

# PARAGONE

## ARTE

*fondato da Roberto Longhi*

ANNO LXXI- N. 839

TERZA SERIE

**149**

C. PASQUALETTI: *Pittori di confine. Nuove ricerche e scoperte sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo* - M.S. BOLZONI: *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti* - G. FOSSALUZZA: *Antonio Arrigoni e Giambattista Pittoni: i disegni del capretto immolato*

*Ricerche d'archivio*

Mandragora

---

---

GENNAIO

**2020**

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura  
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LXXI - Terza serie - Numero 149 (839)

Gennaio 2020

## SOMMARIO

CRISTIANA PASQUALETTI: *Pittori di confine. Nuove ricerche e scoperte sui trecentisti 'umbri' in Abruzzo* - MARCO SIMONE BOLZONI: *Federico Zuccaro all'Escorial: alcuni progetti inediti* - GIORGIO FOSSALUZZA: *Antonio Arrigoni e Giambattista Pittoni: i disegni del capretto immolato*

## RICERCHE D'ARCHIVIO

*Alcune precisazioni sulla 'Caccia di Meleagro' di Giovanni Bandini al Museo del Prado (Michela Zurla)*

Mandragora

GIORGIO FOSSALUZZA

ANTONIO ARRIGONI  
E GIAMBATTISTA PITTONI:  
I DISEGNI DEL CAPRETTO IMMOLATO

*In ricordo di Franca Zava*

Una 'Morte di Abele' /tavola 32/, dipinto da stanza assegnato ad Aureliano Milani e di recente passato sul mercato antiquario viennese, svela un'ideazione di notevole impegno e respiro monumentale, pur articolata in dimensioni relativamente piccole<sup>1</sup>.

L'attribuzione al pittore bolognese ne rileva il sostanziale carattere academizzante e, dal modo in cui egli struttura il proprio linguaggio fin dalle precocissime manifestazioni, di poco antecedenti il 1690, lo configura implicitamente come neocarraccesco, sulla linea che poi trova lungo corso senza alcuna distrazione<sup>2</sup>. Le ragioni di tale proposta si comprendono in termini persino comparativi. Si indicano, perciò, soprattutto gli esiti che, ad apertura del terzo decennio del Settecento, si manifestano nelle quattro tele con 'Storie di Sansone', realizzate per il marchese Alessandro Pallavicino e destinate alla villa di Busseto, ora nelle collezioni della Banca Popolare dell'Emilia Romagna<sup>3</sup>. Il ciclo, completato dopo il trasferimento del pittore a Roma nel 1719, esprime l'osservazione del naturale con una modalità del tutto speciale nello studio del nudo, che assume progressivamente un'enfasi deliberata, per quindi imporsi nella dinamica compositiva. Anche nel caso dell'opera

a lui attribuita, il corpo di Abele, nella sua postura complessa e naturale insieme, manifesta gli interessi di studio che sono propri dei partecipanti alle accademie del nudo. All'interno delle quali l'esercizio ha sì un valore di ricerca autonoma, ma nell'applicazione dei risultati in soggetti di storia offre anche l'occasione di potenziarli in modo funzionale e creativo. In questo caso, l'artista colloca un corpo in tralice su di un piano inclinato, il capo riverso in primo piano, con l'esito di aumentare la percezione di profondità spaziale e di interagire meglio con ogni elemento circostante. Nella vasta apertura a destra compare la fuga di Caino che, investito dalla luce divina, abbandona disperato l'ara fumigante. Il cono luminoso fra le nubi lascia intuire come Dio interroghi la coscienza del fratricida al quale concede il sigillo dell'immunità<sup>4</sup>. Sulla sinistra, invece, ecco l'ara per il sacrificio risultato gradito /tavola 33/. Vi è depresso il capretto sgozzato, còlto appena di sott'in su tanto da risultare persino incombente. Tra le due vittime riverse, innocenti e pure, si stabilisce allora una sorta di specularità, nell'ottica della prefigurazione pasquale<sup>5</sup>. Ogni aspetto, nel feroce equilibrio e nella studiata naturalezza delle forme, assume nitore e lucidità pressoché icastici. In assenza di virtuosismi o accentuazioni patetiche ed espressive, risalta soprattutto una terribilità coinvolgente.

A far sorgere il dubbio circa l'autografia di Milani della 'Morte di Abele' concorrono più aspetti tipologici, di carattere disegnativo e pittorico, che non convincono a pieno e che vanno associati a un più vasto orizzonte di cultura accademizzante, in cui rimangono indubitabili le tangenze con l'accezione propriamente bolognese. È da notare, ad esempio, una definizione anatomica più sintetica, tutta tesa ad assecondare una maggiore flessuosità ed eleganza, riscontrabile anche nell'articolazione delle mani. Che vanno osservate tenendo ovviamente presente la pratica degli studi parziali, assai diffusa nell'ambito dell'accademia del nudo, cui si deve aggiungere, inoltre, il carattere della stesura pittorica, grazie alla cui pastosità particolare la luce tenuta alta sul corpo della vittima risulta più effusiva. Ancora, risalta la peculiarità del tratto pittorico delle figure di secondo

piano, del paesaggio e dello stratificarsi dei nubi in cielo che, a parità di esito chiarista, trova una “sintesi di macchia” e una libertà nella conduzione che non ci si può attendere in Milano, i cui esiti sottendono sempre un maggiore controllo disegnativo sulla forma. Sono, questi, rilievi sufficienti per ricondurre con certezza l’opera in questione all’ambito veneto, il cui pregio è di discostarsi dalla soluzione bolognese di partenza e di scongiurare orizzonti di un’attribuzione alternativa troppo ristretti. Un’eventualità tanto più reale se si pensa ai casi dei ‘falsi veneziani’ per tutti quello coevo di Francesco Monti falso Pittoni, e quello del più tardo Nicola Bertuzzi, l’Anconitano di stanza a Bologna, falso Nogari e anch’egli falso Pittoni, come dimostra ben prima della presenza a Venezia nel 1751<sup>6</sup>.

Fortunatamente, un elemento a tutti gli effetti risolutivo per l’assegnazione dell’opera qui trattata si ravvisa nell’invenzione caratterizzante del capretto sgozzato. Non si hanno dubbi nell’identificarne il disegno preparatorio in uno dei fogli con questo soggetto /*tavola* 34/: quello recante il vecchio numero sequenziale 194, del cosiddetto Album Salvotti, suddiviso fra le raccolte grafiche della Fondazione Giorgio Cini e delle Gallerie dell’Accademia di Venezia<sup>7</sup>. Per quanto muti di poco il punto di vista conseguente alla scelta di appoggiare completamente la testa della vittima sulla pietra d’angolo dell’ara e di intrecciare diversamente i legni della pira, la coincidenza con il brano della ‘Morte di Abele’ è quasi perfetta, anche nella definizione chiaroscurale. Il disegno fu riconosciuto come esemplare autografo di Giambattista Pittoni a partire da Rodolfo Pallucchini nel 1945 e da Giuseppe Fiocco dieci anni dopo, studiosi che succintamente ne misero in luce il carattere “preparatorio”<sup>8</sup>. In seguito, Alice Binion lo qualificò invece come “studio definitivo” atto al trasporto sulla tela<sup>9</sup>. Tali classificazioni risultano però tali da imporre ulteriori verifiche non di poco conto, o di mera intuizione formale e tipologica. Si deve quindi tener conto di altri due fogli dell’Album Salvotti in cui si affronta lo stesso tema del capretto sacrificale (o in tal caso l’agnello?) ugualmente adagiato sul lato sinistro: uno nel nucleo Cini /*tavola* 35/ segnalato con il numero sequenziale 193, l’altro alle

Gallerie dell'Accademia /*tavola* 36/ inventariato con il numero 1652<sup>10</sup>. In tutti e tre i casi considerati, dati tecnici, supporto e medium corrispondono. Non così le soluzioni nella ripresa del soggetto che per tutti attestano, pertanto, lo studio dal vero. Solo questi due ultimi fogli mostrano fra loro una sostanziale corrispondenza nel taglio di ripresa, disposto su un piano inclinato. In quello delle Gallerie dell'Accademia emerge anche una visione più sintetica e veridica. Una descrizione più avanzata, già funzionale al trasporto su tela, caratterizza invece quello Cini 193. A conferma che si tratti di studi dal vero, sul foglio delle Gallerie dell'Accademia si raggiunge una soluzione affatto difforme e che non ha seguito in una traduzione pittorica nota: l'animale è rannicchiato e a testa in giù, posto su un piano dal quale le zampe sporgono appena.

Di conseguenza, la corrispondenza del disegno Cini 193 con la traduzione nella 'Morte di Abele', finora assegnata a Milani, avvalta tanto l'intuizione di Pallucchini, che lo indica come preparatorio, quanto in parte quella di Alice Binion che ovviamente ignorava la corrispondenza con il dipinto passato solo ora in asta a Vienna. Da questi riferimenti disegnativi si potrebbe logicamente attribuire la tela a Pittoni, in alternativa a Milani. Il problema, tuttavia, non può considerarsi risolto in modo così lineare, necessitando di ulteriori distinzioni. La prima: i due studi per il capretto sacrificato delle Gallerie dell'Accademia 1652 e Cini 193, l'unico in effetti di valore "preparatorio", possono ora riferirsi allo stesso che era presente nel telero con 'Sant'Eustachio che rifiuta di adorare gli idoli', databile al 1722 e conservato lacunoso proprio in questa parte nella sacrestia della chiesa di San Stae a Venezia<sup>11</sup>. Lo dimostrano, infatti, le versioni integre, in formato ridotto, del Musée des Beaux-Arts di Bordeaux, un bozzetto pittorico, e il corrispettivo modelletto dell'Alte Pinakothek di Monaco /*tavola* 37/: due soluzioni fra loro diverse, specie nell'esecuzione, o per pochi dettagli, ma coincidenti nelle dimensioni<sup>12</sup>. Altresì, le derivazioni di diverso grado qualitativo, sia pittoriche, al Museo Zamek Krolewski di Varsavia e in collezione veneziana, sia disegnative, come quella dell'Album Salvotti ora Cini, assegnata anche a Ignaz Kern,

con la sua replica senza casa, entrambe forse con funzione memorativa e non preparatoria, si direbbero atte alla traduzione calcografica<sup>13</sup>.

L'estensione degli elementi di confronto, tanto disegnativi quanto pittorici, consente a buon diritto di riconoscere nel dipinto passato a Vienna un nuovo caso di lampante significato probatorio a dimostrazione che i disegni dell'Album Salvotti non vadano riconosciuti al solo Giambattista Pittoni, bensì in parte anche al suo ben più anziano 'sodale' Antonio Arrigoni, o interpretati all'interno della dinamica creativa e di scambi che si instaura fra loro<sup>14</sup>. Gli studi fin qui esposti si configurano, infatti, come una prova della condivisione di spunti ideativi, da un certo momento molto probabilmente nell'ambito della partecipazione all'esperienza dell'accademia del nudo<sup>15</sup>. E forse anche nell'operatività di una bottega e di un'organica collaborazione temporanea che, al momento, risulta dover essere superata, o risolta, entro il terzo decennio. È già stato messo in chiaro da Franca Zava, con acute osservazioni e prima ancora che si potesse affacciare sulla scena pittorica veneziana la personalità di Arrigoni, come i disegni di Pittoni esprimano un primo stadio sperimentale, l'osservazione "naturalistica", ma contengano anche la memorizzazione dei moduli figurali, a cui possono accostarsi esercitazioni sullo stesso tema di allievi<sup>16</sup>. Ai quali, indicati indistintamente, si sovrappone ora il ruolo accertabile di Arrigoni.

In definitiva, pur in assenza di riscontri documentari diretti, ma in seguito a una prima composizione del catalogo di quest'ultimo, si può ora delimitare una fase in cui egli sembra facilitare l'affrancarsi del più giovane collega dal condizionamento impartitogli dall'insegnamento dello zio Francesco e da un barocchetto corretto, ma prolisso, per orientarlo verso una specifica scelta di campo 'accademizzante', poi condivisa a lungo. Segue, sul finale, la fase in cui è Arrigoni a poter tradurre e interpretare con più equilibrio e sobrietà, o a volte con una diversa enfasi, le soluzioni inventive più articolate e festose del collega, ormai salito alla ribalta dopo aver superato, poco prima del 1720, l'infatuazione 'neotenebrosa' rappresentata

dai dipinti sperimentali già a Dresda<sup>17</sup>. Quando cioè il pittore, oramai trentenne e dunque nella piena maturità, si dimostra più aperto a soluzioni rocaille nei temi drammatici e marcato da una genialità esecutiva incomparabile. È proprio dentro questa dinamica che s'inserisce l'esperienza di studio del nudo accademico, il cui esercizio conosce un buon successo a Venezia<sup>18</sup>. In proposito, è il caso di richiamare la notizia raccolta da Giannantonio Moschini, affidata alla sua memoria *Dell'incisione in Venezia*, a proposito del sacerdote Pietro Antonio Toni, il quale nel 1722 "frequentava l'Accademia del nudo ed egregiamente vi disegnava col Rizzi e col Pittoni", cioè con pittori di storia di diversa esperienza ma entrambi ben affermati<sup>19</sup>. In questa compagine vorremmo includere Arrigoni, anche lui interessato a condividere le spese necessarie alla disponibilità degli spazi e dei relativi modelli.

In definitiva, la 'Morte di Abele' si ritiene spettare proprio ad Arrigoni, in riferimento al nucleo più maturo della sua attività del secondo decennio, quando l'esito di una certa pulizia formale indurrebbe ad associarlo a un accademismo che ha almeno un'assonanza con quello dei bolognesi e nella fattispecie di Milani. In virtù di questa caratteristica, il pittore assume una posizione peculiare nel contesto veneziano, con una professionalità riconosciutagli fin dal 1713<sup>20</sup>. Ne guadagna quindi anche Pittoni. Questi, ad esempio, prende le giuste distanze dalle molte declinazioni chiariste più di moda, palesemente neoveronesiane, sulla linea di Ricci, nelle quali si risolvono però anche aspetti di riflusso tenebroso. Più ancora, si potrebbe affermare che nel rapporto fra Arrigoni e Pittoni si attui quell'attenzione privilegiata nei confronti di Balestra veneziano che è stata riconosciuta in sede critica al pittore più giovane. Ad essa si aggiunga l'interesse iniziale a osservare anche le studiate sofisticatezze di Dorigny, attraverso le quali è facilitato il superamento del tenebrismo 'emendato' che egli calibra in origine su Zanchi, poi su Molinari.

La ricostruzione del catalogo di Arrigoni, sorprendente dal punto di vista quantitativo e della tenuta costante di qualità, riserva emblematicamente altri casi di equivoco attributivo



con Aureliano Milani, o con altri artisti di esperienza bolognese o romana<sup>21</sup>. Ma anche con veronesi formati a Bologna, Odoardo Perini per fare un esempio recente<sup>22</sup>. Del resto, si deve ancora una volta ricordare che Luigi Lanzi, osservando l'«Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova» della chiesa di Santo Stefano a Vicenza, opera di riferimento primario databile al 1710, poteva giudicarlo «pittore di espressione, coloritor mediocre e che tira molto al gusto romano»<sup>23</sup>. Si tenga conto al riguardo delle casistiche in cui egli, attraverso le traduzioni grafiche, recupera modelli di tale ambito, come quelli di Carlo Maratti<sup>24</sup>.

In considerazione di questi equivoci, che tanto sollecitano nuove attribuzioni e un positivo interesse per il suo catalogo, che corre il rischio però di essere meramente quantitativo, è un caso fortunato che si possa riconoscere nel «Noè ebbro» /*tavola 38/*, quadro di coincidenti dimensioni passato a un'asta parigina nel 2011, e attribuito ancora una volta a Milani, il pendant della «Morte di Abele»<sup>25</sup>.

La scheda di catalogo segnala un cartellino sul retro che ne attesta la medesima provenienza: la collezione danese del principe Renato di Borbone Parma. Per la figura di Noè non si trovano purtroppo riscontri nei disegni con studi accademici del corpus di Pittoni. Anche la corrispondenza per la figura che si direbbe del tutto pittoniana di Cam, colto con il volto di profilo e in un gesto che espone l'intimità del padre addormentato, manca. Come pure manca il gruppo di Sem e Iafet che, per non violare tale intimità, procedono a ritroso coprendosi con il suo mantello. Se non nei disegni vi è invece piena corrispondenza con le opere pittoriche di Arrigoni maturo: nella definizione della forma, nella compattezza materica dell'incarnato, negli aspetti tipologici riguardo il profilo perso di Noè o nel modo sempre insistentemente studiato di roteare le mani. La plasticità enfatizzata trova sostegno, in modo ricorrente, in una partitura di colore risoluto, in questo caso individuabile nel drappo di un rosso come di smalto.

Come si è sopra affermato, la restituzione ad Arrigoni «falso bolognese» di due opere rappresentative, con l'importante

suggerimento di un disegno preparatorio, consente di sottolineare come il suo catalogo, ricostituito passo a passo, offra la possibilità di stabilire nessi inequivocabili fra i disegni dell'Album Salvotti, o altri del vasto corpus grafico di Pittoni. Si riconosce la prossimità di Arrigoni non solo guardando al nucleo disegnativo delle derivazioni o 'di bottega' pittoniana, ma anche a quello considerato autografo, in base alla selezione a suo tempo avviata da Pallucchini in termini più moderni<sup>26</sup>.

Rispetto a questa problematica, rimane un caso a sé, distinguendosi di gran lunga per stile, il disegno con 'La regina di Saba che rende omaggio a Salomone' del Museo Correr inv. 1856 che si riferisce al telero di Arrigoni per Palazzo Ducale del 1704 circa<sup>27</sup>. Forse proprio perché modelletto quadrettato, funzionale quindi all'approvazione e al preciso trasporto in scala, in esso si punta soprattutto sul pronto effetto pittorico attraverso il chiaroscuro a pennello e il rialzo a biacca, mentre il tracciato a penna è più discontinuo, nervoso e meno incisivo, specie rispetto a quanto si verificherà in seguito. Sono aspetti che si direbbero differire anche dalla definizione formale impeccabile perseguita nell'opera finita.

Invece, è certa precisione nei tratti anche di contorno, ossia la nettezza del tratteggio parallelo che stabilisce i piani chiaroscurali 'al risparmio' sulla carta, ad essere distintiva e destinata a farsi permanente. Questi aspetti si riscontrano nei due disegni a sanguigna dell'Accademia Carrara di Bergamo /*tavole* 39, 40/ gli unici firmati, i quali hanno origine nel contesto dell'accademia del nudo<sup>28</sup>. Trovano inoltre conferma sostanziale nei rappresentativi 'Studi di teste' a matita che sono preparatori per i santi della pala del 1708 circa destinata ai francescani delle Bocche di Cattaro /*tavole* 41, 42/ ma che risultano di riferimento tipologico anche per il San Valentino della pala finora inedita di Pozzoleone (Vicenza), utilmente siglata e datata 1707 /*tavola* 43/<sup>29</sup>.

Con queste due opere pittoriche, le più periferiche, si suggerisce una fase precisa del primo decennio, specie vicentina, che precede quella veneziana della sinergia con Pittoni<sup>30</sup>. Essa trova completamento con altre riferibili al 1710: il grande tele-

ro con 'Cristo nell'orto degli olivi' destinato all'oratorio della Beata Vergine del Rosario presso Santa Corona a Vicenza, ora ricomposto sul soffitto alla ducale del Duomo di Thiene, e la citata 'Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova' /tavola 47/, ancora nella sua collocazione originaria in Santo Stefano<sup>31</sup>. È preparatorio per quest'ultima opera il disegno riguardante un 'Angelo' /tavola 46/ del nucleo dell'Accademia di Venezia (inv. 1638) che rientra nei casi di studi parziali il cui trasporto è avvenuto con la tecnica dell'oliatura, talora in alternativa o assieme a quella dello spolvero<sup>32</sup>. Tale disegno, pertanto, offre la riprova del fatto che il corpus Salvotti fa riferimento alla pratica di un'unica bottega, in cui converge il patrimonio disegnativo di due pittori, secondariamente suggerisce anche il precoce collegamento fra loro.

Quanto allo stile del disegno con 'Angelo' a figura intera rivolto a destra, l'indubbia nobiltà ideativa e l'accuratezza negli effetti di luce lasciano intuire che si tratta probabilmente della trascrizione 'accademica' di un modello, mentre lo studio di mano destra e di volto sullo stesso foglio, con la loro essenzialità di tratto, manifestano le caratteristiche proprie dello studio dal vero.

Rispetto a queste prime casistiche fra loro difformi, è il disegno con 'Studi di teste' che definisce meglio le scelte di stile fondamentali sopra richiamate, ovvero lo studio dal vero ma anche una concezione della forma funzionale a un eloquio paludato, a un' enfasi drammatica emendata in senso accademizzante. Su questo esito Pittoni è perfettamente allineato nei disegni che si possono rapportare alle sue prime opere di San Giovanni Elemosinario a Venezia del 1712 circa<sup>33</sup>. Solo poco dopo egli può mostrare un ductus innervato e di una tensione inconfondibile specie nella ricerca chiaroscurale, per farsi altre volte più leggero e come vibrato, ottenendo in ogni caso una diversa collocazione della forma, aperta e vitale, nello spazio pittorico, in prospettiva certo anche per lui drammatica, ma di fatto di gran lunga più emozionale. Su questo aspetto, in base alle poche attestazioni disegnative sicure ora a diposizione, non manca di seguirlo Arrigoni nella sua ultima fase, anche se sporadicamente<sup>34</sup>.

La distinzione di paternità dei disegni con il ‘Capretto sgozzato’ è, quindi, sintomatica e si ritiene avvalorata le proposte che si sono finora avanzate in tal senso, con l'accortezza di porre per il momento un limite, costituito dal riscontro in un'opera pittorica finalmente riconosciuta ad Arrigoni, attingendo per lo più ai cataloghi di Molinari, Balestra, Lazzarini, Ricci e ovviamente di Pittoni stesso. L'assegnazione di ulteriori fogli ad Arrigoni richiede, infatti, un altro livello di indagine, basato esclusivamente sui dati tecnici e lo stile. Questa deve partire da un progetto che sperimenti la completa integrazione dei fogli che costituivano il cosiddetto Album Salvotti, ora divisi in due collezioni e, a suo tempo, catalogati accuratamente ma in circostanze separate, senza tener conto del ‘fenomeno’ Arrigoni nella sua evoluzione conoscitiva. Per ora si possono schematizzare queste ulteriori casistiche. Innanzitutto, a partire dalle opere attribuite, si individuano, al momento, alcuni riscontri significativi riguardanti studi parziali, inconfondibili come i citati ‘Studi di teste’ per la pala di Kotor. Sono altri studi anatomici, come quelli di mani, che richiedono di valutare di volta in volta se lo stile sia da riferire ad Arrigoni o a Pittoni<sup>35</sup>. Oltre la corrispondenza con l'opera finita, in tali casi sono da considerare con tutto riguardo i caratteri del ductus per poter decidere l'assegnazione all'uno o all'altro dei due pittori, entro una dinamica di scambio fra loro di studi dal vero. Ad esempio, lo ‘Studio di ginocchia’ Cini (inv. 30175v.) /*tavola 44*/, che si riferisce palesemente al ‘San Sebastiano che subisce il martirio delle frecce’ di Arrigoni del Museo diocesano di Treviso /*tavola 45*/, lo si può ora associare a quest'ultimo per schematismo e forza del tratto affatto coerenti con quanto dimostra il disegno Cini preparatorio per il ‘Capretto immolato’ dal quale si è partiti per questa analisi<sup>36</sup>.

Pertanto, sulla scorta di tali casistiche, o di altre analoghe, si pongono le basi per procedere alla separazione del corpus Salvotti su base stilistica e attraverso il necessario confronto sistematico degli aspetti tecnici, come si è sopra sottolineato. Su questa linea si può procedere con cautela, tanto più se si tiene conto che nei primi anni venti non solo si mantiene ‘organico’

lo scambio di idee, ma sembra prosegua anche la collaborazione fra i due pittori<sup>37</sup>. Ancora, altri casi attestano la condivisione di spunti inventivi, da inquadrare inizialmente nell'esercizio accademico dello studio dal vero, al quale entrambi si applicano, ma il cui risultato si assoggetta poi al meccanismo del riporto iterato nei dipinti, alla dimensione 'formulare'. Ad esempio, alcuni elementi più comuni del repertorio pittoniano, quali il cagnolino pezzato o il parasole, si insinuano in alcune opere che si possono ritenere di collaborazione, o in altre fra le più avanzate di Arrigoni, e questo riutilizzo presuppone la facile disponibilità di disegni memorativi. Tale è il caso del 'Ritrovamento di Mosè' /tavola 49/, che si abbina alla 'Rebecca ed Eleazaro al pozzo', già in collezione Pacifici a Milano, dipinti spettanti ad Arrigoni sul finire degli anni venti<sup>38</sup>. Nel primo si individua il 'riporto' del parasole, nonché del più fortunato cagnolino maltese, soggetti che trovano il modello nei fogli dell'Album Salvotti e che sono impiegati da Pittoni in più occasioni<sup>39</sup>. Quanto al 'Parasole' /tavola 48/, disegno nel nucleo delle Gallerie dell'Accademia con il numero di inv. 1595, non sono da trascurare alcune osservazioni già poste: Il fatto che tale elemento compaia nel 'Ritrovamento di Mosè' della collezione Camerini di Montruglio (Vicenza), assegnato a Pittoni con datazione circa il 1722-1725, non ostacola un giudizio che, sotto l'aspetto stilistico, evidenzia del disegno il carattere 'accademico', e fa supporre sia posteriore al dipinto, ossia memorativo; con ogni probabilità, possiamo aggiungere ora, per iniziativa di Arrigoni che a sua volta lo utilizza a fine carriera<sup>40</sup>.

Da ultimo si pone il caso da cui si è partiti. Nella fase 'di mezzo' dei rapporti fra Arrigoni e Pittoni, intorno al 1720 o poco prima, dovette collocarsi la partecipazione di entrambi all'accademia del nudo che qui più interessa, momento nel quale, come osservato, si dovettero creare le circostanze per una ulteriore tappa di condivisione delle ricerche. Anche se non vi è prova di una puntuale mutuaione degli esiti fra i due, a ben vedere proprio la figura di Abele del dipinto qui illustrato in prima istanza ricalca, tuttavia, i temi di ricerca su posture complesse, le cui soluzioni si trovano affrontate con precisione

nel nucleo del tutto coerente di sei disegni di Pittoni ora Cini riguardanti la figura nella sua interezza, fra i quali il ‘Nudo virile disteso con la mano sinistra al petto’ inv. 30066 /tavola 50/<sup>41</sup>. In questa prospettiva va considerata anche un’altra versione del tema di ‘Abele morente’ /tavola 51/, in deposito presso il Ball State University Museum of Art di Muncie (IN), che è stata intelligentemente riconosciuta ad Arrigoni, non senza una comprensibile incertezza iniziale, partendo dal significativo riconoscimento a Balestra<sup>42</sup>. Nell’‘Adamo ed Eva’, già assegnato a Molinari e proveniente anch’esso dalla Pennsylvania Academy of Fine Arts di Philadelphia che acquisì le due opere nel 1807, trova il pendant in questo museo statunitense<sup>43</sup>. L’interesse per il nudo accademico da parte di Arrigoni non può trovare un’attestazione più conclamata di questa. Dall’accostamento dei due dipinti di vasto respiro, coincidenti nelle dimensioni e nel formato, si deduce come non fosse stato previsto il capretto o l’agnello immolato, diversamente dalla soluzione passata a Vienna. Il pittore si appunta invece sull’insistente definizione pittorica dei legni che ardono sull’ara e su cui Abele morente si accascia. Il momento prescelto, quello del trapasso, e lo studio fisiognomico che richiede sono insospettabili e dunque sorprendenti per l’abituale senso di misura dell’artista, che li risolve in una sorta di stereotipo ancora una volta accademico, sul genere della maschera tragica.

## NOTE

Crediti fotografici: tavole 39, 40: Accademia Carrara, Bergamo; tavole 36, 46, 48: Archivio fotografico G.A.VE – “su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali-Gallerie dell’Accademia di Venezia”; tavole 34, 35, 44, 50: Venezia, © Fondazione Giorgio Cini; tavola 43: Giovanni Porcellato, Ramon di Loria; tavola 45: Foto G. Fini, Treviso; tavola 49: Università Ca’ Foscari Venezia, Archivio Morassi.

<sup>1</sup> Olio su tela, cm 48,5 x 65. *Old Master Paintings. Part I*, Dorotheum, Wien, 30 aprile 2019, pp. 256-257, lotto 405. Provenienze segnalate: collezione principe

Renato di Borbone Parma (1894-1962), Danimarca; collezione Ermanno Lucini, Danimarca, cfr. *Ermanno Lucinis Collection at Fine Art & Antiques*, Stockholms Auktionsverk, 3 giugno 2016, lotto 117. L'attribuzione a Milani è nell'occasione confermata da Erich Schleier, Francesco Petrucci e Alessandro Agresti. La proposta di datazione fa riferimento agli anni romani di Milani, in particolare alla decorazione della galleria degli Specchi in palazzo Doria-Pamphilj risalente al 1733. È proposto un confronto con la tela di formato verticale (cm 94 x 74) in collezione privata con l'episodio di 'Caino che uccide Abele', la cui riproduzione è schedata come Milani nella Fototeca Federico Zeri, Università di Bologna, n. 70165; edita da A. Cera, *La pittura bolognese del '700*, Milano, 1994, alla voce Aureliano Milani, fig. 18.

<sup>2</sup> Concordano nel mettere in luce questo aspetto, come noto, G. Zanotti, *Storia dell'accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e Arti*, Bologna, 1739, II, pp. 159-167; L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma, 1769, pp. 146-150. Per il percorso di Milani basti qui il rinvio a R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 57-58, 115-116, 188-189, 277; idem, *L'arte del Settecento emiliano. La pittura. L'Accademia Clementina*, Bologna, 1979, pp. 48-52; D. Benati, "Scuola di pittura": quadri emiliani dal 500 al 700, Bologna, 1995, pp. 66-68; S. Pierguidi, *Milani, Aureliano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 74, 2010, pp. 426-430, con ulteriore bibliografia fondamentale. Sulla formazione si veda A. Mazza, *Gli artisti di palazzo Fava: collezionismo e mecenatismo artistico a Bologna alla fine del Seicento*, in 'Saggi e Memorie di Storia dell'Arte', 27, 2003, pp. 322-324.

<sup>3</sup> G. Cirillo, G. Godi, *L'arte in villa Pallavicino a Busseto*, in 'Parma nell'arte', XIX, 1988, pp. 17-19; A. Czére, *Five new chalk drawings by Aureliano Milani*, in 'Master Drawings', XXVI, 1988, 2, pp. 133-137; D. Gasparotto, *I dipinti di Aureliano Milani per Francesco Farnese: nuove acquisizioni documentarie*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani e M. Gregori, Napoli, 2001, pp. 485-503; *Dessins italiens du Musée des beaux-arts du Canada*, catalogo della mostra a cura di D. Franklin (Toronto-Vancouver-Windsor-Ottawa), Ottawa, 2003, pp. 150-151, 171; L. Peruzzi, in *Banca popolare dell'Emilia Romagna. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena, 1997, pp. 122-125, tavv. 58-61.

<sup>4</sup> Gen 4, 9-16.

<sup>5</sup> Gen 4, 8-10: "La voce del sangue di tuo fratello grida a me dal suolo". La prospettiva cristologica è espressa in Mt 23, 35; Eb 12, 24; 1 Gv 3, 10.12.

<sup>6</sup> Si parafrasa il titolo del saggio di U. Ruggeri, *Francesco Monti "falso veneziano"*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, Atti del Convegno (Tolmezzo-Udine, 1984), Udine, 1984, pp. 239-253. Riguardo i suoi modi e le conseguenze dell'aver inglobato il catalogo di Giuseppe Varotti si veda R. Roli, *Paesaggisti e figuristi*, in 'Paragone', 193, 1982, pp. 70-71. Si veda anche E. Rossoni, *Studi di nudi virili di Francesco Monti alla Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in 'Aperto', 3, giugno 2016, pp. 26-46. Su Bertuzzi U. Ruggeri, *Nicola Bertuzzi "falso" veneziano*, in 'Musei ferraresi', 12, 1982, pp. 115-130; *Nicola Bertuzzi e la Via Crucis ritrovata*, a cura di P. Di Natale, Bologna, 2010; D. Benati, *Nicola Bertuzzi: il soffio leggero della pittura*, ivi, pp. 8-9; P. Di Natale, *Aggiunte al catalogo di Nicola Bertuzzi: dipinti e disegni*, on line, creato: 20 novembre 2013; idem, *Nuovi dipinti e disegni*, on line, creato: 22 dicembre 2015.

<sup>7</sup> Inv. 30042, mm 166 x 175. Matita rossa con rialzi di gesso bianco, carta bruna, fori di spillo in alto al centro. Sul verso: 'Studio di panneggio'. Nel loro differenziarsi per tipologie, l'assieme di questi disegni costituisce un nucleo importante del corpus di Pittoni, come risaputo di straordinaria ricchezza in ambito veneto per tutto il Settecento. Per le vicende di provenienza e le caratteristiche del corpus Salvotti si consenta il rinvio a G. Fossaluzza, *I disegni di Giambattista Pittoni*, in 'Lettera da San Giorgio. Fondazione Giorgio Cini', III, 5, gennaio-giugno 2001, pp.10-16; idem, *I disegni di Giambattista Pittoni della Fondazione Giorgio Cini*, in 'Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto', 40, settembre 2002, pp. 36-39. La completa catalogazione, con premessa sulla provenienza, è affrontata da A. Perissa Torrini, *Disegni di Giovan Battista Pittoni*, Milano, 1998, pp. 11-16; A. 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*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello (Padova), Venezia, 2005, pp. 70-71 (cit. 2005a).

<sup>8</sup> R. Pallucchini, *I disegni di Giambattista Pittoni*, Padova, 1945, p. 86, n. 75; G. Fiocco, in *Cento antichi disegni veneziani*, catalogo della mostra, Venezia 1955, p. 23, n. 42.

<sup>9</sup> A. Binion, *I disegni di Giambattista Pittoni*, Firenze, 1983, p. 39 fig. 161. A proposito del 'modello' di Monaco riguardante il telerò di San Stae, la studiosa sottolinea: "le differenze tra il disegno e la realizzazione pittorica sono quasi del tutto irrilevanti ed a mio parere si tratta dello studio definitivo. Infatti altri studi preparatori per il capretto esistono, molto più sommarî e ovviamente anteriori al foglio in esame". L'osservazione è ripresa da A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 40, n. 14. la posizione critica più recente è di A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 239-240, n. 382: "Nonostante non vi siano dubbi sulla sua autografia, non si possono tacere alcune durezze grafiche, quali i tratti della bocca e dell'occhio destro dell'animale, oppure l'orecchio eseguito con un segno di contorno non esente da indecisioni, come se alcuni allievi avessero ripassato il foglio in vista del suo 'trasporto' sul dipinto".

<sup>10</sup> Disegno Cini, inv. 30428, mm 282 x 213. Matita rossa con rialzi di gesso bianco, carta bruna. Sul verso a matita: "193". Cfr. A. Binion, *op. cit.*, p. 63 fig. 160, indica nel verso studi di mani non rilevati nella successiva schedatura; A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 40, n. 14. A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 240-241, n. 383. Disegno delle Gallerie dell'Accademia, inv. 1652, mm 260 x 266. Matita rossa con rialzi di gesso bianco, carta grezza. Cfr. A. Binion, *op. cit.*, p. 71 fig. 159; A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 240-241, n. 383. Lo studioso sostiene che si tratta di "primi studi, antecedenti alla soluzione definitiva eseguita sul cat. 382 [qui indicato con l'antico numero progressivo 193], poi effettivamente impiegata nel dipinto".

<sup>11</sup> Tela, cm 120 x 180 ca. Cfr. F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia, 1979, pp. 170-171, n. 210, con bibliografia, datazione 1722 ca. Tale data è confermata da L. Moretti, *La chiesa di San Stae*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di G. Nepi Sciré e G. Romanelli (Venezia), Milano, 1995, pp. 558-559.

<sup>12</sup> Dipinto di Bordeaux, inv. MNR 295, cm 32 x 64; dipinto di Monaco di Baviera, inv. 10741, cm 31,8 x 64, 3. Si rinvia alla scheda analitica di J. Haber, *Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Peinture italienne XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1987, pp. 121-122, n. 73. Tenendo conto della posizione di F. Zava Boccazzi, *op. cit.*,



pp. 117, n. 19 fig. 40, 143 e nn. 117, 171, 210, 210, D 21, la versione di Bordeaux è considerata “esquisse”, ossia bozzetto pittorico derivante dal disegno Cini, ritenuto quindi autografo (si rinvia alla nota seguente), mentre il dipinto di Monaco è classificato come “modello” della tela definitiva di San Stae.

<sup>13</sup> Il disegno Cini, riconosciuto a Pittoni già da G. Fogolari, *Dipinti veneziani settecenteschi della galleria del Conte F. Algarotti*, in ‘Bollettino d’Arte’, VIII, agosto 1911, p. 317, è poi pubblicato come autografo da R. Pallucchini, *op. cit.*, pp. 106-107, n. 136 fig. 136; G. Fiocco, in *Cento antichi disegni*, cit., p. 18, n. 14; U. Ruggeri, *Collezioni private*, in *Corpus graphicum Bergomense: disegni inediti di collezioni bergamasche*. 1, Bergamo, 1969, p. 36, n. MF618, tav. 346, riproduce come autografa un’ulteriore versione; F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, p. 210, n. D 21, fig. 39, ritiene autografo il disegno Cini e replica autografa quello edito da Ruggeri. Sostiene la paternità di Stern della versione Cini A. Binion, *op. cit.*, p. 84; lo considera giustamente di bottega A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 188-189, n. 278.

<sup>14</sup> Nato nel 1664, poiché ha 26 anni nel 1690, quando figura nel libro della “tansa” dei pittori veneziani. Cfr. E. Favaro, *L’Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 216. Nel 1687 nasce Giambattista Pittoni, cfr. F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, p. 93, doc. 6. Il cospicuo nucleo di opere realizzate da Arrigoni per Vicenza e il suo territorio tra il 1706 e il 1710, per le chiese di Santa Caterina in Berga, Santo Stefano, per l’oratorio del Rosario e per la parrocchiale di Pozzoleone, qui di seguito specificate, consentono di avvalorare la notizia che il pittore fosse originario della città dei Berici e non trevigiano. A lui si attribuisce qui, dell’oratorio di San Nicola da Tolentino, la tela in controfacciata con ‘L’angelo e San Nicola da Tolentino che salvano un bambino dal demonio’. Nell’inventario redatto nel 1713 è riconosciuto, inoltre, il suo contributo al ciclo di tele di palazzo Leoni Montanari in Vicenza, fatto risalire al 1692-1693. Vi partecipano Dorigny, Bellucci, Brentana, Marchesini, Borgo (?), Loth, Pagani, Menarola. Cfr. G. Fossaluzza, *Antonio Arrigoni pittore “in istoria”, tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittoni*, in ‘Saggi e Memorie di Storia dell’Arte’, 21, 1997, pp. 162-163, 200 note 16-19. Trasferitosi a Venezia, egli è chiamato a partecipare alle iniziative corali in cui gli artisti della capitale lagunare potevano offrire un contributo di novità al contesto vicentino. L’attività veneziana anteriore al 1706 è testimoniata dalle opere da mettere in rapporto stilistico con quelle di Antonio Molinari, dunque anteriori al 1704 data della sua scomparsa, e in particolare su base documentaria dalle circostanze di committenza della pala collocata nella sacrestia di San Moisè e del teler con ‘La regina di Saba che rende omaggio a Salomone’ della sala dei Provveditori della Milizia da Mar in Palazzo Ducale, in entrambi i casi riguardanti il 1704 ca. Si veda G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 178, 211 nota; idem, *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte*, in ‘Radovi Instituta za povijest umjetnosti’, 32, 2008, pp. 167-169, 180-181.

<sup>15</sup> Per la ricostruzione del catalogo di Arrigoni, il repertorio delle fonti e le rare menzioni nella storiografia più recente, si consenta il rinvio agli studi di chi scrive che ne ha dato gli avvisi: G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 157-216; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 167-224. Il catalogo proposto ha suscitato un notevole interesse, per cui si compendiano di seguito i saggi più importanti o i riferimenti bibliografici utili, con l’esclusione delle numerose proposte che si moltiplicano in cataloghi d’asta. U. Ruggeri, *Sebastiano Ricci, e no*, in ‘Nuovi Studi. Rivista di Arte Antica e Moderna’, 5, 1998, pp. 147-152; A. Craievich, *Antonio Molinari pittore di*

"historie", in 'Arte Veneta', 54, 1999 (2000), pp. 32-53; E. Chini, *Due dipinti di Antonio Arrigoni del Museo civico di Rovereto*, in 'Studi Trentini di Scienze Storiche', LXXIX, 2000, 1-2, pp. 135-139; R. Tomić, *O Slikama Antonija Arrogonija u Kotoru i Hvaru*, in 'Kolo. Časopis Matice hrvatske', XI, 2, 2001, pp. 5-13. Il dipinto di Lesina, reso noto da quest'ultimo studioso, in seguito è illustrato come inedito da M. De Grassi, *Un dipinto di Antonio Arrigoni in Montenegro*, in 'AFAT. Arte in Friuli Arte a Trieste', 23, 2004, pp. 195-197. Si veda inoltre: A. Craievich, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M.A. Avagnina, M. Binotto e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 389-390, n. 358; G. Fossaluzza, *Inesauribili tesori artistici nella Marca Trivigiana*, in *Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004*, Cornuda (Treviso) 2004, pp. XVI-XVIII e pp.198-202; A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino (Cremona), 2005, pp. 32, 71-72, 133, n. 7; 144, n. 35; 148-149, n. 48; 161-162, n. 84; 163-164, n. 91; 289-295, nn. R1, R7, R12, R19, R29, R31, R38, R39 (cit. 2005b); U. Ruggeri, *Un dipinto di Antonio Arrigoni a Palazzo Ducale*, in 'Arte Veneta', 62, 2005, pp. 119-121; V. Piermatteo, *Giovanni Maria Bertolo "Consulatore in iure" della Repubblica Veneziana: profilo di un avvocato tra professione, devozione e patrocinio delle arti*, in 'Saggi e Memorie di Storia dell'Arte', 31, 2007, pp. 312-314; A. Pasian, *Il cimento dell'invenzione. Studi e modelli nella grafica veneta del primo Settecento*, in 'Arte Veneta', 66, 2009, pp. 74-76 (cit. 2009a); idem, *"Se non perfetti, originali certamente". Contributi per l'arte veneta da Lazzarini a Bortoloni*, in 'AFAT. Arte in Friuli Arte a Trieste', 28, 2009, pp. 61-66 (cit. 2009b); E. Lucchese, *Sebastiano Ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 21, 2010, pp. 211-226; A. Pasian, *Novità per Molinari e Arrigoni*, 'AFAT. Arte in Friuli Arte a Trieste', 29, 2010, pp. 19-36 (cit. 2010a); idem, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, Milano, 2010, pp. 153, 159 (cit. 2010b); M. Bisson, *Meravigliose macchine di giubilo. L'architettura e l'arte degli organi a Venezia nel Rinascimento*, Verona, 2012, pp. 106-107.

<sup>16</sup> F. Zava Boccazzi, *Un libro sui disegni del Pittoni*, in 'Arte Veneta', XXXVIII, 1984, pp. 238-242. Ne trae le conseguenze A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 11. Tale metodo di lettura è illustrato in G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 182-184.

<sup>17</sup> La complessa questione cronologica è ripercorsa in G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 190-191, 214 note 94 e 95.

<sup>18</sup> Il quadro generale e il significato che tale pratica assume a Venezia sono definiti, per la fase che qui interessa, dalla ricerca di C. Whistler, *Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo*, in 'Master Drawings', XLII, 2004, 4, pp. 384-390. Per una visione di sintesi si veda ora A. Pasian, *La scuola del nudo: dagli studi dei pittori alle sale dell'accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, Crocetta del Montello (Treviso), I, 2015, pp. 296-301.

<sup>19</sup> G.A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia, 1924, pp. 167-169. Si tenga conto, in proposito, delle osservazioni di A. Binion, *op. cit.*, p. 11; A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, p. 91, n. 113. In particolare, U. Ruggeri, *Alcuni disegni del Settecento veneto*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', III, 1973, 4, p. 1038, per poter stabilire un accostamento con i modi di Francesco Polazzo aveva a disposizione di Arrigoni solo i due disegni firmati dell'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 1694 e inv. 1691) con 'Nudo virile semingocchiato' e 'Nudo virile visto da tergo', non "neutri" come quello dall'antico con 'Episodio di storia romana' del Louvre (inv. 18221). In essi lo studioso ravvisava "quel punto massimo

di correzione accademizzante dei modi piazzetteschi, in senso emiliano, che tocca anche la grafica del Pittoni”, tale da stabilire una “situazione di incrocio culturale, tra Piazzetta, Polazzo e Pittoni”. Sulla necessaria distinzione di mani dei disegni considerati dallo studioso si veda G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 196, 211 figg. 72 e 73, 216 nota 110.

<sup>20</sup> Si tratta dell'elenco dei quattordici pittori “in Istoria” di Venezia, nella cui selezione egli è incluso, secondo l'aggiornamento di V.M. Coronelli, *Guida de' Forestieri per osservare il più riguardevole nella città di Venezia*, Venezia, 1712 [1713], pp. 9-10.

<sup>21</sup> Nella formazione del catalogo tali scambi attributivi riguardano sia i dipinti che i disegni. Rappresentativo è il caso del ‘Trasporto dell'arca santa e la morte di Oza’ di collezione privata di Modena, attribuitogli da A. Craievich, *op. cit.*, 2005b, pp. 71, 73-74 nota 20. Più di una soluzione figurativa era risultata corrispondente alla parte centrale del telerò di Molinari eseguito prima del 1696 per la chiesa del Corpus Domini a Venezia, ora in Santa Maria degli Angeli di Murano. Cfr. L. Moretti, *Antonio Molinari rivisitato*, in ‘Arte Veneta’, XXXIII, 1979, pp. 64, 69 nota 71. L'assegnazione a Milani ha avuto un lungo corso, se ne indicano almeno gli estremi, in R. Roli, *op. cit.*, 1977, p. 277 fig. 205b; A. Mazza, in *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra, Modena 1999, pp. 156-157. Per la collocazione nella fase di confronto fra Arrigoni e Pittoni circa il 1720, si veda G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 194-195 fig. 36, 218-219 nota 212. Si può includere il caso del ‘San Sebastiano che subisce il martirio delle frecce e gli sgherri’ dato al veronese naturalizzatosi a Bologna Felice Torelli, in A. Cera, *op. cit.*, alla voce F. Torelli, fig. 3. Come Arrigoni è illustrato in G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2004, pp. XVI-XVIII e pp. 200-202; G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 195-196 fig. 37. Per quanto riguarda i disegni, è da ricordare la vicenda attributiva della ‘Testa di vecchio’ del Gabinetto delle Stampe e Disegni del Museo Correr (inv. 1706), che ha un perfetto corrispettivo nel foglio già nella raccolta G. Morelli a Bergamo (L. 1902) a suo tempo assegnato a Ricci, in *Disegni di antichi maestri italiani, La Portantina Grafica Antica, Milano, Mostra (IX) Internazionale dell'Antiquariato, Firenze 1975*, Milano, 1975, pp. n.n. Il foglio Correr, con scritta antica “Cantarini”, fu ritenuto di Donato Creti da T. Pignatti, *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia. I (Aliense-Crosato)*, Vicenza, 1980, pp. 160-161, n. 217. All'opposto di queste casistiche, va cercata in ambito bolognese la soluzione attributiva per due dipinti, la ‘Caduta di Cristo sul Calvario’ e ‘Cristo inchiodato alla croce’, ritenuti della cerchia di Molinari ed erroneamente assegnati ad Arrigoni da chi scrive, G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 195, 207 figg. 67, 68, 215 nota 105. È da confermare, invece, all'ambito veneto ‘Il buon samaritano’, ugualmente già assegnato a Molinari, per il quale si nutrono dubbi sull'attribuzione ad Arrigoni, alimentati dal non poter esaminare l'opera. Cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 173-174 fig. 28, 207 nota 48.

<sup>22</sup> Di recente si dà il caso dell'attribuzione dubitativa alla fase tarda del veronese Odoardo Perini del ‘Serpente di bronzo’ (olio su tela, cm 104 x 142) da parte di L. Fabbri, *La pittura veronese “fuori patria”*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani e S. Marinelli, Verona, 2017, pp. 82-83. Si fa riferimento alla scheda della Fototeca Zeri, Università di Bologna, n. 265331 in cui si sostiene l'appartenenza all'ambito di Antonio Balestra; provenienza indicata alla data 1980: collezione T.F. Starkowski (MA, U.S.A.). Perini, allievo di Andrea

Voltolini, fu a Bologna alla scuola di Giovanni Maria Viani, per rientrare in patria nel 1700, alla morte di costui. Di quest'opera si ribadisce la paternità di Arrigoni a suo tempo proposta, cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 192-195, 206 fig. 66, 215 nota 103; idem, *op. cit.*, 2008, p. 199. Il dipinto proviene dalla collezione Manfrin di Venezia, negli inventari della quale figurava come Pittoni. Non mancava però in questa importante raccolta anche un dipinto perduto di Arrigoni (la 'Carità romana'). Si tenga conto ora degli inventari editi da L. Borean, *La Galleria Manfrin a Venezia. L'ultima collezione d'arte della Serenissima*, Udine, 2018, pp. 95, 122. L'opera appartiene al momento in cui le affinità di esito fra i due pittori è stretta, per cui la distinzione di mani è questione assai delicata. Si tratta della prima fase di impegni vicentini di Pittoni, per la quale si indicano come confronto i teleri di 'Olindo e Sofronia' e 'Diana e le ninfe' ora al Museo Civico di Vicenza. Il 'Castigo dei serpenti', per la resa del nudo che si basa sugli studi accademici, merita altresì il confronto con l'Uccisione di re Candaule' del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, nel quale Pittoni dà prova di un personale modo di valorizzare il colore e di ottenere l'effetto luministico. Si direbbe con forza intuitiva, grazie alla quale raggiunge effetti più effusivi, in favore di una maggiore tensione dinamica. Per quest'opera si rinvia a F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, pp. 132-133, nn. 76-77; 179-180, nn. 241-242, figg. 26, 35, 36, 67. Per i dipinti destinati all'ambito vicentino in questo periodo cfr. G. Fossaluzza, in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra, Vicenza, 1990, pp. 82-87, nn. 2.7, 2.7b, 2.8, 2.9. Un aggiornamento si deve ad A. Craievich, in *Pinacoteca civica di Vicenza*, cit., pp. 415-417, n. 377.

<sup>23</sup> L. Lanzi, *Viaggio nel Veneto [1793-1794]*, a cura di D. Levi, Firenze, 1988, p. 99. Per la riproduzione dell'opera e la fortuna critica cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997; idem, *op. cit.*, 2008. È considerata invece "opera spiritosa" dagli intendenti vicentini tra Sette e Ottocento. Tale qualifica è ripetuta da O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, 1761, p. 121; A. Alverà, *Indice ragionato dei pittori, scultori, architetti de' quali abbiamo opere in Vicenza, 1819-1845*, Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, ms. 1452, c. 134 [74].

<sup>24</sup> Può essere fatta rientrare in un atteggiamento accademico anche la pratica di selezione di modelli operata da Arrigoni. Per il tema del 'Transito di Giuseppe', nelle versioni in piccolo del monastero delle benedettine di Hvar e del Museo diocesano d'Arte sacra di Vittorio Veneto, dove tale soggetto forma un trittico con la sua 'Dormitio Virginis' e, significativamente, con il 'Cristo crocifisso e Maria Madalena' di Bartolomeo Litterini, egli attinge all'invenzione di Carlo Maratti attuata nella pala del 1676 commissionata dall'imperatrice madre Eleonora Gonzaga, ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, divulgata dall'incisione di Cesare Fantetti. Cfr. E. Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 2013), Roma, 2015, p. 256. Se ne avvede R. Tomić, *op. cit.*, pp. 11-12. Da Balestra Arrigoni mutua la composizione del 'San Francesco in estasi sostenuto dall'angelo' del Tweed Museum of Art di Duluth (Minnesota). Si avvale della rara acquaforte del 1702 di Giuseppe Barone con dedica a Vincenzo Coronelli relativa alla pala per la chiesa dei cappuccini di Bassano del Grappa. Cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 174, 207 nota 52; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 190, 217 nota 184.

<sup>25</sup> Olio su tela, cm 49,5 x 66. *Tableaux anciens (1801)*, Tajan, Paris, 22 marzo 2018, lotto 33. Si segnala che lo ha già riconosciuto ad Arrigoni, con datazione agli anni venti, A. Pasion, *op. cit.*, 2010a, pp. 29, 32 fig. 16, 35 nota 20.

<sup>26</sup> R. Pallucchini, *op. cit.*, 1945. Si era cimentata prima di lui L. Coggiola Pittoni, *Disegni inediti di Giovanni Battista Pittoni*, in 'Rivista della città di Venezia', XIII, 7, luglio 1934, pp. 263-290.

<sup>27</sup> Per il dipinto al quale il disegno si riferisce e i rinvii bibliografici si veda ivi, nota 14. Quanto al disegno, già attribuito ad Andrea Celesti, si veda U. Ruggeri, *op. cit.*, 2005, pp. 119-121; G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 168-168 fig. 2; 179-180, 202 nota 8: con dati tecnici.

<sup>28</sup> Si veda U. Ruggeri, *op. cit.*, 1973, pp. 1038-1040; G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 196, 211 figg. 72-73; 216 note 110-111; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 182-183 figg. 15-16; 215 nota 144: con dati tecnici.

<sup>29</sup> Il foglio con 'Due studi di teste', passato a un'asta milanese nel 1974 come Pittoni, è giudicabile solo nella riproduzione del catalogo di vendita, qui riproposta. Vi è sostanziale corrispondenza con le teste dei Santi Ignazio e Francesco Saverio della pala in Santa Chiara a Kotor. Cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 188-189; 190-191 figg. 31-32; 217 nota 178. La piccola pala (cm 130 x 100) della chiesa parrocchiale di Santa Maria e San Valentino di Pozzoleone raffigura l'Apparizione di Gesù Bambino a San Valentino e di San Defendente che soccorre madre e figlio insidiati dal lupo', proviene dall'antica chiesa campestre dedicata al santo. Ringrazio Christian Bonotto per la cortese indicazione.

<sup>30</sup> Riveste particolare importanza per l'assetto cronologico la precisazione su base documentaria di Valeria Piermatteo (*op. cit.*, pp. 312-314) riguardo il ciclo pittorico della chiesa delle benedettine di Santa Caterina in Berga di Vicenza. Tra il 1682 ca e il 1706 o 1707, ne fu il promotore Giovanni Maria Bertolo "Consulatore in Iure". La proposta di datazione delle cinque tele spettanti ad Arrigoni al 1706 è ineccepibile alla luce dell'evoluzione che il suo catalogo dimostra grazie ai nuovi apporti attributivi. La studiosa vaglia con generosità e scrupolo le proposte avanzate da chi scrive all'inizio di tale percorso, nel cui contesto si cercava di motivare una datazione tra la fine degli anni ottanta e gli inizi del decennio successivo.

<sup>31</sup> La data del telerò è fissata dai documenti resi noti da M. Saccardo, *Arte organaria, organisti e attività musicale a S. Corona. Precisioni sul patrimonio artistico della chiesa*, con una prefazione di F. Barbieri, Vicenza, 1976, pp. 210-219, note 19, 19 bis. Lo segnalano le fonti vicentine che ricordano altresì un'opera di Arrigoni di questo soggetto presso la chiesa dell'Aracoeli. Cfr. O. Bertotti Scamozzi, *op. cit.*, p. 80; [P. Baldarini], *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza con alcune osservazioni. Parte prima. Delle chiese e degli oratori*, Vicenza, 1779, I, pp. 2, 102; A. Alverà, *op. cit.*, c. 134 [74]. Quanto alle citazioni moderne, l'opera è ritenuta perduta da F. Rigon, *Pittori vicentini minori del '700*, Vicenza, 1981, pp. 104-105; G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 164, 200 nota 20. È ora riconosciuta in quella collocata nel 1796 entro il soffitto alla ducale del Duomo di Thiene, ideato dall'architetto Ottone Maria Calderari. Cfr. N. Ivanoff, *Tesori artistici nel Duomo di Thiene*, in 'Questa è Vicenza. Fiera 1954, Economia, Arte, Storia, Turismo', Vicenza, IX, 1955, p. 140: attribuito a Pittoni "ma sembrerebbe piuttosto della sua maniera". Per il contesto si veda E. Reato, *Società e religiosità a Thiene nell'età contemporanea (1866-1972)*, in *Storia di Thiene. L'età contemporanea. II*, Vicenza, 1994, pp. 119-120, 175. Il ciclo dell'oratorio del Rosario, disperso ben prima della distruzione dell'edificio tra il 1810 e il 1813, è descritto con puntualità soprattutto da Baldarini. Egli annovera otto quadri di Giulio Carpioni sopra le nicchie, due suoi entro il soffitto. I primi identificati nei 'Misteri del Rosario' del 1676-1677 ora

presso la chiesa parrocchiale di Castegnero (Vicenza), cfr. M. Saccardo, *op. cit.*, pp. 218-222. Baldarini descrive poi i sette quadri alle pareti di grandi dimensioni. Sono, nell'ordine, quelli di Antonio Molinari, Bartolomeo Cittadella. Gregorio Lazzarini, Giambattista Pittoni, Giovanni Antonio de' Pieri detto "lo Zoppo", Antonio Zanchi, conclude con quella di Arrigoni. Sono adattati nei lacunari del soffitto del Duomo di Thiene, ad eccezione del "Cristo in croce tra i ladroni, e colla B.V. svenuta" che assegna a Cittadella. Da sottolineare che il "Cristo che vien cornato di spine", in Baldarini assegnato a Molinari, è ora ricollocato nel Duomo di Thiene, ma riconosciuto a Cittadella. L'attribuzione corrente induce a ritenere perduta di Molinari la 'Crocifissione', soggetto che non ha riscontro nel suo catalogo. Per questo ciclo vicentino si deduce una fase prolungata d'esecuzione. La 'Presentazione di Gesù al tempio', opera firmata di Zanchi, è riferita al 1670-1675, ma anche al decennio successivo. Cfr. M. Olivari, in P. Zampetti, *Antonio Zanchi, in I pittori bergamaschi dal XIII. al XIX. secolo. Il Seicento. IV*, Bergamo, 1988, pp. 554, n. 110; 642 fig. 2; 618, n. 448. La tela di Cittadella è datata al 1691-1692 da M. Binotto Soragni, *Bartolomeo Cittadella ed alcune precisazioni sulla pittura vicentina del tardo Seicento* (G. Cozza-G. Tomasini-C. Menarola), in 'Arte Veneta', XXXV, 1981, pp. 108, 112 nota 46. Del 1696 è la 'Ascensione di Cristo' di Lazzarini, cfr. V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini scritta, pubblicata la prima volta nelle nozze Da Mula-Lavagnoli*, Venezia, 1809, p. LVI. E da tener conto dell'*ante quem* anagrafico del 1704 di Molinari per la sua 'Crocifissione' perduta. Pertanto, nel 1710, Arrigoni era impegnato a competere con le opere di Zanchi, Cittadella, Lazzarini e Molinari (solo negli anni trenta, infatti, intervengono lo Zoppo e Pittoni), provandosi in una composizione di grande formato che finora non ha riscontro nel suo catalogo. Attualmente risolta in orizzontale, essa deve essere valutata nella sua dinamica originaria, sovrapponendo le due metà e facendo combaciare gli elementi dello sfondo, così da ottenere una tela di cm 585 x 525 ca.

<sup>32</sup> Il disegno inv. 1640 è catalogato come Pittoni, sanguigna, matita nera, rialzi bianchi a olio su carta bianca oleata, mm 283 x 190. Riguarda la raffigurazione in momenti distinti e con tecnica diversa di un 'Angelo, mano destra e studio di testa'. Si aggiunga l'analoga casistica rappresentata dal disegno con altro 'Angelo in volo (l'Arcangelo Gabriele annunciante)' Cini inv. 30406 che ha riscontro nella teletta della 'Visione di Sant'Antonio da Padova', già in collezione privata di San Vito al Tagliamento. Cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 184-186 figg. 18-21.

<sup>33</sup> Il confronto può istituirsi con i primi studi parziali dell'attuale catalogo di Pittoni: le tre teste di vecchio collegate alla pala della 'Madonna col Bambino in gloria e San Filippo Neri' della sacrestia di San Giovanni Elemosinario a Venezia, e al piccolo plafond con 'Sant'Agostino in gloria'. Sono le versioni che ripetono dei due santi, Filippo Neri e Agostino, l'orientamento e lo sguardo rivolto verso l'alto, ma con diverso grado di finitezza, più che di qualità, delle Gallerie dell'Accademia inv. 1634 e Cini inv. 30378, inv. 30338. Cfr. A. Perissa Torrini, *op. cit.*, pp. 27, n. 1, 139 figg. 2, 3; G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2001, p. 11; idem, *op. cit.*, 2002, p. 37; A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 75, n. 81; 84, n. 100. Per inciso, a proposito di questo momento, lo stile manifestato dal nucleo di dipinti di cronologia accertata e dai disegni messi in rapporto, sembra non consentire la cauta proposta di A. Pasion (*op. cit.*, 2009b, pp. 65-66, figg. 25-27) di assegnare ad Arrigoni gli 'Evangelisti' ora presso la chiesa dello Spirito Santo a Venezia, anche se essi rientrano nella fase della sua prossimità a Francesco e Giambattista Pittoni circa il 1710. Sono espunti dal catalogo di

quest'ultimo da F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, p. 24, al quale sono confermati da E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, Udine, 1972, pp. 514-515 nota 213.

<sup>34</sup> È importante, al riguardo, il disegno preparatorio per il 'Rinaldo e Armida', opera firmata attribuitagli da chi scrive (G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, p. 196). Su tale dipinto si veda in seguito T. Ferruda, in *Bortoloni, Piazzetta Tiepolo: il Settecento veneto*, catalogo della mostra a cura di F. Malachin e A. Vedova (Rovigo), Cinisello Balsamo, 2010, p. 202. Il foglio è individuato presso la Biblioteca dell'Accademia di Romania (inv. 12631) da A. Pasion, *op. cit.*, 2009a, pp. 74-75; 79 nota 50, 51, figg. 24, 25. Reca la scritta antica "Piazzetta", alla cui cerchia lo riconosceva M. Chiarini, in *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest. Catalogo generale*, a cura di M. Chiarini, Firenze, 2004, pp. 250-251, n. 204. Lo studioso istituisce un confronto con il 'Rinaldo addormentato nel giardino di Armida' dell'Ermitage, ritenuto autografo di Piazzetta da L. Salmina, *Alcuni disegni veneziani del secolo XVIII nella collezione dell'Ermitage*, in 'Acta Historiae Artium', IX, 1963, 1-2, p. 182, fig. 12; eadem, *Disegni veneti del Museo di Leningrado*, catalogo della mostra con presentazione di G. Fiocco (Venezia), Vicenza, 1964, p. 42, n. 51 e soprattutto con quello in cui si raffigura 'Diana cacciatrice' di collezione privata, collegati sotto il nome di Piazzetta da G. Knox, *Piazzetta. A Tercentenary Exhibition of Drawings, Print, and Books*, catalogo della mostra, Washington (D.C.), 1983, pp. 23, 52, n. 6. Per quest'ultimo, preferisce all'attribuzione ad Arrigoni quella di Pittoni A. Pasion, *op. cit.*, 2009a, pp. 74-75, 80 fig. 26; 83 note 53-54. Una conferma, questa, della sottigliezza di distinzione fra i disegni dei due pittori, anche quando si dispone del riferimento sicuro alla realizzazione pittorica. Si aggiunge qui, il confronto probante con la piccola tela di 'Susanna e i vegliardi', resa nota quando si trovava in collezione privata di Strasburgo con datazione al 1723-1725 ca da F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, n. 191 fig. 34, che pensa a un principio di "abbozzo". Il dipinto è poi passato al Musée du Louvre, donazione Othon Kaufmann e François Schlageter (1983). Queste aggiunte al catalogo grafico di Arrigoni si accompagnano ad altre che non si ravvisano pertinenti. Ad esempio lo scattante disegno di 'Cristo davanti a Pilato' del Prado (F.D. 836). Cfr. M. Mena Marquéz, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VII. Dibujos italianos del siglo XVIII*, Madrid, 1990, pp. 186, 462 fig. 404. È significativo che la proposta in favore di Arrigoni si sostenga sul confronto con il disegno in cui è rappresentata 'La Fortezza che incorona la Gloria' del Museo Correr di Venezia inv. 1733, rapportato alla tela di 'Candaule che mostra a Gige la regina' di collezione privata. Per questi disegni si rinvia alla posizione critica di A. Pasion, *op. cit.*, 2009a, pp. 74, note 46 e 49; 78 figg. 21, 22, 23. Mentre il disegno del Prado figurava come anonimo veneziano, a scorrere la bibliografia di quello Correr le attribuzioni riguardano Nicolò Bambini e Girolamo Brusaferrero. Per quanto si possano trovare affinità tipologiche nei volti dei personaggi con quelli di Arrigoni, si propone un'altra soluzione in modo da giustificare quel nervosismo nel tratto, talvolta spezzato e disunito, mai della metodicità che distingue il 'sociale' di Pittoni. Riguarda l'associazione ad alcuni disegni sicuri di Lazzarini, il quale per lo più rafforza maggiormente l'effetto chiaroscurale con inchiostro seppia a pennello, così da unificare i tratti. Valga per tutti il confronto con i due disegni del Rijksprentenkabinet di Amsterdam illustrati da B.W. Meijer, *Disegni Veneti di Collezioni olandesi*, catalogo della mostra a cura di B. Aikema e B.W. Meijer (Venezia), Vicenza, 1985, pp. 83-84, nn. 66, 67; con la composizione per pala d'altare raffigurante la 'Madonna col Bambino in gloria e tre santi', penna e rialzi a pennello

seppia, mm 330 x 163. Reca la sigla "B. F." nel recto e scritta "Balestra" nel verso, disegno segnalato in collezione Armand Gobiet, Seeham presso Salisburgo. Non si trovano riscontri nei disegni di Arrigoni rapportabili ai suoi dipinti neppure per la 'Giuditta con la testa di Oloferne' della Biblioteca Ambrosiana, la cui attribuzione spetta a A. Pasian, *op. cit.*, 2010a, pp. 28, fig. 13, 29. In tal caso sembra ripetersi l'equivoco ben noto del passato. L'attribuzione a Giovanni Antonio Pellegrini va convertita preferibilmente in quella a Molinari. Cfr. U. Ruggeri, *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza, 1976, p. 53, n. 82.

<sup>35</sup> Assume particolare significato il caso del foglio Cini inv. 1633 con 'Mano che regge la penna e mano sinistra alzata con palmo aperto' che trova un collegamento nel 'San Girolamo' di collezione privata di Vicenza. Cfr. G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2008, pp. 186-188 figg. 23-24, 25-26; 216 note 167-172. Quest'ultimo è stato ritenuto rapportabile anche al 'Sant'Agostino assistito dagli angeli' di Pittoni, già in collezione Savorgnan di Brazza a Udine, del 1720 circa. Cfr. A. Binion, *op. cit.*, p. 69, figg. 131,132; A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 36, n. 10.

<sup>36</sup> Per la coerenza stilistica con questi due fogli, si è tentati di assegnare un numero cospicuo di studi parziali dal vero proprio ad Arrigoni. Riguardo lo studio sul 'Capretto immolato', punto di partenza per questa verifica, per il momento si aggiunga solo la constatazione che risultano spettare ad Arrigoni gli studi dal vero di animali, indice di un interesse peculiare. Mostrano i suoi caratteri, ad esempio, molti fogli del nucleo Cini: cfr. A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 238-245, nn. 382, 385-386, 388-390, 393. Altri di questo soggetto appartengono al nucleo delle Gallerie dell'Accademia. In alcuni casi essi presentano la foratura per il riutilizzo. Cfr. A. Perissa Torrini, *op. cit.*, pp. 83, n. 57, 84, n. 58, 92, n. 67. Si distingue, invece, per il tratto a sanguigna più pastoso, nonostante il 'naturalismo' insistito alla Arrigoni, il disegno con 'Capretto dinnanzi all'ara, un piede e un vaso' delle Gallerie dell'Accademia, inv. 1678. Cfr. A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 56, n. 30.

<sup>37</sup> Ne derivano le ipotesi di individuazione dei dipinti frutto di collaborazione, altre volte la constatazione di recuperi compositivi prettamente pittoniani da parte di Arrigoni. Questa è una conseguenza dell'allargarsi del suo catalogo nella fase più matura. Ad esempio, i due ovali con 'Rebecca al pozzo' e 'Giuseppe e Giacobbe', riprodotti come di ubicazione ignota da A. Pasian, *op. cit.*, 2010a, pp. 30, 31 figg. 14, 15, esaminati da chi scrive presso la Galleria Giambianco di Torino dove sono presentati come Pittoni, si ritengono offrire per più caratteristiche di stile la conferma di una collaborazione. In particolare, si consideri l'Adorazione del vitello d'oro segnalata in collezione privata di Reggio Emilia e altri casi, tra i quali i dipinti qui citati (nota 39) con datazione avanzata al 1723 circa, provenienti dalla chiesa di San Clemente in Isola. Si accosta ad essi la tela qui citata (ivi, nota 21) del 'Trasporto dell'arca santa e la morte di Oza' di collezione privata di Modena, già assegnata a Milani. Per tali esempi e la loro fortuna critica si rinvia a G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 184-187, 194, figg. 61- 65, 70; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 196-199, figg. 44, 45.

<sup>38</sup> I due dipinti (ciascuno cm 66 x 55) sono documentati presso la Fototeca Morassi dell'Università Ca' Foscari di Venezia, segnalati come Gregorio Lazzarini. Sono riprodotti come Arrigoni con giusta datazione al 1727-1728 da A. Pasian, *op. cit.*, 2010a, pp. 29, 33, 34 figg. 17,18, 36 nota 23. Possono essere accostati, infatti, alla tela del 'Ritrovamento di Mosè' del pergolo dell'organo della chiesa di San Moisè di Venezia, che si accompagna a quelle di Francesco Migliori e Francesco



Pittoni, la cui data si precisa su base documentaria, come dimostrato da chi scrive, G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 182-183, 198 fig. 56. 213 nota 81.

<sup>39</sup> Il disegno del 'Parasole' è a sanguigna su carta bianca oleata, mm 166 x 195. L'analisi spetta a R. Pallucchini, *op. cit.*, p. 87, n. 78 e A. Binion, *op. cit.*, p. 64 fig. 66, le conclusioni trovano conferma in A. Perissa Torrini, *op. cit.*, p. 85, n. 59. Riguardo il cagnolino, l'elenco delle opere di Pittoni in cui ricorre ha già impegnato R. Pallucchini, *op. cit.*, pp. 85-86, n. 77 e A. Binion, *op. cit.*, p. 40 fig. 3. Sull'aspetto tecnico e conservativo del disegno interviene A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 238, n. 380. In questa occasione, più che affrontare la questione sull'autografia pittoniana sempre ribadita, si vuole sottolineare il fatto che il primo impiego si ha nel 'Sansone e Dalila' noto nella traduzione all'acquaforte di Pietro Monaco, un'opera con il suo pendant ('Giaeale che trafigge Sisara'), datata motivatamente al 1715 circa da F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, fig. 8, n. I.1, che stabilisce il confronto con i due dipinti perduti di Dresda, sopra citati. Una fase nella quale, per altro, si fatica ancora a percepire l'individualità di Pittoni disegnatore. Un altro impiego si ha nella tela della 'Cena in Emmaus' facente parte del ciclo destinato alla chiesa di San Clemente in Isola a Venezia, ora nei depositi delle Gallerie dell'Accademia, assieme a quella di 'Cristo fra Marta e Maria' e all' 'Ultima cena' che si accompagnavano ad altre di Angelo Trevisani, di Gregorio Lazarini, quest'ultima del 1723, e di Bartolomeo Litterini. La distinzione di mani e la collocazione cronologica proposte in modo problematico da chi scrive (G. Fossaluzza, *op. cit.*, 1997, pp. 190-192, 201-203 figg. 61-63; 213-214 note 86-89; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 196, 199, 219 note 225-228), condizionate dalle posizioni di F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, p. 127, n. 55 fig. 5 e in particolare di S. Sponza, *L'arte*, in *San Clemente. Storie veneziane di civiltà e inciviltà. Italia Nostra, Sezione di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1995, trovano ora una soluzione a tutto vantaggio di Arrigoni, proprio alla data più avanzata del 1723 circa. Nell'ambito, cioè, del rinnovamento di linguaggio nettamente aggiornato alla luce dell'evoluzione di Pittoni agli inizi del terzo decennio.

<sup>40</sup> Sul dipinto Camerini con il suo pendant si rinvia a F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1979, p. 145, nn. 123, 125, figg. 89-92.

<sup>41</sup> Si tratta dei sei disegni Cini, con i numeri di inventario 30062, 30063, 30064, 30065, 30066, 30138. Matita rossa e gesso bianco su carta marroncina. Tali fogli hanno dimensioni sostanzialmente coincidenti, le misure massime sono di mm 597 x 436. Quattro si distinguono per la ripresa del soggetto in verticale. Solo tre fogli presentano studi parziali nel verso (inv. nn. 30064, 30065, 30066). Non figurano tra quelli presentati da R. Pallucchini, *op. cit.*, ma sono considerati nel loro assieme già da G. Fiocco, in *Cento antichi disegni*, cit., p. 26, nn. 62-66. Solo uno (inv. 30063) è ritenuto autografo di Pittoni da A. Binion, *op. cit.*, p. 42 fig. 128. Per il loro significato in rapporto ad Arrigoni, senza avanzare alcun dubbio sull'autografia pittoniana, si veda G. Fossaluzza, *op. cit.*, 2001, pp. 13-16; idem, *op. cit.*, 2002, pp. 38-39; idem, *op. cit.*, 2008, pp. 182, 183, 215-216 note 147, 148. La completa schedatura si deve ad A. Craievich, *op. cit.*, 2005a, pp. 91-93, nn. 113-118.

<sup>42</sup> Appartiene al David Owsley Museum of Art Collection. Olio su tela, cm 120,65 x 149,86. Numero di accesso 1989.002.000. Come Balestra in A. Pasian, *op. cit.*, 2009b, pp. 62-64 fig. 22, circa 1695; subito dopo come Arrigoni in idem, *op. cit.*, 2010a, pp. 35-36 nota 21.

<sup>43</sup> Olio su tela, cm 120,65 x 149,86. Numero di accesso 1989.001.000. Come Arrigoni in A. Pasian, *op. cit.*, 2009b, pp. 62-64 fig. 21: datazione proposta circa

1695; idem, *op. cit.*, 2010a, pp. 35-36 nota 21. I due dipinti sono stati posti in vendita dall'Academy of the Fine Arts di Philadelphia nel 1989. Cfr. *Important Paintings by Old Masters*, Christie's, New York, 1989, lotto 88. Del dipinto attribuito a Molinari è da ricordare la menzione tra le attribuzioni a Loth da respingere di G. Ewald, *Johann Karl Loth, 1632-1698*, Amsterdam, 1965, p. 130, nn. 631, 633. Per i dati sulla provenienza e attributivi si rinvia a N.M. Huth, A.G. Joyaux, *European and American Paintings and Sculpture. Selected Works*, Ball State University Museum of Art, Muncie (Indiana), 1994, pp. 79-81, ill. 80; A. Harding, J. Lewis Krimmel, *Genre Artist of the Early Republic*, Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Wilmington (Delaware), 1994, ill. 12. Condivide con i dipinti statunitensi, ora al Ball State University Museum, l'esito più enfatico dell'intero catalogo di Arrigoni un altro 'Lot e le figlie' di maggiori dimensioni (cm 124,5 x 205), già dello Stamford Museum and Nature Center (Acc. no. 56.11.112), all'asta a New York come scuola veneziana del XVII secolo (*Old Master Paintings*, Sotheby's, New York, 5 giugno 2008, lotto 54), ora segnalato in collezione privata di Trieste. L'attribuzione spetta a A. Pasian, *op. cit.*, 2009b, pp. 64-65 fig. 24; l'individuazione del modello rubensiano a E. Lucchese, *op. cit.*, 2010, pp. 215 fig. 2; 211 tav. XVII. Non che mancasse una propensione all'ampollosità anche in precedenza. Al momento di licenziale le bozze di questo contributo, grazie alla cortesia di Daniele Benati, si viene a conoscenza di un dipinto di un tale carattere espressivo da riconoscere quale opera rappresentativa della maturità di Antonio Arrigoni, il 'Rinaldo e Armida' (cm 161,9 x 155,3) che gentilmente Louisa Howard rende noto aver ricevuto finora l'attribuzione ad Antonio Bellucci.

#### SUMMARY

*The Death of Abel, an easel painting ascribed to Aureliano Milani when it recently passed through the art market in Vienna, is here attributed to the Venetian artist Antonio Arrigoni. This revision offers new elements for addressing the question of how to distinguish the latter's drawings from those of Giambattista Pittoni. In particular, this concerns the drawings in the so-called Salvotti Album, whose sheets are divided between the Drawings and Prints Cabinet of the Gallerie dell'Accademia in Venice and the Giuseppe Fiocco collection of the Fondazione Giorgio Cini.*

*What first needs to be understood as one separates these hands is that Pittoni was trained alongside Arrigoni, who was more experienced, a fact only recently revealed by scholarship. Further context is offered by considering their shared creative process, assuming that they both attended figure-drawing classes, probably during the 1720s.*

## TAVOLE



32 - Antonio Arrigoni: 'Morte di Abele'

ubicazione ignota



33 - Antonio Arrigoni: 'Morte di Abele' (part.)

*ubicazione ignota*



34 - Antonio Arrigoni: *'Capretto immolato'*

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco



35 - Giambattista Pittoni: *'Agnello immolato'*

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco



36 - Giambattista Pittoni: 'Agnello immolato'  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe





37 - Giambattista Pittoni: 'Sant'Eustachio rifiuta di adorare gli idoli'

Monaco di Baviera, Alte Pinakothek



38 - Antonio Arrigoni: 'Noè ebbro'

ubicazione ignota



39 - Antonio Arrigoni: 'Nudo maschile seminginocchiato visto da tergo'  
Bergamo, Accademia Carrara



40 - Antonio Arrigoni: 'Nudo maschile semisdraiato'

Bergamo, Accademia Carrara



41 - Antonio Arrigoni: 'Studi di teste'

ubicazione ignota



42 - Antonio Arrigoni: 'Santissima Trinità, la Vergine in gloria  
con i Santi Ignazio, Gaetano Thiene, Francesco Saverio e Giuseppe'  
Kotor (Bocche di Cattaro), Santa Chiara



43 - Antonio Arrigoni: 'Apparizione di Gesù Bambino a San Valentino e di San Defendente che soccorre madre e figlio insidiati dal lupo' Pozzoleone (Vicenza), parrocchiale



44 - Antonio Arrigoni: 'Studio di ginocchia'  
Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco





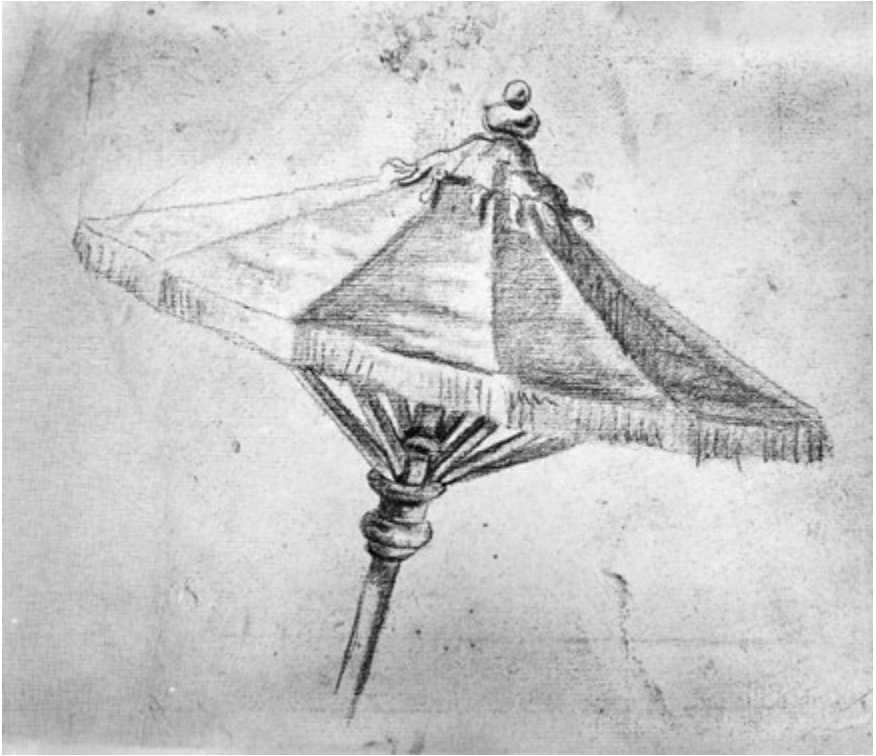
45 - Antonio Arrigoni: *'San Sebastiano subisce il martirio delle frecce'*  
Treviso, Museo diocesano



46 - Antonio Arrigoni: 'Angelo, mano destra e testa'  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe



47 - Antonio Arrigoni: 'Apparizione di Gesù Bambino  
a Sant'Antonio da Padova'  
Vicenza, Santo Stefano



48 - Antonio Arrigoni: 'Studio di un parasole'  
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe



49 - Antonio Arrigoni: 'Ritrovamento di Mosè'  
*ubicazione ignota*



50 - Giambattista Pittoni: 'Nudo virile disteso con la mano sinistra al petto'

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Raccolta Giuseppe Fiocco



51 - Antonio Arrigoni: 'Abele morente'

Muncie (Indiana), Ball State University Museum of Art