si confrontino, ad esempio, la *Testa di vecchio* della Ca' d'Oro, il *San Matteo* della Pinacoteca Züst di Rancate, il *Diogene* della Gemäldegalerie di Kassel. Si veda, inoltre, *Giuseppe Antonio Petrini*, catalogo della mostra a cura di R. Chiappini, Lugano, Milano 1991. In particolare si rinvia a Mina Gregori, *Giuseppe*

Antonio Petrini e la ripresa del naturalismo seicentesco come istanza antibarocca, in xxx. Utile è il confronto con la tela dei *Santi eremiti Paolo e Antonio abate* di collezione privata (p. 41, fig. 5).

204

Il riferimento esemplificativo può riguardare i seguenti dipinti da stanza. La *Guarigione di Tobia* (cm 120 x 168), opera nella quale sembra approssimarsi ad Arrigoni almeno il fanciullo che regge il vassoio. Qualche affinità si riscontra nelle opere degli esordi di Molinari per quanto riguarda le altre figure. Per questo problema cfr. A. Craievich, *Antonio Molinari: gli esordi 1671-1682*, in »Arte Veneta«, 63, 2006, pp. 235-242. Il dipinto è edito in *Argenti e icone, arredi e dipinti antichi, dipinti del XIX secolo*, Finarte, Roma, asta 1175, 5-6 giugno 2002, p. 253 lotto 769. Il dipinto raffigurante *Jefte incontra la figlia* (cm 112 x 159) si ritiene prossimo a Bartolomeo Litterini, ma di qualità di bottega. Cfr. *Asta del XIX secolo. Dipinti e disegni antichi*, Christie's, Roma, 11 e 17 dicembre 2003, p. 95, lotto 457. Il dipinto di *Semiramide*, (cm 82,5 x 114), apparso con attribuzione ad Arrigoni sostenuta da parere scritto di U. Ruggeri, sembra opera vicina a Jacopo Marieschi. Cfr. *Importanti mobili italiani ed europei, oggetti d'arte, rari dipinti antichi provenienti da raccolte private italiane*, Casa d'Aste Semenzato, Venezia, aprile 2002, lotto 355. Per altre attribuzioni da cataloghi d'asta si veda in seguito nel presente contributo.

205

Si veda in proposito alla nota 176.

206

Tomić, *O Slikama Antonija Arrogonija*, cit., pp. 8-13. La tela di Hvar misura cm 129 x 95, quella di Vittorio Veneto cm 76x60.

207

Ibidem, pp. 11-12.

208

L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, cit., p. 99.

209

Inv. A.1235. Olio su tela, non sono indicate le dimensioni. Cfr. A. Craievich, in *Pinacoteca di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. A. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Catalogo delle Collezioni, II, Vicenza 2004, pp. 389-390 cat. 358.

210

Olio su tela, cm 152 x 204. Cfr. Antonio Romagnolo - Pier Luigi Fantelli, *La Pinacoteca del Seminario vescovile di Rovigo. Catalogo*, Rovigo 2001, p. 80 cat. 70; Craievich, in *Pinacoteca*, cit., p. 390; Idem, *Antonio Molinari*, cit., pp. 150-151 cat. 54, p. 199 fig. 40.

211

Per l'attribuzione ad Arrigoni e l'illustrazione di queste opere si veda Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 164 segg., 172 segg., 176, figg. 1, 26, 34. Sulla discussione critica e qualificazione si veda Craievich, *Antonio Molinari*, cit., p. 71.

212

Olio su tela, cm 112 x 147. Lino Moretti (*Antonio Molinari rivisitato*, in »Arte Veneta«, XXXIII, 1979, pp. 64, 69 nota 71) stabilisce per primo il rapporto di derivazione fra il telero veneziano di Molinari e il dipinto dello stesso soggetto riprodotto come opera di Aureliano Milani in *Fine Pictures by Old Masters*, Christie's, London, December 12, 1974, p. 25, Lot 105, Pl. 27. In precedenza il dipinto era stato pubblicato con la stessa attribuzione nella pagina pubblicitaria della Italo Fiumicelli Antichità, Reggio Emilia, in »The Burlington Magazine«, CXX, No. 902, May 1978, p. LX. L'attribuzione ad Arrigoni spetta a Craievich, *Antonio Molinari*, cit., pp. 71, 73-74 nota 20. L'opera ha conosciuto una

discreta fortuna critica come appartenente al bolognese Milani, anche di recente: R. Roli, *Pittura bolognese 1650–1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, p. 277, fig. 205b; M. Pirondini, in *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, a cura di G. Manni, E. Negro, M. Pirondini, Modena 1989, pp. 186–187; *Trenta dipinti antichi di collezione privata*, a cura di D. Benati – L. Peruzzi, Crevalcore 1990 cat. 22; R. Roli, in *Disegni emiliani del Sei–Settecento. Quadri da stanza e da altare*, a cura di D. Benati, Modena 1991, p. 236; A. Cera, *ad vocem Aureliano Milani*, in *La pittura bolognese del Settecento*, Milano 1994, fig. 13; G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, p. 129; III, p. 772; Angelo Mazza, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra, Modena, chiesa di San Carlo, 24 ottobre – 10 gennaio 1999, Modena 1999, pp. 156–157.

213

Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., pp. 133, 179–180 cat. 241, fig. 35; cat. 78, fig. 63.

214

Di Sarno Prignano, *Antonio Molinari: un valido artista*, cit., vedi sopra a nota 177.

215

Olio su tela, cm 104,1 x 96,5. Cfr. *Important Old Master Paintings*, Sotheby's, New York, January 17, 1992, lot 154: Antonio Molinari. Riprodotto come Arrigoni da G. Fossaluzza, *Inesauribili tesori*, cit., p. XVI.

216

Olio su tela di formato rettangolare, campo della figura in ovale, cm 104,1x96,5. Cfr. *Important Old Master Paintings*, Sotheby's, New York, January 17, 1992, Lot 154. Cfr. Craievich, *Antonio Molinari*, cit., p. 293 cat. R. 29 (Antonio Arrigoni).

217

Olio su tela, cm 97,5 x 89. A. Romagnolo – P. L. Fantelli, *La Pinacoteca del Seminario*, cit., p. 81 cat. 71 (Molinari). Francesco Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia, Pietro Savioni, 1793, p. 257 (Ludovico Carracci); Rinaldo Silvestri, *Quadri esistenti in casa Silvestri co' loro prezzi secondo l'opinione del Possessore*, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. 1794, c. 5. (Ludovico Carracci). L'attribuzione è anticipata da Fossaluzza. in *Fondazione Cassamarca*, cit., 2004, p. 200; ribadita al Simposio di Düsseldorf del 2005.

218

Le dimensioni dei due dipinti divergono in modo trascurabile: cm 78x117 l'Arrigoni, cm 77 x 120 il Litterini.

219

A scorrere in modo selettivo il catalogo di Arrigoni, un grado di elaborazione stilistica assai prossimo a quello di Lazzarini si può trovare, a titolo esemplificativo nell'*Amon e Tamar* del The High Museum of Art di Atlanta, degli avanzati anni novanta, o, poco dopo, nel *Ritorno del figliol prodigo* di collezione privata veneziana. Cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 173, 176, 181, figg. 27, 33.

220

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 181 segg.

221

Ibidem, pp. 182, 196, figg. 52,53.

222

Olio su tela, cm 75 x 80. Attribuito a Sebastiano Ricci. Fototeca A. Morassi, Dipartimento di Storia e critica delle arti »G. Mazziariol«, Università Ca' Foscari di Venezia, Ricci, inv. 21031

223

Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., pp. 190–191 catt. 301, 302, figg. 12,14. Su tale momento si rinvia anche alle considerazioni già proposte in Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 191 segg.

224

Olio su tela cm 85 x 56. La firma si legge in basso a destra. Apparsa più volte sul mercato antiquario con corretta attribuzione ad Arrigoni, ad esempio presso Tajan a Parigi, 25 giugno 2003, lotto 13; presso asta Farsetti 4–5 novembre, lotto 758; da ultimo è illustrato in *Mobili, arredi, dipinti di Villa La Giraffa e di altre committenze*, Semenzato Casa d'Aste, asta 1377, Goito, Villa La Giraffa, 19 maggio 2007, p. 41, lotto 734.

Inizialmente il soggetto è indicato come *Atalanta e Meleagro*, in seguito correttamente come *Rinaldo e Armida*, conforme all'episodio della *Gerusalemme liberata* di Tasso, canto sedicesimo. È noto a Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni*, cit., p. 121 nota 8. Per piccolo dipinto già a San Vito al Tagliamento (cm 53 x 32,5), edito da chi scrive come Arrigoni (Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 178–181, 191, fig. 44), è apparso sul mercato antiquario veneziano con attribuzione a Giambattista Pittoni, cfr. *Importanti dipinti antichi*, Franco Semenzato, Venezia, 14 luglio 1988, lotto 74 (con riproduzione a colori). Figura senza altra indicazione tra le opere respinte di Polazzo in Laura De Rossi, *Francesco Polazzo*, cit., 286.

225

Su tali opere, ora presso i depositi delle Gallerie di Venezia, e la loro fortuna critica si rinvia a Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 184 segg., pp. 213–214 note 86–89. Si avverte che in tale testo, per errore, si cita Francesco Trevisani in luogo di Angelo Trevisani, come si evince dal contesto. Della letteratura precedente si ricorda, in particolare, il contributo di S. Sponza, *L'arte, in San Clemente. Storie veneziane di civiltà e inciviltà. Italia Nostra. Sezione di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1995, s.n.p. Si ritiene siano da accostare a Litterini, aggiornato alla lezione di Lazzarini, la *Presentazione al tempio, l'Incontro di Cristo con la Cananea*. Cfr. Sponza, *ibidem*, cat. 7, 8 (come Giannantonio Pellegrini, modi di).

226

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 184 segg.; p. 201 fig. 61.

227

R. Pallucchini, *I disegni di Giambattista Pittoni*, Padova 1945, pp. 85–86 cat. 77. Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 40; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 238–239 cat. 380.

228

Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 184 segg., pp. 213–214 note 86–89, figg. 61, 62, 63. Sulla biografia di Francesco Pittoni, basti qui il rinvio a Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., p. 12.

229

Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., pp. 182–183 catt. 250–251, figg. 31–32; Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 192–195, figg. 64, 65, 66, 70.

230

A titolo di esempio, si selezionano i seguenti catalogati ora da Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 88 cat. 108; pp. 91–92 cat. 113; p. 92 cat. 115; p. 93 cat. 117.

231

Olio su tela, ciascuno cm. 171 x 130. A. Binion, *Three new mythological paintings by Giambattista Pittoni*, in »The Burlington Magazine«, CXXIII, 935, February 1981, pp. 96–97, Fig. 44.

232

Olio su tela, cm 62 x 46. Inv. MNR 668. Cfr. Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., p. 150 cat. 141, fig. 61 (con datazione attorno al 1723). Da notare come a questo dipinto sia stato abbinato come pendant un *Bacco e Arianna*, anch'esso del Louvre (Inv. MNR 789), di ideazione diversa rispetto al dipinto di Varsavia, e diverge anche per dimensioni (cm 51,5 x 46). Cfr. Zava Boccazzi, *ibidem*, p. 150 cat. 142, fig. 62.

233

Binion, *Three new mythological paintings*, cit., p. 97. Si consenta il rinvio alle schede di chi scrive Fossaluzza, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 85–87 cat. 2.9; Idem, in *Splendori del '700 Veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Sciré – G. Romanelli, Venezia–Milano 1995, p. 144 cat. 26.

234

Sui dipinti Giovanelli si veda Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 159 segg.

235

Sul disegno Cini cfr. Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 194 cat. 285 (bottega di Pittoni). Sul dipinto cfr. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 192–195, 206 fig. 66.

236

Zava Boccazzi, *Pittoni*, cit., p. 187 cat. 279, fig. 17; Fossaluzza, *Antonio Arrigoni*, cit., pp. 193, 215 nota 104. Si riconosce san Benedetto in alto a sinistra e sant'Antonio da Padova a destra; più in basso a sinistra sant'Agnese con l'agnello.

237

Olio su tela, cm 70 x 124 circa.

238

Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., p. 54; Craievich, *I disegni di Giambattista Pittoni*, cit., pp. 80–81 cat. 93.

Sažetak

Giorgio Fossaluzza

Od Andree Celestija do Antonija Arrigonija: crteži, rješenja, prijedlozi

Prilog se odnosi na profil Antonija Arrigonija, ocrtan od autora 1997. godine, kada je svraćena pažnja na tog mletačkog slikara djelatnog na razmeđu 17. i 18. stoljeća. Pokazalo se da je Arrigoni osobnost od znatne važnosti, premda ga je povijest umjetnosti nevjerojatno zanemarila. Područje njegove djelatnosti pokazuje se prostorno vrlo širokim. Značajne su veze što ih uspostavlja s Antoniom Molinarijem i, naročito, s Giambattistom Pittonijem. Značajne su i sličnosti sa stilom drugih majstora s kojima su ga zamjenjivali: Sebastiana Riccija, Antonija Balestre i Gregorija Lazzarinija. Ovaj prilog započinje atribucijom Arrigoniju velike slike u Sali upravitelja Mornarice (Sala dei Provveditori della Milizia da Mar) u Duždevoj palači u Veneciji, koja predočuje *Kraljicu od Sabe kako odaje počast Salamonu*. Dostojanstvo mjesta u kojem je djelo izloženo potvrđuje pozitivno vrednovanje što ga je slikar zadobio za života, unatoč zanemarivanju od povjesničara umjetnosti. U ovoj je prigodi slika prvi put dovedena u vezu s istančanim pripremnim crtežom iz Muzeja Correr u Veneciji (br. 1856). Riječ je o predlošku, što pokazuje vidljivi raster kvadratne mreže. Otkriće toga vrlo razrađenog i reprezentativnog crteža omogućuje da se uputimo u oblikovanje Arrigonijeva crtačkoga korpusa, čemu je ovaj prilog najvećim dijelom i posvećen. Prije negoli se izvrši taj postupak, ovaj prilog vodi računa o prethodnoj atribuciji crteža br. 1856, što ga je pridavala Andreji Celestiju, još jednom protagonistu mletačkog slikarstva na prijelazu 17. i 18. stoljeća. Osim u Veneciji, Celesti je bio dugo vremena djelatna na području oko jezera Garda i u gradu Bresci. Ova studija raščlanjuje sve znane nam crteže što su dosad bili razmatrani s atribuci-

jom Celestiju, posebno od strane povjesničara umjetnosti Terisija Pignattija. Celestijev crtački korpus, ograničen na vrlo mali broj uzoraka, obuhvaća crtež s potpisom što se smatra vlastoručnim, a koji predočuje *Isusovo čudo na žrtvenom ribnjaku* iz čikaškog Instituta za umjetnost (Art Institute, br. 22893). Potvrđeno je da je riječ o pripremnom crtežu za izgubljenu Celestijevu sliku što je izvori spominju u Crkvi Uzašašća u Santa Maria in Broglio pokraj mletačke Duždeve palače. Određeno vrednovanje te slike pruža Vincenzo da Canal u Životopisu Gregorija Lazzarinija iz 1732. godine. Razmatrajući to djelo on daje i općenito vrednovanje Celestijeva stila, a posebno ga prvi put ocjenjuje s obzirom na njegove crtačke sposobnosti, premda s kritičkim osvrtom. Da Canal posvjedočuje divljenje kojim je Celesti pratio mlađega kolegu Gregorija Lazzarinija, koji je izradio jednu sliku za istu Crkvu Uzašašća, uz platna Riccija, Alberta Calvettija i, najvjerojatnije, Cristofora Tasce, umjesto Antonija Belluccija.

Usporedno javljanje Celestijevih i Lazzarinijevih slika u Crkvi Uzašašća zbilo se u godinama 1695.–1696., kako proizlazi iz dokumenata objelodanjenih tom prigodom. Međutim, Lazzarinijevo zanimanje za Celestija moglo se odnositi na djela što ih je on izveo u 70-im godinama. Tako imamo priliku ocrtati Celestijev stilski luk od njegovih problematičnih početaka u šezdesetim godinama pa do susljednog desetljeća kad je bio pozvan da izvede portrete duždeva i velike slike za Duždevu palaču.

U ovom su napisu drugi crteži, dosad smatrani pouzdano Celestijevima, pripisani različitim autorima. Crtež iz Muzeja

Correr (br. 5409) za koji se držalo da prikazuje *Helidorov izgon*, a zapravo predočuje jednu biblijsku scenu s ubojstvom nekoga kralja, pripisan je ovom zgodom bolonješkom slikaru što bi ga se najvjerojatnije moglo poistovjetiti s Antoniom Gionimom. Crtež *Davida koji pokazuje Golijatovu glavu*, nekoć u zbirci Antonia Morassija u Milanu, umjesto Celestiju potvrđen je Antoniju Zanchiju. Crtež *Alegorije Venecije* iz zbirci njujorškog Metropolitan muzeja, popraćen u 18. stoljeću zapisom pera »Celesti inventor«, smatramo da ne treba povezivati s velikom izgubljenom slikom pogrešno smještenom u Loži u Bresci i opisanom u *settecentu*, kako je to dosad povijest umjetnosti držala. Motiv je protumačen zahvaljujući usporedbi s vrlo sličnim crtežom što se čuva u Franjevačkom muzeju u Rimu (Inv. Dis. II-c-13), objavljenim s atribucijom Lydije Beerkena Celestiju i radionici, koja ga karakterizira kao »skicu naslovnice za neki franjevački doktorat«. Crtež iz Metropolitana vlastoručni je predložak »inventora«, to jest Celestija, a crtež iz Franjevačkog muzeja njegov je prijevod izveden s mnogim inačicama i s protivne strane kako bi se omogućila grafička verzija. Taj posljednji crtež nosi natpise što otkrivaju prigodu u kojoj je izveden 1679. godine. U razdoblju dužda Alvisea Contarinija fra Sisto da Alfianello iz reda franjevačke male braće opservantata, pripadnik provincije u Bresci i kvalificiran kao generalni lektor i kustos, brani svoj doktorat u Crkvi Aracoeli u Rimu, a izvjestitelj mu je fra Antonio Maria Bianchi, slavni profesor metafizike na Padovanskom sveučilištu i generalni definator reda. *Alegorija Venecije* trebala se naći na koricama tiskanog izdanja fra Sistove teze, koja nije nužno objavljena u Rimu, nego možda u Veneciji. U donjem dijelu imao bi biti predočen Duns Scot kako piše, nadahnut od tu personificirane Crkve.

Fra Antonio Maria Bianchi bio je Venecijanac, izvorno povezan sa zajednicom San Francesco della Vigna; javni docent skotističke metafizike u Padovi, zvan svojedobno »Aristotelom« zbog divljenja koje je pobudila njegova učenost i tumačenje grčkoga filozofa posredovanjem misli Duns Scota. Predlaže se hipoteza kako Celestijeve veze s Bianchijem i drugim franjevcima opservantima objašnjavaju činjenicu da je slikar, za kojega se otkriva da se nalazio u Rimu 1681. godine, bio ohrabrivan u namjeri da obuče redovnički habit.

Celesti je imao više prigoda da se pozabavi temom alegorije Venecije, ne samo za Broletto u Bresci, što ne treba miješati s Ložom. S tim je u vezi ispitana i *Alegorija Venecije i četiri kontinenta*, također Celestijeva slika, sada u muzeju dvorca San Giusto u Trstu, kamo je dospjela sa zbirkom Giuseppa Caprina. To je velika slika vrlo posebne ikonografije povijesno-političkog sadržaja, za koju je i nedavno krivo držano da potječe iz venecijanskog Ca' Pesaro. Ovom se prigodom prvi put ta slika poistovjećuje s jednom od mnogih i važnih slika što ih Celesti ostvaruje za palaču plemićke obitelji Erizzo alla Maddalena u Veneciji, čija je slikarska baština raspršena u 19. stoljeću.

Važan prinos Celestijevu crtačkom korpusu donosi crtež iz pariškog Musée des Beaux Arts (Inv. O. 1733), što se odnosi na projekt za strop u palači Erizzo. U središtu se nalazi prizor *Paolo Erizzo podvrgnut mučenju po naredbi Muhameda II.* 1469., na lijevoj strani *Paolo Erizzo napušta ruševine utvrde Negroponte*, na suprotnoj strani *Paolo Erizzo pred sultanom Muhamedom II.*, koji ga osuđuje; naokolo su likovi osam *Kreposti*, neke od njih obilježene i natpisom. Ustanovljuje se kako je Celesti na povlašten način dospio u palaču Erizzo, gdje je pozvan da izvede ikonografski

program veličanja petnaestostoljetnih junaka iz obitelji, a posebno »trijumfa« što ih je Venecija stekla po njima i zahvaljujući njima, s ciljem pak da objasni i ulogu suvremenih njezinih predstavnika koji su identificirani. U odnosu na cjelinu Celestijeva korpus kakav je razmatrao Pignatti, ova studija predlaže da ga se svede na samo tri pouzdana crteža.

Tekst se nastavlja, zatim, od navedenoga pripremnog crteža iz Muzeja Correr br. 1856. za Arrigonijevo platno što prikazuje *Kraljicu od Sabe kako odaje počast Salamonu* iz Duždeve palače i produžuje prema stvaranju korpusa crteža toga majstora kako bi se on postavio u odnos s njegovom slikarskom produkcijom, koja izgleda vrlo bogatom prema studiji iz 1997. godine. Određuju se veze između crteža i gotova djela i utanačuju stilska svojstva Arrigonijeve djelatnosti u prvim godinama 18. stoljeća. Arhivsko istraživanje što je ovom zgodom poduzeto sretno je potvrdilo da je velika slika izvedena po želji upravitelja novcem (dei Provveditori sopra i denari) Agostina Barbariga, Francesca Soranza i Giovannija Zuliana, koji su bili u službi 1704. godine, a grbovi kojih stoje na samoj slici. S obzirom na stil Arrigoni polazi od Molinarija, ali nakon njegove smrti 1704. ne želi na uobičajen način nastaviti liniju umjerene »mračnosti« (*tenebroso*). Odabire, međutim, stav modernije »usitnjene baroknosti« (*barocchetto*), što se obazire na akademizam Balestre ili Dorignyja. Zahvaljujući takvu izboru može malo potom preuzeti ulogu koja se činila odlučnom da usmjeri Giambattistu Pittonija prema modernosti, pomažući mu da se oslobodi od poduka strica Francesca Pittonija, slikara slabe maštovitosti. Arrigoni se ne nalazi isključivo na liniji Sebastiana Riccija, niti se razvija na način Giovannija Antonija Pellegrinija. Razvija se, međutim, u smjeru koji će oživjeti stil mladoga Giambattiste Pittonija, stil »ublaženoga rokokoja«. Znakovito je usporediti Arrigonijevo platno iz Duždeve palače i bakrorez Pietra Monaca koji prikazuje *Salamona idolopoklonika*, izdan prvi put 1743., i koji reproducira Arrigonijevu sliku što je pripadala Sebastianu Favi. Ako je ta slika suvremena platnu iz Duždeve palače iz 1704., što izgleda prihvatljivim, našli bismo da se već u prvim godinama 18. stoljeća anticipiraju rješenja koja će prihvatiti i razviti Giambattista Pittoni u ranim dvadesetim godinama. S obzirom na ikonografiju slike što je Arrigoni izvodi za Duždevu palaču potvrda komisije upravitelja novcem (dei Provveditori sopra i denari) omogućuje nam da ustanovimo ikonografski izbor. Kraljica od Sabe shvaća da je Salamonova mudrost veća negoli su joj to prenosile priče. Stoga blagoslivlja Gospoda što je Izraelu dao tako mudroga kralja i obdaruje ga golemim blagom. Obično je epizoda čitana kao najava Bogojavljenja, tema platna postavljena sučelice, što predočuje, doista, *Poklonstvo Kraljeva*. Slike na drugom zidu pokazuju *Svetog Marka kako piše Evanđelje* i *Veneciju kao Pravdu*. Svete teme otvorene su tako i čitanju političkoga karaktera.

Pripremni crtež Antonija Arrigonija za sliku *Kraljica od Sabe odaje počast Salamonu* iz Duždeve palače, nema zasad tipološki odgovarajućih djela u malenom crtačkom korpusu majstora. Znatno prije negoli je Arrigoni 1997. bio potpunije profiliran bio je poznat list iz Kabineta crteža u Louvreu (br. 18221) što prikazuje *Epizodu iz rimske povijesti*. Atribuciju toga djela dugujemo anonimnom setećentističkom kolekcionararu, znanom i kao »pseudo Zanetti«, što nam donosi ime autora i pridodaje kako je riječ o crtežu »po starini« (*dall'antico*).

Sasvim novu problematiku otvaraju dva crteža iz Akademije Carrara u Bergamu, *Muški akt napola klečeći gledan s leđa*

i *Muški akt poluispružen* (br. 1694, br. 1691), također pripisani Arrigoniju temeljem vlastoručnoga potpisa. Po svom karakteru, što je svojstven akademskom vježbanju po naravi, oni se vezuju i s listovima vježbanja prikaza golotinje pripisanima Francescu Polazzu, ili pak s drugima pripadnima Giambattisti Pittoniju, nekoć u vlasništvu zbirke Salvotti, sad porazdijeljene između Fondacije Giorgio Cini i Galerija mletačke Akademije. Pogotovo u usporedbi s Pittonijevim aktovima dva Arrigonijeva crteža iz Akademije Carrara pokazuju znatne stilske srodnosti. Nije riječ samo o gotovo istovrsnom izboru modela i položaja, nego o zajedničkom načinu stilske interpretacije. Stoga se potvrđuje povezanost dvaju slikara različitih naraštaja što je bila posvjedočena već i u studiji iz 1997., a odnosi se na potonje Arrigonijeve slike. Rezultatom usporedbe možemo potvrditi, ovaj put i u crtačkoj produkciji, blizinu Arrigonija i Pittonija, pa i u sudjelovanju u Mletačkoj akademiji crtanja akta, što je posebno plemenošila melede Giambattiste Piazzetta

Na tim temeljima naša studija nastoji prepoznati trag blizine dvaju slikara i u listovima što su sad pripisani Pittoniju, ili Pittoniju i radionici, a koji su dio zbirke Salvotti i imaju drugačije tipološke karakteristike negoli akademske studije akta. U tu svrhu vodimo računa o posebnom Pittonijevu postupku u definiciji likovnih tipologija, kojima se obraća i primjenjuje ih u novim slikarskim zamislima. Na istom listu, gdje se mogu, s inačicama, ponavljati, primjerice, studije ruku ili drugih dijelova, uz majstora se mogu javljati i »vježbe« učenika ili suradnika radionice na istu temu. Iz toga slijedi da se Arrigonijeva ruka može prepoznati u nekima od tih primjera ili u ne sasvim vlastoručnim listovima. Da bismo razložno došli do tog rezultata, nije dovoljno uhvatiti stilske ili kvalitativne razlike duktusa. Neophodno je, međutim, naći makar poneku nedvojbenu povezanost između crteža i slikarskih ostvarenja iz Arrigonijeva opusa. Taj pokušaj olakšava katalog slika iz 1997. godine i objavljivanje potpunog znanstvenog kataloga Pittonijevih crteža iz mletačke Akademije i Fondacije Giorgio Cini, što se zbililo u nedavnim razdvojenim inicijativama.

U jezgri zbirke Salvotti, sad u Galerijama mletačke Akademije, znakovita je nazočnost crteža s djelomičnim prikazom lijeve strane Arrigonijeve slike što predstavlja *Salamona idolopoklonika*, koju smo već spominjali i poznajemo je zahvaljujući grafici Pietra Monaca. Smatramo kako nije riječ o početnoj ideji, nego o kasnijoj nevlastoručnoj derivaciji. Ipak je značajno da je motiv bio na raspolaganju i postao predmetom zanimanja u Pittonijevoj radionici, čiji je »arhiv« crteža ušao u zbirku Salvotti.

Drugačiju perspektivu otvara list s *anđelom, desnom rukom i glavom* iz Galerija Akademije (br. 1640). U tom se slučaju otkriva pripremi crtež za anđela koji podržava Dijete s pale *Priviđenje Djeteta Isusa svetom Antunu Padovanskom* u Crkvi svetog Stjepana u Vicenzi iz 1710., što ga treba usporediti sa stilom Giambattiste Pittonija iz razdoblja *Obožavanja pastira* iz Župne crkve u Borgo San Marco di Montagna, koje je iz iste godine, te pale iz sakristije u San Giovanni Elemosinario iz Venecije, koja je iz 1712.

Jedan drugi crtež s *Anđelom u letu* iz Fondacije Giorgio Cini (br. 30406), objavljen kao pripadan Pittonijevoj radionici, pripremi je crtež za anđela koji prinosi ljljan svetu na malom platnu što prikazuje *Viđenje svetog Antuna Padovanskog*, nekoć u privatnoj zbirci u San Vito al Tagliamento. Riječ je o drugačijoj razradi u odnosu na anđela iz *Navještenja* u Mjesnom muzeju u Malom

Lošinju. Usporedba između dva anđela navjestitelja čini na zadovoljavajući način prepoznatljivim Arrigonijev crtački stil unutar tipologije djelomičnog pripremnog crteža.

Što se tiče studija ruku, one iz lista u Galerijama Akademije pod brojem 1633. i *Ruke koja drži pero i uzdignutom lijevom rukom otvorena dlana*, bile su dovedene u vezu sa *Svetim Augustinom što ga dvore anđeli*, Pittonijevim djelom iz zbirke Savorgnan di Brazza iz Udina, datiranim oko 1720. Primjećuje se, međutim, veća podudarnost sa *Svetim Jeronimom* iz privatne zbirke u Vicenzi, koji pripada Arrigoniju.

Uz ove prve slučajeve otkrivanja gotovo potpunih skladnosti između crteža i završenoga djela dolaze i drugi: *Studija koljena* pripisana Pittoniju, sa stražnje strane lista br. 30250 iz zbirke Cini, odnosi se na Arrigonijevu sliku *sv. Sebastijana koji podnosi mučenje strijelama* iz Dijecesanskog muzeja u Trevizu.

Sretno iznašašće izvan korpusa Salvotti donosi nam *Glava starca*, podrijetlom iz Morellijeve zbirke, objelodanjena 1975. kao djelo Sebastiana Riccija. Tipologija i crtački stil nedvojbeno su Arrigonijevi. To potvrđuje usporedba s glavom nadahnutog *sv. Jeronima*, nekoć u privatnoj zbirci u Trevisu, i s glavom *sv. Franje Paulskoga* iz privatne zbirke. Pripisivanje toga crteža Arrigoniju zadobiva nedvojbeno veće značenje stoga što se njemu može još priključiti crtež *glave starca*, sačuvan u Muzeju Correr (br. 1706), koji još jednom nudi isto zamišljeno lice i dinamiku brade i kose, jamčeci također istu vrsnoću duktusa. Inventariziran kao rad Simonea Cantarinija, taj crtež je potom Pignatti objavio kao djelo Donata Cretija, s upitnom formulacijom, ne propuštajući navesti i njegov karakter na način Maratte. Zapravo nema dvojbi da smo pred rijetkim slučajem vlastoručne replike, s malim inačicama, studije koja se odnosi na istu glavu, a djelo je Arrigonijevo. Ti se primjeri mogu datirati oko 1710. Istom trenutku pripada i list s *Dvije studije glave* što se javio na antikvarnom tržištu s atribucijom Pittoniju. U ovom se slučaju prepoznaju pripreme studije za likove dvaju svetaca iz Isusovačke družbe što se javljaju na Arrigonijevoj pali, na koju je 2001. upozorio Radoslav Tomić, a koja prikazuje *Sveto Trojstvo, Djevicu u slavi sa svetim Ignacijem, Gaetanom Thienom, Franjom Ksaverskim i Josipom* iz Franjevačke crkve svete Klare u Kotoru.

Tipologija prvih crteža pripisanih Arrigoniju, premda neistovrsna u odnosu na predložak za platno u Duždevoj palači, ne priječi nas da mu ne proširimo sa sigurnošću crtački korpus, preuzimajući iz Pittonijeva. Taj postupak, dapače, omogućuje da dobijemo Arrigonijeve crteže što se odnose na djela koja pripadaju još prvome desetljeću ili malo kasnija, kada još i nije bilo došlo do susreta dvaju majstora iz različitih naraštaja. Da potvrdi to otvaranje perspektive, dobro nam dolazi crtež iznimno značajan jer je priprema za sliku *Gvetog Franje u ekstazi što ga podržava anđelo* iz Tweedova umjetničkog muzeja u Duluthu (Minnesota), crtež nekoć pripisivan Federiku Benkoviću. No umjesto veze s dalmatinskim majstorom riječ je o Arrigonijevoj preradi teme koju je volio i Balestra, modelu koji on nedvojbeno motri, kao najaktualniji i najdotjeraniji, kad se nakon putovanja u Milano i po Emiliji vraća u Veneciju. U tom naročitom slučaju za oblikovanje motiva Arrigoni se poslužio rijetkim bakrorezom Giuseppea Baronea iz 1702. godine s posvetom Vincenzu Coronelliju, koji se odnosi na Balestrinu palu istovrsnoga sadržaja načinjenu za Kapucinsku crkvu u Bassanu del Grappa. Crtež se, dakle, smješta u

razdoblje Arrigonijeva važnog stilskog sazrijevanja tijekom prvih desetljeća 18. stoljeća.

Crtež na poleđini na kojem je prikazana *Sljezovača*, izveden je u ovom slučaju crvenom kredom (pastelom), ne olovkom i perom. Izgleda da je poleđina lista iskorištena u nekom kasnijem trenutku, u razdoblju kad je već uspostavljen izravan odnos između Arrigonija i mladog Pittonija. Neslučajno se takva cvjetna sastavnica javlja u djelima jednoga i drugoga slikara u tom razdoblju: u Arrigonijevu *Obožavanju zlatnoga teleta* iz privatne zbirke u Reggio Emilia, djelu u kojem je zamijećena njihova suradnja, te na Pittonijevoj *Diani s nimfama* u Gradskom muzeju u Vicenzi, iz ranih dvadesetih godina 18. stoljeća.

Posljednji dio ovoga kritičkog priloga predlaže sabiranje i potvrdu najvažnijih atribucija u prilog Arrigoniju nakon prvoga profila ocrtanoga 1997. Neka djela pripisana Arrigoniju vraćena su Molinariju. Primjerice, *Sveti Jeronim u meditaciji* iz privatne zbirke, što ga je nedavno objavila Annalisa Scarpa kao Arrigonijevo djelo, pripisan je, međutim, lombardskom slikaru Giuseppeu Antoniju Petriniju.

U katalogima aukcija Arrigonijevo ime sve je učestalije, ne uvijek s razlogom. Riječ je o prijedlozima koji, u najboljem slučaju, mogu upućivati na isti stilski *milieu*. Među najvažnije atributivne prijedloge koje treba staviti u prvi plan spadaju oni iz već navedena priloga Radoslava Tomića iz 2001. Taj znanstvenik, osim navedene pale iz Kotora, koja se može datirati na temelju dokumenata, otkriva u zbirci Samostana benediktinki u Hvaru platno *Smrti sv. Josipa*, nekoć pripisano Gregoriju Lazzariniju, što je inačica maloga platna istoga motiva koje pripada Arrigoniju i već je kao takvo objavljeno, a čuva se u Dijecezanskom muzeju u Vittorio Veneto. Likovna sličnost između tih dvaju radova dijelom ovisi o korištenju grafikom Cesarea Fantettija prema pali istoga motiva, koju je načinio Carlo Maratta, a na to je primjereno upozorio hrvatski znanstvenik. Ta je relacija i sama po sebi znakovita da potvrdi Arrigonijevo zanimanje za akademizirajuće modele, ugledajući se na Balestru i na njegove rimske izvore.

Alberto Craievich prepoznaje kao Arrigonijevo platno iz depoa vičentinske Pinakoteke koje prikazuje *Ezzelina da Romano pred svetim Antunom Padovanskim*. Zanimljiva je činjenica da je to platno neka vrsta inačice Molinarijeva platna istog motiva, ostvarenoga polulikovima i sačuvanoga u Pinakoteci Biskupskoga sjemeništa u Rovigu, datiranoga u konac osmoga desetljeća 17. stoljeća. Ne može se isključiti hipoteza da je i to platno bilo naslikano s cijelim likovima pa potom izrezano. Zanimljivost platna iz Pinakoteke u Vicenzi općenito se odnosi na navedenu Arrigonijevu navadu preuzimanja tuđih invencija. Već je razmotreno nadahnuće Balestrom za sliku iz Dulutha i Marattom za platno iz Hvara. S obzirom na Molinarija takav slučaj imamo, na izmaku osamdesetih godina, s *Mojsijem koji gazi faraonovu krunu*, nekoć na antikvarnom tržištu u Veneciji, gdje se Arrigoni nadahnua platnom iz nekadašnje zbirke Giovanelli, pronađenim u zbirci Favero u Veneciji. Ipak nije riječ o pravoj i vjernoj kopiji, a to je još manje slika istog motiva u Eremitažu, nego nazočimo »varijacijama na temu« ili nevjernim preradbama. Svakako, ne može se kao kopija odrediti ni *Prijenos svete arke* i *Ozina smrt* iz privatne zbirke u Modeni, koju Craievich pripisuje Arrigoniju, premda je više od nekog kompozicijskog rješenja preneseno, posebno sa središnjega dijela, s Molinarijeva platna izvedenoga prije 1696. za Crkvu Corpus Domini, sada u Santa Maria degli Angeli u Muranu. Sada

se navedeno djelo vrednuje kao vrlo značajno za razdoblje Arrigonijeva i Pittonijeva susreta oko 1720. godine.

Smatramo primjerenim predložiti drugačiju raspodjelu Arrigonijeva kataloga, koji bi pokazao da u njegovom slučaju nije riječ o pukom ponavljanju ili preoblikovanju tuđih invencija. Radi se o razradi iste likovne teme na vrlo različite načine, iako se ne isključuje mogućnost da se u pojedinim rješenjima ispomogao ponekim likovnim izvorom. U razdoblje ranog 18. stoljeća, kad se slikar pokazuje sklonim Ricciju i blizak Balestri, Lazzariniju i Bellucciju, uklapaju se četiri verzije *Svetoga Sebastijana koji podnosi mučenje strijelama*. Kad ih usporedimo, prije ćemo zamijetiti Arrigonijevu okretnost negoli to što se oslanja na tuđe invencije. Dostojan je upozorenja pronalazak neobjavljenoga *pendanta* u privatnoj zbirci u Trevizu sa slikama iz povijesti i polulikovima, koje se mogu datirati koncem 90-ih godina i možda tvore dio neke veće serije, a njihova je zanimljivost u tome što Arrigonijevoj slici koja prikazuje *Kraljicu kako nudi ključeve Aleksandru Velikome* (?) odgovara slika *Ipsikrate što reže kosu*, koju treba pridati Bartolomeu Litteriniju. Taj slikar dijeli s Arrigonijem zanimanje za kromatsko rasvjetljavanje, za izvedbu vrlo točnoga oblika određena brižljivim crtežom. I Litterini se, dakle, poziva na načine Gregorija Lazzarinija, možda i isključivije od Arrigonija. Objavljivanjem toga *pendanta* učvršćuje se veza između dvaju slikara s kronološkom anticipacijom u odnosu na ono što može biti viđeno kao neka vrsta uske povezanosti oko 1710., kada pak obojica mogu također biti uspoređivani i s Francescom Pittonijem. Novo atribucija u korist Arrigoniju odnosi se na rijetku sliku mitološkog motiva *Vrijeme motri голу Istinu*, nekoć u galeriji Lorenzelli u Milanu kao djelo Riccijevo. Jednako je rijetka i idilična slika, ovaj put potpisana, koja prikazuje *Rinalda i Armidu u šumi* iz privatne zbirke. To su radovi što se mogu smjestiti u prvo i drugo desetljeće 17. stoljeća.

Nedvojbena najproblematičniji dio rekonstrukcije Arrigonijeva profila iz 1997. godine odnosi se na susret s Giambattistom Pittonijem i platna izvedena za refektorij San Clemente in Isola u Veneciji oko 1723, povezivana s Angelom Trevisanijem, Gregorijem Lazzarinijem i, vjerojatno, Bartolomeom Litterinijem. Između dvaju slikara različitih naraštaja pretpostavljena je čak neka suradnja, možda najsmioniji i najupitniji aspekt te rekonstrukcije, ali ga je upravo konstituiranje crtačkoga Arrigonijeva korpusa uspjelo razjasniti. Na stilskim temeljima ta je suradnja s Giambattistom razvidna u seriji slika što tvore dio Pittonijeva kataloga, ali u čiju vlastoručnost nismo uvjereni. Ta se atributivna problematika u ovoj prigodi širi i na mitološki motiv znatne kvalitete s *Venerom i Marsom* te *Bakhom i Arijadnom* iz Narodnog muzeja (Muzej Narodowy) u Varšavi, što je objavila Alice Binion 1981. kao novi prijedlog u korist Pittonija, Ipak, samo za prvo djelo smatramo da se može vrednovati kao blistavi Pittonijev autograf, jer se drugo bjelodano razlikuje stilskim značajkama i treba ga držati, doista, Arrigonijevim djelom. U tom bi se slučaju konačno moglo raspolagati i dokaznim primjerom za njihove sličnosti i razlike. Alice Binion uspoređuje varšavsku *Veneru i Marsa* i verziju iz Louvrea, koja je malih dimenzija. Baš usporedba proširena na tri slike čini vidljivim kako jedino ova posljednja, iz Louvrea, pripada u potpunosti Pittoniju, dok u velikoj slici iz Varšave još jednom prepoznajemo Arrigonijevu intervenciju, posebno u liku Venere. I u tom je slučaju zalaha crteža na raspologanju radionice, poput onih kasnije pripalih zbirci Salvotti, morala biti od pomoći u njihovu četveroručnom radu.

Moglo bi se kazati kako Arrigoni naspram Pittonija, s njegovim pristankom i čak ulogom promotora, zauzima odnos suradničke slobode repliciranja i variranja što ide znatno dalje od onoga što je mogao imati s Molinarijem još od devedesetih godina. S obzirom na crteže Arrigonijevo prerađivanje pittonijevskih invencija u mitološko-erotskoj tematici možemo prepoznati u listu s *Mitološkim prizorom* iz Fondacije Giorgio Cini (30017). Vraćajući se na slike iz istog razdoblja i oltarnu palu što potječe iz Belluna s *Bogorodicom i Djetetom u slavi, sa svecima i jednom pobožnom*, sada u Museum of Art u Clevelandu, treba motriti u svjetlu suradnje dvaju majstora. Posljednji Arrigonijev domet što ga duguje poticaju mlađega kolege Giambattiste Pittonija zamjećujemo u neobjavljenoj *Rebeki i Eliazaru* iz privatne zbirke u Trevizu, koja mu u cjelini pripada. U odnosu na drugi naraštaj rokoko slikara koji vladaju mletačkom i međunarodnom scenom (Rici, Pellegrini, Amigoni) Pit-

tonijeva je linija morala imati prepoznatljivu gustoću te izazivati pozornost među mletačkim slikarima, uključujući Arrigonija, koji mu je bio blizak i u počecima. Arrigoni, donedavno nepoznat, stekao je položaj dostojan poštovanja unutar mletačkog slikarstva na razmeđu 17. i 18. stoljeća. Premda još plaho, počinje se isticati i kroz nacrt crtačkoga korpusa, a on će se, slijedom metode kojom smo se tek uputili, svakako proširivati.

(S talijanskog preveo Tonko Maroević)

Ključne riječi: Slikarstvo, barok, Andrea Celesti, Antonio Arrigoni, Giambattista Pittoni, Antonio Molinari, Antonio Bellucci, Domenico Pasquali, Francesco Migliori, Bartolomeo Litterini, Sebastiano Ricci, Gregorio Lazzarini, Alberto Calvetti, Cristoforo Tasca, Antonio Maria Bianchi