

SIC
ARS
DEPRENDITUR
ARTE

Zbornik u čast Vladimira Markovića

SIC ARS DEPRENDITUR ARTE

Zbornik u čast Vladimira Markovića

Uredili

SANJA CVETNIĆ

MILAN PELC

DANIEL PREMERL

Zagreb, 2009.

LETTERE PITTORICHE FRA L'ISTRIA E VENEZIA: IL CONTE PIETRO PETRONIO CALDANA, ROSALBA CARRIERA E ANGELO TREVISANI

GIORGIO FOSSALUZZA

I

Il patrimonio pittorico di Pirano è illustrato nel primo decennio del Settecento dai due teleri di Angelo de Coster e, più avanti, dal contributo di altri maestri veneziani della portata di Giambattista Tiepolo, Angeli e Fontebasso; può ora fregiarsi di una pala di Angelo Trevisani del 1712 che si ha la fortuna di aver rintracciato, per la prima volta, su indicazione di speciali documenti, come sono quelli epistolari.¹ Il conte Pietro Petronio Caldana di Giovanni risulta, infatti, mediatore nella realizzazione di un dipinto d'altare commissionato a Trevisani, a leggere la corrispondenza che il colto committente piranese, buon frequentatore della capitale lagunare, intrattiene con Rosalba Carriera. La famosa pittrice esegue alcuni lavori per lui, almeno a partire dal 1700, e gli consente di trarre copia di piccoli ritratti su avorio nel 1711; i rapporti »confidenziali« che si instaurano in questo arco temporale risultano tali per cui, infine, la stessa Carriera, nel 1712, con usata cortesia e non senza ampollosità, è richiesta dal Petronio sia di farsi portavoce con Trevisani circa alcuni dettagli sulla consegna, sia, soprattutto, del controllo e approvazione della qualità del suo lavoro d'arte sacra destinato alla città istriana.² Questa trascurata menzione epistolare di un'opera di Trevisani che si sta

eseguendo a Venezia per Pirano, seppure non ne riveli il soggetto e neppure la sede finale, è valsa a stimolare la ricerca d'agnizione. Al contrario di questo percorso, il più delle volte l'indagine sui documenti deriva dal voler dimostrare di un'opera già nota, in taluni casi, la paternità, o solo la sua datazione, in altri – circa le problematiche »esterne« all'opera stessa – il contesto e la committenza. Così come emerge dal solo carteggio, si tratta di mettere in luce un dato, obiettivamente importante, che riguarda la consueta presenza dei maggiori maestri veneziani in Istria, al quale si aggiunge quello di poter ricavare un contributo al riconoscimento di un comprimario in attesa di una verifica più sostanziale del percorso stilistico e, in particolare, cronologico per l'ampio arco temporale dall'ultimo lustro del Seicento fino al 1740 circa.³

Le poche missive Petronio-Carriera toccano molteplici temi. Riguardano i rapporti centro – periferia, in tal caso nell'ottica umanissima dell'agognata frequentazione della capitale cosmopolita da parte di un nobile istriano quarantenne, quasi sofferente l'isolamento della campagna, per cui aspira nostalgicamente al soggiorno a Venezia, luogo vitale di socialità anche festosa, di amicizie e d'aggiornamento culturale. Interessano il particolare gusto e bramosia collezionistica del Rococò, specie per l'oggetto d'arte più minuzioso

e, soprattutto, personale per circostanze d'acquisizione e gelosa custodia, come avviene per il ritratto; concernono la considerazione che Rosalba Carriera gode per la sua pittura specializzata meritevole il favore internazionale, e perfino l'autorizzazione alla replica di suoi lavori concessa a un dilettante, non per inflazionare la copia o il commercio, ma forse solo quale segno »estremo« di corresponsione al desiderio di possesso da parte di un ammiratore. L'episodio che tali lettere rivelano giunge a confermare, inoltre, lo stile dei rapporti interpersonali che la pittrice intrattiene attraverso la corrispondenza e la disponibilità a ricevere e a conversare. Manifesta, altresì, la considerazione speciale che Trevisani vanta presso quella che sarà la più celebrata pittrice d'Europa, mentre il suo devoto amico istriano, forte di una tale mediazione, può coltivare un'attesa alta: »dal suo virtuoso pennello n'attendo una qualche usura di riputazione«.

La pala d'altare di cui si tratta nella corrispondenza Petronio-Carriera s'intende identificare nella presente circostanza in quella recentemente attribuita a Giuseppe Camerata, con datazione spinta fino a metà Settecento, ritenuta raffigurare *Cristo in croce, sant'Elena, san Giorgio, un santo vescovo, le anime del Purgatorio* allogata sull'altare di San Quirizio (ovvero Quirico) nella chiesa Collegiata di San Giorgio di Pirano.⁴ Il soggetto finora indicato è in parte da emendare, anche se non si acclara del tutto. Raffigura, infatti, l'esaltazione del Cristo Crocifisso portato dagli angeli, iconografia connessa al Suffragio delle anime del Purgatorio e dei morti; un santo vescovo e un santo martire in gloria (Giorgio?) e, in luogo di Elena che tiene il sacro legno, santa Giulitta con il figlio Quirico, martire infante, dedicatario dell'altare posto sotto il patronato di un ramo dei Petronio (figg. 1, 2).⁵ Lo assicura l'iscrizione del 1649 incisa sul postergale che fa considerare come un erede di tale famiglia, Pietro di Giovanni, potesse aver avuto modo di partecipare dopo sessant'anni

al rinnovo del dipinto da porre su questo altare che, tra l'altro, ingloba parte di quello originario più antico.⁶ Le circostanze della commissione, avvenuta proprio nel momento in cui il patronato dei Petronio sull'altare passa di mano, si possono precisare in base a un inedito documento che ora si presenta solo in regesto. A Pirano, lì 13 dicembre 1712, il notaio Antonio Colombani, alla presenza del Vicedomino del comune Diamantin Petronio, redige un atto che riguarda i signori Marquardo Petronio *quondam* Domenico e i fratelli Petronio, reverendo don Taddeo e signor Domenico *quondam* Giorgio, quali discendenti legittimi dei »primi istitutori« dell'altare di san Quirizio che, nel tempo, si erano presi carico della manutenzione dell'altare medesimo (cera, olio, ecc.) in quanto non apparteneva a nessuna confraternita.⁷ Siccome ora la Confraternita del Suffragio dei morti, da poco rinnovata, desidera avere un proprio altare nella Collegiata di San Giorgio, i predetti signori, anche a nome dei loro discendenti, cedono (»rinunciano«) alla confraternita suddetta (rappresentata dai Presidenti della stessa – reverendo canonico don Giorgio Apollonio ed eccellentissimo signor medico Antonio Zaccaria) l'altare di san Quirizio, fatte salve alcune condizioni. I signori Petronio non avranno più alcuna ingerenza, beneficio o aggravio relativamente all'altare in parola; nella nuova pala che verrà sistemata sull'altare dovranno essere dipinte anche le immagini di san Quirizio e di santa Giulitta ed ogni anno la confraternita dovrà far celebrare, sempre a spese proprie, una messa cantata in onore dei due santi, nel giorno della loro festa che cade il 16 giugno; alla confraternita passa in proprietà (beneficio, maleficio e incomodo) anche un carato delle Peschiere di Riva, da cui l'altare ricava un modestissimo introito, a seconda degli incanti. Se per qualsiasi motivo l'altare ritornasse »al pristino«, la confraternita dovrà levare dall'altare suddetto tutto quanto vi avesse messo del proprio.



1. Angelo Trevisani, *Esaltazione del Cristo Crocifisso portato dagli angeli, le anime del Purgatorio, i santi Quirico e Giulitta, santo martire in gloria (Giorgio?) e santo vescovo, Pirano, chiesa Collegiata di San Giorgio*

In assenza del contratto d'affidamento della pala a Trevisani, l'atto notarile, che molto probabilmente ratificava accordi già presi in precedenza dai Petronio e dalla Confraternita del Suffragio, visto in rapporto alla fonte epistolare consente al momento di dedurre, comunque, come Pietro Petronio Caldana potesse aver avuto in questa occasione un ruolo di mediatore provvedendo a far realizzare l'opera a Venezia senza averne un diretto interesse, garantendo sull'intervento di Rosalba Carriera da tempo amica. L'inedito atto notarile permette altresì di chiarire in gran parte come sia venuta a determinarsi la particolare scelta iconografica operata nel dipinto. Più in generale, le due testimonianze consentono il passaggio da un fatto di microstoria religiosa istriana al contesto artistico veneziano e ai legami che qui si fondano fra committenti e artisti, nell'ambito di rapporti ordinari e quotidiani del vivere.

Nella pala per la collegiata di Pirano del 1712 Trevisani ha modo di adottare un impianto compositivo di riuscitissima complessità che fa ancora tesoro, in certa misura, dello studio della pala di Pietro Liberi raffigurante *Il Santo Nome di Gesù (Santissima Trinità e i santi Ludovico da Tolosa e Maria Maddalena)* (fig. 3) della basilica dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, compiuto in



2. Angelo Trevisani, *Esaltazione del Cristo Crocifisso portato dagli angeli, le anime del Purgatorio, i santi Quirico e Giulitta, santo martire in gloria (Giorgio?) e santo vescovo, particolare, Pirano, chiesa Collegiata di San Giorgio*

occasione della traduzione disegnativa per l'incisione di Giuseppe Baroni del 1704, meritevole di menzione da parte di Anton Maria Zanetti il Giovane, e destinata nel tempo ad avere fortuna commerciale.⁸ Trevisani ne complica la struttura imperniandola ugualmente nella disposizione roteata e in profondità del Crocifisso che si libra sostenuto da angeli, aggiungendo la distribuzione su più piani in abisso delle anime del Purgatorio e l'accomodamento su diagonali incrociate dei santi tra nubi, solo Quirico e Giulitta assumono una posizione più accostante per l'osservatore. Trevisani coglie, quindi, ancora in un'opera di Liberi almeno lo spunto per dar prova di un suo inequivocabile aggiornatissimo linguaggio formale e pittorico che è solitamente associato a Ricci, anche se l'esito *rocaille* di quest'ultimo, oramai del più conclamato veronesismo, appare recepito anche in quest'opera preservando certa maggiore drammaticità espressiva, un chiaroscuro più rafforzato che sostiene un cromatismo più d'impasto e di spessori, talora atmosfericamente fumigante e sulfureo, tutti aspetti affatto personali, che si direbbero porlo in bilico tra chiarismo e ricerche neotenebrose altrettanto d'attualità.

L'identificazione a Pirano di quest'opera del 1712 facilita il chiarimento della fase forse più problematica del percorso stilistico di Angelo Trevisani, riguardante gli anni fra primo e secondo decennio.⁹ Attualmente, ad essa si attribuiscono opere che non gli spettano e altre delle più significative che, pur appartenendogli, sono da assegnare motivatamente ad altri momenti e ad altre conquiste di stile del maestro che è tra quelli che mutano e possono creare equivoci nella comprensione. In particolare, la pala di Pirano consente di apportare un'ulteriore convalida del passaggio di stile rispetto a quella raffigurante *San Sebastiano e i santi Rocco, Lucia e Bovo* della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Cavazzana di Lusia presso Lendinara che reca la firma dell'autore e la data del 1709, rivelatasi » anti-

ca« in occasione dell'ultimo restauro, tuttavia spesso messa in discussione, e a maggior ragione nei confronti delle successive opere veneziane, con riferimento specie agli *Evangelisti Matteo e Giovanni* della chiesa di Santa Maria dei Derelitti (o dell'Ospedaletto) del 1715 circa.¹⁰ Rispetto a questi tre punti di riferimento certi, si possono verificare le attribuzioni e datazioni di opere poste a monte, o in contemporanea, specie quelle che formano il controverso capitolo che riguarda Trevisani a Lendinara.

Per le opere precedenti, si possono proporre in termini sintetici e, anzi schematici, le seguenti verifiche e conferme. Punto di partenza rimane la lunetta con *Santa Teresa che ha la visione della Santissima Trinità* di San Pietro in Oliveto in Brescia del 1695 – 1698.¹¹ Fa già problema la proposta di assegnare a Trevisani, con data prossima del 1696, la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni da Capistrano e Francesco Solano* sull'altare della Cappella Foscari in San Giobbe a Venezia da accogliere, per ora, in forma dubitativa.¹² È incompatibile per stile con quella bresciana, in base al confronto obbligato dalla datazione proposta, e, purtroppo, per una sua conferma cronologica e attributiva manca la prova che poteva venire dal dipinto con *Seneca svenato per comandamento di Nerone* eseguito per la celebre collezione di Ercole Giusti a Verona nell'ultimo decennio del Seicento.¹³

Nella fase intermedia si situano i due dipinti destinati al ben noto collezionista lucchese Stefano Conti, quali il *Salomone idolatra* consegnato nel 1704, ora in collezione privata di Bassano del Grappa, e il *San Sebastiano curato dalle pie donne* consegnato nel 1705, l'ultima volta, nel 1985, comparso sul mercato antiquario londinese.¹⁴ L'importante proposta attributiva a favore di Trevisani delle due opere indicanti l'orientamento stilistico più verso Bellucci e Balestra che non verso Antonio Molinari, semmai da ravvisare nella lunetta bresciana, è suppor-



3. Angelo Trevisani da Pietro Liberi, *Il Santo Nome di Gesù* (Santissima Trinità e i santi Ludovico da Tolosa e Maria Maddalena), acquaforte di Giuseppe Baroni. Venezia, Museo Civico Correr, Gabinetto delle Stampe e Disegni, inv. S.T. P.D. GR 1651.

tata da Mariuz dal confronto (almeno fotografico) con il telero della *Visitazione* della chiesa di San Zaccaria e con il *Cristo libera un indemoniato* della chiesa di San Pantalon, opere per le quali si ricaverebbe una datazione contigua nel pensiero

dello studioso.¹⁵ In realtà, solo quest'ultimo dipinto merita una collocazione così alta, mentre quello di San Zaccaria si ritiene spettare al 1732, come si motiva con nuovi dati qui di seguito. Tuttavia, quello che finora gli è stato riconosciuto in San Pantalon, non senza enfasi interpretativa, spetta ad Antonio Arrigoni, mentre sicuro di Trevisani si ritiene qui per la prima volta quello raffigurante *Cristo ridona la parola al muto*, purtroppo difficilmente leggibile nell'attuale stato conservativo.¹⁶ Una collocazione in questa fase può riguardare anche la tela con *Le Virtù Teologali* già di Collezione Carella in Roma, anticipazione sostenuta dal plasticismo risoluto e come »ritagliato« per gli effetti di luce radente e dalla composizione compressa, aspetti che non trovano riscontro nelle fasi all'insegna di un rinnovato tenebrismo che caratterizzano il successivo percorso di Trevisani.¹⁷ Il tracciato stilistico, che si compone con l'allineamento di queste opere nell'arco di circa un decennio a cavallo di due secoli, è sufficiente per escludere dal catalogo di Trevisani la grande tela raffigurante *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* già nella Collezione Prosdocimi di Albettono presso Padova (ora Collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo), risalente al 1706 – 1707 circa, datazione fatta derivare dal *pendant*, con *Poro, re degli Indi, condotto alla presenza di Alessandro Magno* spettante a Gianantonio Pellegrini, eseguita in prossimità della partenza del giovane maestro per l'Inghilterra nel 1708 e, quindi, del telero con *Mosè e il serpente di bronzo* della chiesa di San Moisè a Venezia.¹⁸ Si ravvisa nel dipinto che era stato attribuito di recente a Trevisani la possibilità di individuare il primo numero, per ora, del catalogo di Santo Piatti, artista che, nato nel 1681, vede al momento accertato in tale posizione il *San Giovanni Evangelista* della chiesa di San Martino a Venezia, eseguito per la volontà espressa nel 1721 dal nobile cretese Emanuele Messeri, pertanto giustamente datato l'anno seguente.¹⁹



5. Angelo Trevisani, *Adonibeschech, re di Besech, prigioniero degli israeliti*, Collezione privata.

erentemente di soggetto biblico e, in più, da una terza opera »di storia«, ma »profana«, descritta puntualmente a scampo di ogni equivoco: »Nel terzo piacque al Pittore ritrarre se stesso sfarzosamente vestito alla Spagnuola, con tavolozza e pennelli tra le mani, in atto di dipingere Venere, per formar la quale, ha dinanzi a sè varie donne ignude in diversi atteggiamenti, per trarne da ciascuna le parti più belle«.³²

La splendida serie Malmignati, da porre accanto ai sei teleri del Pilastrello – che pur si differenziano fra loro apprezzabilmente per esito stilistico e qualità (a prescindere dalle integrazioni successive in alcuni) – lascia ben comprendere come possa riguardare, entro l'arco di tempo finora proposto per la fase lendinarese, il 1709 circa. Si deve tener conto che gli estremi di tale prolungata presenza polesana hanno riguardato,

non senza contraddizioni, i primi anni Novanta del Seicento, fino al secondo decennio del secolo successivo, rimanendo inascoltata la proposta di spingerla tra secondo e terzo.³³ Lo stile della serie Malmignati si caratterizza per una pittura che diviene più succosa e dal fraseggio talvolta più libero, ora squillante ora felpata, risulta atmosfericamente sempre »come liberata«, anche se è fatto salvo l'accertamento disegnativo e plastico costantemente risoluto. Tale processo ben si comprende accostandola ai due dipinti Conti solo di poco antecedenti, con i quali alcuni effetti di plasticità e levigatezza sono affini e le coincidenze figurative molteplici. Sintomatico è il confronto fra il *Salomone idolatra* e il dipinto con l'*Aut ritratto di Trevisani vestito alla spagnola in figura di Apelle*. Per quanto concerne i valori atmosferici vi è coincidenza tra l'esito della pala di Cavazzana



6. Angelo Trevisani, *Autoritratto vestito alla spagnola in figura di Apelle che osserva le modelle per ritrarre Venere*, Mantova, Collezione privata

del 1709, che ha un respiro sul cielo chiarissimo del più tipico azzurro-cinerino, e quello delle altre due opere della serie, pur di diverso ambientamento, e fra queste nei riguardi soprattutto di due dei teleri del Pilastrello. Il *Miracolo dell'acqua tramutata in sangue occorso a Ludovico Borezzo nel 1576* presenta una materia calda e più fermentante come si vede nel brano sullo sfondo del *Nàaman uscito dalle acque del Giordano*; l'effetto di luminosità più diffusa e l'apertura spaziale dell'*Adonibeschech, re di Besech, prigioniero degli israeliti* si ritrova, in particolare, nel telero raffigurante *L'intercessione miracolosa della Vergine e di san Giovanni per la rotta dell'Adige*.

Un dipinto di storia di ragguardevole impegno ideativo e qualità, meritevole una datazione prossima a tale momento di sviluppo, si indica qui per la prima volta nell'*Alessandro davanti*

al corpo di Dario (fig. 7), già appartenente alla Collezione principe Napoléon Gourgnaud, in passato edito con attribuzione a Giambattista Crosato.³⁴ Ha il pregio di individuare un passo in avanti rispetto alle tele finora considerate. Si ritrova il più tipico accertamento disegnativo, la ricchezza di elementi descrittivi, l'apertura sul più ampio sfondo paesaggistico che è, soprattutto, rivelatore di una preferenza ancora chiarista. Per questi aspetti è proponibile l'accostamento ai due teleri del Pilastrello, quelli forse di maggiore sostenutezza qualitativa e integrità: *La giovane salvata dalle insidie dei malfattori grazie all'intervento della Vergine che la rende invisibile ricoprendola con il velo*, *La giovane Francesca Bimbato, annegata nel Canalbianco, ritrovata viva per intercessione della Vergine del Pilastrello*, li 19 luglio 1613. Tuttavia, nel dipinto qui attribuito si ravvi-

sa anche come sia incipiente l'emergere della propensione per quegli »studi dal naturale« delle figure, specie a osservare quella riversa del corpo nudo di Dario, per cui il pittore poteva ricevere l'ammirazione dei contemporanei.³⁵ Si tratta di intravedere nell'interesse per il »naturale« i fondamenti della ripresa dei valori chiaroscurali a forte valenza espressiva. Proprio la pala di Pirano del 1712, rispetto al gruppo di opere lendinanesi ora incrementato, ha il pregio di rendere palese questa direzione intrapresa da Trevisani che è di carattere »neotenebroso«, per usare una formula efficace e fortunata, e di fissarne in modo affatto preciso il momento. Pone le premesse all'esito del *San Matteo* e del *San Giovanni evangelista* dell'Ospedaletto del 1715 circa, e, soprattutto, del *Sacrificio d'Isacco* per l'oratorio di San Biagio a Verona del 1717 circa (ora presso la parrocchiale di Breonio), in cui si raggiunge il massimo di tale espressività dalla forte carica emozionale.³⁶ Il legame che ancora si ravvisa con le opere lendinanesi, e la conquista di tale pittoricismo chiaro-scuro che si fa sempre più virtuosistico e solo in alcune parti di tocco, consente di confermare al 1717 o poco dopo la pala del *San Rocco visitato in carcere dall'angelo*, destinata al monumentale primo altare destro della cattedrale di Chioggia, riferita a tale anno in ragione di un'iscrizione che ricorda le circostanze dell'erezione dell'altare in base alle volontà testamentarie del vescovo Antonio Grassi.³⁷ Di seguito si posizionano nel catalogo di Trevisani le opere eseguite per la chiesetta della Sacra Famiglia, detta di San Giuseppe, annessa alla villa del nobile Giovanni Giuseppe Fabris a Tomo di Feltre: si tratta dell'ovale del *Transito di san Giuseppe* e della piccola pala raffigurante *La Madonna con il Bambino in cielo e santi*.³⁸ La lapide che ricorda la costruzione della cappella fornisce il *terminus post quem* del 1719, accettato dalla critica recente a proposito della realizzazione di altri tre ovali: sono l'*Adorazione dei pastori* e *Disputa di Gesù nel tempio*

assegnati a Ricci (quest'ultimo in realtà si ritiene indubbiamente di Brusaferrò) e la *Fuga in Egitto* di Federico Bencovich.³⁹ Risulta finora trascurato, e anzi inedito, il *Ritratto di Giuseppe Fabris*, che si direbbe nello stile di Trevisani, posto entro incorniciatura in stucco sulla parete di controfacciata.⁴⁰ Vi è l'indicazione della sua età di settantaquattro anni e la data di esecuzione del ritratto, il 1720; c'è da chiedersi se potesse ammirare allora tutte le opere pittoriche da lui volute, poiché lo sfarzoso altare di Adriano Tabacco con sculture di Giuseppe Torretto è del 1722. Per quanto riguarda Trevisani, ammesso che le opere di Ricci e Bencovich dovessero essere realizzate in contemporanea alle sue due, si preferisce comunque appoggiare alla tela di San Stae, cioè sul 1722. Ma a voler sottilizzare a tutti i costi sullo stile la piccola pala sembra poter anticipare in qualche modo l'ovale di un formalismo un poco più brioso.

Per questa fase dei primi anni Venti si dispone di opere tra le più note di Trevisani: per l'appunto del *San Simone apostolo fa parlare il neonato perché scagioni il diacono innocente accusato di aver sedotto sua madre*, che fa parte del celebre ciclo di dodici tele da porsi sui pilastri della navata della chiesa di San Stae a Venezia, voluto dal nobile Andrea Stazio e consegnato tra 1722 e 1723.⁴¹ Si ha a disposizione la pala dei *Santi Sebastiano e Rocco* della chiesa veneziana di San Vidal, collegata a un documento del 1724, data che in ogni caso le conviene come *terminus ante quem*, per quanto esso sia prossimo.⁴² Si collocano circa il 1725, o subito prima, lo *Sposalizio della Vergine e Visitazione*, provenienti dalla chiesa o convento di San Clemente in Isola; sono riconosciuti a Trevisani da Mariuz con datazione entro il terzo decennio, precisata tuttavia dal confronto privilegiato con la pala di San Vidal, per quanto si tratti di opere risolte ben diversamente sul piano cromatico.⁴³ Si pone vicino alle due opere per San Clemente il *Riposo nella fuga in Egitto* del duomo di San Martino di Piove



7. Angelo Trevisani, *Alessandro davanti al corpo di Dario, già Parigi, Collezione principe Napoléon Gourgnaud*

di Sacco, per il quale si intende confermare, in questa circostanza, la trascurata attribuzione a Trevisani risalente a Brandolese e mai più ripresa.⁴⁴ È da preferire una tale collocazione anche per la *Visitazione* del Landesmuseum Joanneum di Graz (n. 244), nonostante l'esito di plasticismo più risoluto determinato dalla scelta del fondo unito scuro.⁴⁵ L'appartenenza accertata a questa fase di due opere tipologicamente diverse, quali il *Ritratto del Procuratore di San Marco Giovanni Emo* di collezione privata del 1723 circa, e l'*Autoritratto* della Galleria degli Uffizi del 1725, certifica certa apparente oscillazione stilistica di Trevisani, ora chiarista e fautore di una pittura di tocco e sgranata, ora aggrappato a soluzioni chiaroscurate, di un pittoricismo comunque vibrante.⁴⁶ Rimane quanto mai aperto il problema

di paternità del mal leggibile *Battesimo di Cristo* della chiesa di San Martino di Burano che è assegnato alternativamente a Francesco Trevisani, ma ricordato già nel 1733 come di Angelo e databile probabilmente poco prima di quello più celebre della *Crocifissione* spettante a Tiepolo.⁴⁷ Certo non può condizionare tale accertamento attributivo, qui lasciato sospeso unicamente per ragioni di conservazione e leggibilità, l'immotivato passaggio a Francesco Trevisani anche del telero di Sant'Alvise, opera capitale di Angelo, o l'ormai superata idea di una parentela diretta fra i due omonimi pittori. Di seguito e nei primi anni Trenta, il percorso di Angelo Trevisani è relativamente più controllabile, poiché le opere che vi si collocano possono oscillare di datazione entro un arco temporale più contenuto rispetto a quanto

si è appurato aver causato la critica a proposito di quelle lendinaresi. Punto di riferimento è il ben noto telero raffigurante *La cacciata dei mercanti dal tempio* eseguito per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca, ora nella parrocchiale di Somaglia Lodigiana, di cui si conosce il debole modelletto conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.⁴⁸ Il giudizio su quest'ultimo è forse frutto del condizionamento derivante dall'aver nota la trascurata versione del tema, realizzata in piccolo *in grisaille* e con materia arrovellata, del Civico Museo Borgogna di Vercelli, che non è entrata nell'interesse degli studiosi di Trevisani, come anche le *Nozze di Canaan* che l'accompagna.⁴⁹ La questione della veridicità della data apocrifia del 1729, per quanto riguarda il telero di Sebastiano Ricci del *Trasporto dell'arca santa* che fa da *pendant* a Somaglia a quello di Trevisani, e dell'interpretazione di quella del 1752 apposta a quest'ultimo prospetta una soluzione che riguarda, al massimo, lo stesso 1729 o il 1732.⁵⁰ Si pone vicina, ma con riguardo specie alla prima data, la pala di forte assonanza riccesa con il *Cristo crocifisso e Maria Maddalena* dell'Educatore Statale San Benedetto di Montagnana.⁵¹ Anche l'*Incoronazione della Vergine, san Girolamo e altri santi* della chiesa parrocchiale di Selvazzano (Padova), proveniente dalla chiesa di San Gerolamo di Venezia, merita una tale collocazione; si tratta dell'opera che mostra le maggiori tangenze pittoniane, ma che pure esibisce le sue più personali e raffinate cromie con attenzione ai valori »tattili«; pertanto, anche sul piano stilistico, risulta immotivabile l'identificazione con la pala esposta nel 1734 in occasione della festa di San Rocco e commentata da Rosalba Carriera.⁵² Una tale datazione non sarebbe plausibile con quella del 1732, avanzata su base documentaria, della *Madonna del parto e i santi Giovanni Battista e Domenico* della chiesa frazionale di Pecol di Zoldo, opera ben diversa per esito formale, e che ci fa vedere concentrato lo stile raggiunto poco

prima col telero di Somaglia.⁵³ Per una verifica di questa seriazione manca la pala commissionata nel 1734 per uno degli altari delle cappelle radiali della basilica di Sant'Antonio a Padova, ma all'apparenza ritirata per l'inadeguatezza del modello presentato e, difatti, eseguita in sua vece da Giacomo Ceruti.⁵⁴ Si possono accostare con convinzione alla pala di Pecol *La Religione e La Speranza* (?) di collezione privata, attribuitegli di recente con datazione entro il terzo decennio.⁵⁵ Si lascia aperto il problema attributivo del dipinto da stanza di *Agar, Ismaele e l'angelo*, già assegnato a Nicolò Bambini, a Silvestro Manaigo, ma anche a Trevisani; nel caso si confermasse la soluzione favorevole a Trevisani la datazione dovrebbe riguardare proprio questa fase.⁵⁶ La seriazione di queste opere di Trevisani fra gli anni Venti e Trenta e, in particolare, il documentato passaggio da una fase più riccesa e pittoniana della pala già in San Gerolamo di Venezia e di Montagnana ad una di rinnovato recupero dei valori chiaroscurali, intesi ora in termini più »decorativi«, consente di riprendere la datazione di un'opera sopra citata, chiamata in causa a proposito dei dipinti Conti e lendinaresi attorno al 1709. Si tratta della *Visitazione di Maria ad Elisabetta* della chiesa di San Zaccaria, opera tra le più citate di Trevisani con il maggior divario di proposte cronologiche, sia su base stilistica sia su quella apparentemente documentaria.⁵⁷ Accanto al telero ora a Somaglia e alla pala di Pecol di Zoldo, opere dal colore talvolta ispessito, talaltra alleggerito, ma anche sempre più sapientemente modulato e ammorbidito dal viraggio delle ombre, si comprende come nell'ambientazione notturna prescelta in quello veneziano, tale recupero del chiaroscuro per l'ennesima volta in atto, possa arrivare a sorprendere e a trarre in inganno circa la datazione. Tanto più che questo può accadere in presenza della riproposta, a distanza di molti anni, di tipologie personalissime come quelle dei volti delle due protagoniste. In realtà, il telero di San Zaccaria



8. Angelo Trevisani, *Sposalizio mistico di santa Caterina d' Alessandria e angeli musicanti*, già Vienna, Galerie St. Lucas

si propone di associarlo alla composizione di tele inedite, anch'esse da riconoscere a Trevisani, che fanno da contorno al *Monumento di Alessandro Vittoria*, con *Santo martire (?) e santa Barbara in carcere*, sulla prima delle quali si legge l'iscrizione con la data del 1732.⁵⁸ Zanetti, pertanto, non ebbe il tempo di includerle nella sua *Descrizione* che porta a compimento in quell'anno e di fornirci la paternità.⁵⁹

La linea stilistica che si viene a profilare nei primi anni Trenta trova riscontro coerente nelle opere decorative per palazzi veneziani del massimo prestigio da collocare a metà del decen-

nio: i *plafonds* di Palazzo Labia, con l'*Iscrizione dei Labia all'albo d'oro della nobiltà veneziana*, e di Ca' Pesaro con *L'Alba sul cocchio*, della settima sala al piano nobile, qui contornato dagli affreschi di Crosato con le allegorie della *Purità*, *Vigilanza*, *Forza* e *Perfezione*.⁶⁰ In virtù del confronto con queste due opere, si può collocare, altresì, in questa fase *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* del National Museum di Stoccolma e, forse, anche le due tele documentate dalla traduzione incisa di Pietro Monaco, raffiguranti *Abramo incontra i tre angeli* e *L'asina di Balaam*.⁶¹ È da accostare ai due *plafonds* veneziani, in particolare, l'inedito *Sposalizio mistico di santa Caterina d' Alessandria e angeli musicanti* (fig. 8) già presso la

Galerie St. Lucas di Vienna che si ha la fortuna di rendere noto in questa circostanza.⁶² Tale gruppo coerente di opere si è discusso al fine di giustificare, anche sul piano stilistico, lo spostamento cronologico dell'altra opera di Trevisani presente nella parrocchiale di Cavazzana di Lusina, la quale non offre motivi per essere accostata a quella del 1709. La pala firmata con *San Lorenzo e i santi Romano e Sebastiano*, già nella chiesa di San Francesco di Lendinara, può infatti ricevere una datazione *post 1737*.⁶³ La risorsa documentaria riguarda l'intimazione rivolta dai Conventuali ai conti Malmignati di voler provvedere, »per la sua

indecenza», al restauro dell'altare di san Lorenzo che si precisa »più volte sospeso«. ⁶⁴ La volontà testamentaria di Melchiorre Malmignati di far eseguire la pala per una spesa massima di cento ducati risaliva addirittura al 1704, ma rimase in-vasa e, infine, dopo tanti anni ancora disattesa. ⁶⁵ Al momento della realizzazione viene mutata l'iconografia: non si volle più che a san Lorenzo si accompagnasse san Cristoforo e non vi era più ragione di apporre l'arma Malmignati, poiché una sentenza affidava l'altare ai Conventuali. Si articola, dunque, in diversi tempi la presenza di Trevisani a Lendinara e dintorni. Questo fatto, risolto col supporto di documenti, si può ritenere sintomatico delle difficoltà e sorprese che il catalogo di Angelo Trevisani riserva. La pala già in San Francesco, ora datata post 1737, trova corrispondenza nel telerò corrusco, agitato e, soprattutto, misterioso dell'*Orazione di Cristo nell'orto e cattura* della chiesa di Sant'Alvise che trae la

sua datazione dall'aver come *pendant* la *Salita al Calvario* di Giambattista Tiepolo del 1738 – 1740. Sullo scorcio del quarto decennio si situa- no anche l'*Adorazione dei pastori* dalla cattedrale di Tours, la tela dello stesso soggetto che ha come *pendant* la *Deposizione dalla croce* della chiesa parrocchiale di Gesù divino lavoratore di Verona, di recente acquisizione attributiva; opera tarda è anche la *Sacra famiglia* della chiesa plebanale di Santa Maria del Rosario di Camisano Vicentino che pur vede stemperarsi il contrappunto chia- roscurale e allentarsi la sintassi compositiva. ⁶⁶ Le ultime opere documentano il mai sopito favore di Trevisani per l'ambientazione dai forti contrasti luministici che preservano o anche frantumano la forma, non solo quando il tema richiede il not- turno; tra molti altri, è un aspetto »rapsodico« che ha contribuito a una difficile comprensione del suo percorso, del quale si è ora sperimentata una prima revisione aperta.

1 Sul riconoscimento di queste opere nei primi anni Venti del secolo scorso da parte di Antonio Morassi e Alberto Riccoboni si veda GIORGIO FOSSALUZZA, Trac- ciato di storiografia dell'Istria pittorica, in VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola, con la collaborazione di G. Fossaluzza, Collana degli Atti. Centro di Ricerche Storiche di Rovigno, N. 25, Rovigno-Trieste, 2005, XXII, XXXI-XXXII, note 112-114; IDEM, *Tragom pisane povijesti slikarske basti- ne Istre*, in VIŠNJA BRALIĆ, NINA KUDIŠ BURIĆ, Slikarska bastina Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije, uvodna studija: G. Fossaluzza, Zagreb, 2006, 25-27, 48-49 note 136-137. Quest'ultimo testo, versione aumentata del precedente, è edito autonomamente in lingua italiana, cfr. GIORGIO FOSSALUZZA, Istria pittorica. Tracciato di storiografia, Zagreb, 2007, 20, 45-46 note 134, 137. La pala di Tiepolo (1730 circa) e quella di Giuseppe Angeli (inizi settimo decennio), ora in deposito a Palazzo Venezia in Roma, sono il- lustrate rispettivamente da FABRIZIO MAGANI,

FRANCESCA CASTELLANI, Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo (catalogo della mostra), Trieste, Civico Museo Revoltella, 23 giugno – 6 gennaio 2006, Milano, 2005, 176-185, cat. nn. 20, 21. Una valida verifica del catalogo di Antonino Santangelo (ANTONINO SANTANGELO, Inventario degli og- getti d'arte d'Italia. V. Provincia di Pola, Roma, 1935, 144 segg.) e un ragguaglio aggiornato sul patrimonio pittorico del Settecento di Pirano, tuttora esistente e di provenienza veneziana, si veda: *Istria. Città maggio- ri. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, (a cura di) G. Pavanello e M. Walcher, Mariano del Friuli/Gorizia 2001, 187 segg.. In particolare, sui teleri di De Coster cfr. ALBERTO CRAIEVICH, *ibidem*, 203-206, cat. nn. 379, 380; VESNA KAMIN, Piranski слики Angela de Costerja, in *Annales, Series Historia et Sociologia*, 18, 2008, 1, 41-48. Non mancano opere di Gregorio Lazzarini; ma si coglie l'occasione anche per segnalare la presenza di un dipinto che spetta, invece, a Giovanni Segala, in un momento di prossimità con quest'ultimo; a Segala, infatti, si deve riconoscere, anziché dubitativamente a Lazzarini, l'*Ester*

e *Assuero* della chiesa di San Francesco, spettante agli anni tra primo e secondo decennio del Settecento. Cfr. ALBERTO CRAIEVICH, *ibidem*, 223 cat. 415.

- 2 Si veda la corrispondenza in BERNARDINA SANI, Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti, Firenze, 1985, I, 45, 63–65, 189–190, 207–208, 213–214.

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 10 ottobre 1700 (IBIDEM, 45, n. 4). Ringrazia Rosalba Carriera per l'invio di una »Madoneta« qualificata anche come »ritrattino«.

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 28 novembre 1702 (IBIDEM, 63–65, n. 21). Incarica la pittrice di legare in un anello d'oro e porre sotto cristallo l'immagine che ella gli aveva fornito. Si rivolge a lei in nome de »l'antica mia confidenza«. Spera di raggiungerla a Venezia per il Carnevale assieme al fratello Giulio, e chiede alla sua corrispondente la cortesia di individuare un alloggio prossimo alla sua abitazione. Si fa riferimento a contatti con un pittore non nominato che sono demandati alla Carriera: *Quanto al pittore, io mi rimetto a Lei, quando darà l'incontro, di nuovo confermandogli l'autorità di potere a suo modo contrattare e disporre.* (A tale lettera si fa breve riferimento in VITTORIO MALAMANI, Rosalba Carriera per l'inaugurazione delle sale degli autoritratti nella R. Galleria degli Uffizi, Roma, 1899, 9).

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 9 agosto 1711. Cfr. IBIDEM, 189–190, n. 154. Si sono verificati disguidi nella consegna di alcuni »fondelli« [dipinti su avorio] che la Carriera aveva inviato via mare a Pirano. Si apprende che Petronio li aveva »con gran piacere copiati«. Lo stesso doveva avvenire di un orologio per il cui invio ringrazia la pittrice.

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 5 luglio 1712 (IBIDEM, 207–208, n. 174).

Non senza qualche preziosità letteraria, il Petronio comunica alla Carriera di aver raggiunto Pirano da Venezia in ventidue ore di navigazione. Nel *postscriptum* si legge: *M'honori V.S. Molt'ill.re di far intendere al Signor Angelo Trivisiani, che ho risolto di far venire il quadro (quando sarà terminato) senza levare la tela dal suo sito; così esso potrà bene stabilirla e stenderla, per non haver ad essere più levata, come in prima s'haveva di spedirla in ruotolo.*

Per la storia della conservazione e del trasporto delle opere d'arte sulle rotte dell'Adriatico, è da osservare come il committente abbia preso accordi affinché la pala potesse viaggiare montata sul telaio, ben tesa come avrebbe assicurato il pittore, evitando così di dover essere rullata con conseguenze rischiose e un impegnativo rimontaggio nel luogo di destinazione.

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 18 agosto 1712 (IBIDEM, 213–214, n. 180).

Molt'illustre Signora Colendissima./ Fin d'ora io voglio sperare ch'il Signor Trivisiani haverà intrapresa l'opera del consaputo quadro e spero ancora che, per quello, inclinerà V.S. Molt'illustre a favorirmi, non meno con le raccomandazioni, che con l'occhio, quando sarà preso alla perfetione. In gratia me li raccomando e si degni d'interessarsi un poco per me in questa faccenda, che io, per Ella non lascierò mai di riputarmi a sufficienza obbligato. Vedendo il Signor Angelo, mi favorirà (come la supplico) di riverirlo in mia vece e dirgli che dal suo virtuoso pennello m'atendo una qualche usura di riputatione. Terminata la palla e da lei aprovata, m'honorerà degl[i] avisi, acciò possi concertare il modo di costì spedire il dinaro, per riceverla. Del resto, io son qui a scontare le giornate ben godute a Venezia. [...]

Lettera di Pietro Petronio Caldana da Pirano del 14 settembre 1712 (IBIDEM, 214–215, n. 181).

Nella lettera si fa riferimento, dapprima, al dispiacere della famiglia Carriera, riguardante Angela in particolare: la questione riguarda fatti di Londra dove si trova in quell'anno Gianantonio Pellegrini e il rivale Sebastiano Ricci.

Di seguito la lettera affronta la questione del dipinto di Trevisani. [...] *Quanto poi al quadro, io già ho accettato il savio e parziale suo parere. Starò atendendo l'avis del ritorno del Signor Trivisiani et all'hora spedirò il dinaro. Per chi haverà da ricevere il quadro stesso. Fra tanto gl[i]ene professo un tale gradimento, per l'opera sua gratiosa, per le spese raccomandatemi a mio credito, come anco per li passi indirizzati alla revisione del suddetto quadro, che, s'io potessi testificarglielo con maggiori espressioni e più vive, per certo, ch'io non gl[i]ene rimanerei tanto infruttuoso, quant'ella, di continuo, mi vuole. [...]*

Sulla famiglia Petronio Caldana si veda STEFANO ROTA, Marco Petronio co. Caldana, in *L'Istriano*, anno I, N. 4, Rovigno 7 marzo 1860, 25–26; PIETRO STANCOVICH, Biografia degli uomini distinti dell'Istria, I, Trieste 1828, 465–466 (Caldana Petronio conte Nicolò Antonio); IBIDEM, II, Trieste 1829, 273–276 (Petronio-Caldana, conte Marco); BACCIO ZILLOTTO, Marco Petronio Caldana da Pirano e il suo poema, Estratto dal programma del Ginnasio comunale superiore di Trieste, pubblicato alla fine dell'anno scolastico 1904-1905, Trieste 1905, 7–18. Il secondo capitolo riguarda la storia della famiglia, ma non vi è menzione di Pietro, del quale non si trova notizia negli altri profili su tale schiatta qui citati. Sempre su Marco e la sua famiglia (Petronio, Nicolò e Giorgio) si vedano ancora BACCIO ZILLOTTO, Petronio

Petronio Caldana rimatore piranese del secolo XVIII, in *Archeografo Triestino*, III, n. IX, XXXVII della raccolta, 1921, 245–298; red., in *La voce di S. Giorgio*, XVIII, 11, novembre 1937; ANTONIO ALISI, Pirano. La sua chiesa. La sua storia, Trieste [1972], 124. In proposito, di particolare interesse per la conoscenza dei personaggi menzionati risulta la trattazione di MARINO BONIFACIO, *Cognomi del Comune di Pirano e dell'Istria (III)*, Pirano 2000, 128 segg. Più recentemente pubblica il profilo di Marco Amedeo Quondam, *ad vocem Caldana, Marco Petronio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, 552–553. Il grado di parentela con questi più illustri personaggi si può dedurre grazie ai dati anagrafici riguardanti Giulio e Pietro rinvenuti nell'archivio parrocchiale della Collegiata di San Giorgio di Pirano, grazie alla generosa collaborazione dell'archivista Daniela Milotti Bertoni, che si ringrazia sentitamente. Non si deduce, invece, il grado di parentela di Pietro e Giulio con la linea di Marco ed Elio, figli di Petronio fratello del più celebre vescovo di Parenzo Nicolò sepolto nella collegiata di Pirano che ne ospita il monumento.

L'atto di battesimo di Caldana Pietro di Giovanni e di Lucia è del 1666; quello di Caldana Giulio di Giovanni quondam Pietro e di Lucia è del 1671. Cfr. *Indice dei battezzati nella parrocchia di Pirano dal 1458 al 1836*, Archivio capitolare di San Giorgio, Pirano, ms senza segnatura, metà XIX secolo, c. 197; *Adi primo luglio, Pietro figlio del molto illustre signor Zuane Caldana e della signora Lucietta sua consorte, battezzato dal Canonico Padre Domenego Caldana, compadre il signor Batista Tirinelli*. Tratto dal *Libro dei battezzati dal 1638 al 1668*, Archivio capitolare di San Giorgio, Pirano, ms senza segnatura.

Indice, cit., c. 25: *Adi 5 ottobre 1671, Giulio figlio del molto illustre signor Zuanne Caldana quondam signor Pietro e della signora Lucia sua moglie, compadre il signor Bernardin Furigon quondam signor Pietro, comadre l'illustrissima signora Paulina moglie dell'illustrissimo signor Francesco Pasqualino dignissimo podestà di questa terra*. Tratto dal *Libro dei battezzati dal 1668 al 1671*, Archivio capitolare di San Giorgio, Pirano, ms senza segnatura.

- 3 Angelo Trevisani sarebbe, tuttavia, ancora attivo nel 1746 data nella quale Guarienti pone termine all'aggiornamento dell'opera di Orlandi prima di recarsi a Dresda. Cfr. PIETRO GUARIENTI, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Orlandi bolognese [...]*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, 62. La data di nascita si fissa nel 1667, altre volte per deduzione è riferita quella del 1669.

- 4 Olio su tela, cm 280 x 160. L'altare è il primo a sinistra del duomo di San Giorgio. L'attribuzione a Camerata è di A. CRAIEVICH, in *Istria...* (nota 1), 202–203, cat. 378, che riporta la bibliografia specifica. Per fondare tale attribuzione lo studioso si basa sul contributo di Višnja Bralić (VIŠNJA BRALIĆ, *Slika Giuseppea Camerate u Poreču*, in *Peristil*, XXXVIII, 1995, 111–116; EADEM, *Slike Giuseppea Camerate u crkvi sv. Servula u Bujama*, in *Acta Bullearum. Contributi storico-artistici per il quinto centenario della chiesa della Madre della Misericordia di Buie. Atti del convegno internazionale di Studi*, Buie 26–27 settembre 1997, Buje 1999, 129–140) al quale fa seguito quello di Enrico Lucchese – ENRICO LUCCHESI, *Episodi di pittura veneziana in Istria e Dalmazia*, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 18–19, 1999, 225–236.

Artilio Tamaro deduce la datazione della pala dall'iscrizione dell'altare: »per la violenza focosa della composizione, per l'impeto baldanzoso del disegno è notevole la pala del primo altare sinistro (*L'adorazione della croce*) fatta nel 1649« – ATTILIO TAMARO, Pirano, Trieste 1910, 64–65; Per Santangelo si tratterebbe di una tela forse di Liberi ma ridipinta nel Settecento – ANTONIO SANTANGELO, (nota 1) 150. Antonio Alisi si limita a riportare l'iscrizione – ANTONIO ALISI, Chiesa di Pirano. Puntata 17, in *La voce di San Giorgio*, I, 2, 1939, p. 17; IDEM, (nota 2) 118. Tomaž Brejc ripete, nella sostanza, la posizione di Santangelo. Riconosce l'opera a un artista del Seicento; infatti, la suppone collocata sull'altare dopo il 1649, ma fortemente ridipinta nel Settecento – TOMAŽ BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali*. Topografsko gradivo, Koper, 1983, 148.

- 5 Cfr. ANTONIO RIMOLDI, ANTONIETTA CARDINALE, *ad vocem* Quirico e Giulitta, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma, 1968, coll. 1324–1328. Il culto dei due santi in Istria è attestato anche a Visignano, dove sono venerati quali patroni. A Pirano tale culto è antico se tale Giovanni Pretto, quondam Rigo, nel suo testamento del 28 maggio 1635 può eleggere per sepoltura una tomba presso il »monumento« di san Quirizio, dove riposano anche i suoi predecessori. Archivio Regionale di Capodistria, Sezione di Pirano, *Fondo testamenti*, testamento n. 7852.
- 6 ANTONIO ALISI (nota 2), 99, 118. Lo studioso riproduce l'altare nel suo complesso e riporta correttamente l'iscrizione del postergale che ricorda come i fratelli Francesco e Domenico, figli di Marquardo Petronio, abbiano fatto ricostruire nel 1649 l'altare di san Quirizio. Si deve osservare che l'impianto architettonico ripete nella sostanza quello dell'altare che lo

fronteggia dedicato a san Cristoforo che fu consacrato nel 1615, come si apprende dall'iscrizione apposta alla mensa. Cfr. MASSIMO DE GRASSI, in *Istria...* (nota 1), 207, cat. 385. Il rinnovo della pala d'altare commessa a Trevisani si inquadra nei lavori di restauro intrapresi a partire dal primo decennio del Settecento con il concorso del Capitolo e delle Confraternite laicali. Erano state rilevate crepe sulle pareti dell'edificio; pertanto, il 13 settembre 1711 venne firmato un contratto con il »muraro milanese maestro Zuane Donghetti« per il restauro del tetto – ANTONIO ALISI (nota 2), 132. È da notare che Donghetti è attestato a Pirano da questa data, e ancora nel 1740, quale proto del duomo di San Giorgio. (IBIDEM, 132, 149). È autore anche del progetto della chiesa parrocchiale di San Servolo a Buie la cui costruzione inizia nel 1754, cfr. VLADIMIR MARKOVIĆ, *Crkve 17. i 18. stoljeća u Istri – tipologija i stil*, Zagreb, 2004, 130 n. 112. La Confraternita del Santissimo Nome di Gesù, che celebrava la sua festa la seconda domenica dopo l'Epifania, aveva il patronato dell'altare del Santissimo Sacramento posto sulla parete di destra di rinfianco al presbiterio, venne rinnovato da Paolo GropPELLI nel 1714, in concomitanza con altri interventi tra i quali quello dell'altare di san Quirizio. La pala della *Santissima Trinità e santi* che vi è ospitata risulta restaurata nel 1712, o in concomitanza, come attesta l'iscrizione apposta al dipinto, attualmente leggibile con difficoltà. Cfr. ANTONIO ALISI (nota 2), 132-135; ALBERTO CRAIEVICH, MASSIMO DE GRASSI, in *Istria...* (nota 1) 200-201, catt. 373, 374. Si veda in proposito ANTONIO ALISI, Cronologia piranese, in *La Voce di San Giorgio*, 54, ottobre-novembre 1989; IDEM, *Cronologia piranese*, IBIDEM, 55, dicembre 1989; IDEM, *Cronologia piranese*, IBIDEM, 56, gennaio-febbraio 1990; IDEM, *Cronologia piranese*, IBIDEM, 57, marzo-aprile 1990). Si veda anche MARIA WALCHER, in *Istria...* (nota 1), 195-196, cat. 366.

7 Archivio regionale di Capodistria, SI PAK 85, Fondo Notarile, Notaio Antonio Colombani, busta 6, 1698-1716, *Libro 26*, [anni 1710, 1711, 1712], cc. 55-57. Si ringrazia, ancora una volta, Daniela Milotti Bertoni per la segnalazione del documento.

8 Lo si deduce dal foglio sciolto delle raccolte del Museo Civico Correr di Venezia (S.T. P.D. GR 1651), 700 x 375 mm, 752 x 375 mm comprensive dell'iscrizione dedicatoria alla base. L'incisione è compresa in DOMENICO LOVISA, *Il Gran Teatro di Venezia*, raccolta delle principali vedute e pitture in essa si contengono, diviso in due tomi, Tomo secondo. Si veda in proposito l'edizione non datata delle raccolte del Museo Civico Correr assegnata al 1717 e quella

del 1720. Cfr. JURGEN SCHULZ, *Il Gran Teatro di Venezia di Domenico Lovisa*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Vicenza, 2000, 443-457.

9 I riferimenti bibliografici fondamentali e più recenti per il tracciato che qui si propone, riassuntivo di un lavoro monografico di prossima pubblicazione, sono quelli che seguono: UGO RUGGERI, Per Angelo Trevisani, in *Arte Veneta* XXXIX, 1985, 168-169; ADRIANO MARIUZ, Per Angelo Trevisani, pittore »di vaga e soda maniera«, in *Arte Veneta*, XL, 1986, 108-116; RODOLFO PALLUCCHINI, La pittura nel Veneto. Il Settecento, I, Milano 1994, 548-556; UGO RUGGERI, Nuove opere di Angelo Trevisani, in *Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas*, Budapest 1999, 53-60; IDEM, Un nuovo dipinto di Angelo Trevisani, in *Critica d'arte*, 12, 2001 (2002), 46-50; SERGIO MARINELLI, Notti e giorni di Angelo Trevisani, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, (a cura di) E. Saccomani, Cittadella 2007, 171-175; PAOLO DELORENZI, Per Angelo Trevisani ritrattista, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, (a cura di) M. A. Moretto Wiel – A. Gentili, Padova 2008, 235-239. Guardando ai contributi del passato è utile la rilettura di HEINRICH BODMER, *ad vocem* Trevisani, Angelo, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXI, Leipzig 1939, 388-389; NICOLA IVANOFF, Angelo Trevisani, in *Bollettino d'Arte*, XXXVIII, 1953, 57-60; CARLO DONZELLI, I pittori veneziani del Settecento, Firenze, 1957, 239; RODOLFO PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Settecento, Venezia-Roma 1960, 124-125. Si veda anche GIUSEPPE MARIA PILO, Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento. Problemi e studi, Pordenone, 1976, 19-22, 25.

Considerata la situazione degli studi e certa aria di famiglia ravvisabile nello stile di artisti contemporanei e di formazione omogenea, altra comprensibile attribuzione a Trevisani di un'opera spettante in realtà a Mattia Bortoloni riguarda la pala d'altare raffigurante l'*Annunciazione della Vergine e i santi Antonio da Padova e Girolamo* proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio al Porto dell'isola di Selve in Dalmazia, illustrata in un saggio di vasto respiro da VIŠNJA BRALIĆ, *Između Pittonija i Piazzette: Prijedlog za Angela Trevisanija na Silbi*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 30, 2006, 107-119. Nell'illustrare l'opera, la studiosa ha il merito di affrontare con ampiezza la problematica seriazione cronologica del maestro. L'opera, sintomaticamente, era stata precedentemente assegnata a Pittoni

da RADOSLAV TOMIĆ, Slike mletačkog baroka na Silbi, u Trogiru i Splitu. Giambattista Pittoni, in *Peristil*, 35–36, 1992–1993, 221–222; IDEM, in *Umjetnička baština Zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*, (a cura di) N. Jakšić, Zadar, 2006, 312–313, cat. 131. La rettifica attributiva in favore di Bortoloni spetta a ENRICO LUCCHESI, Una proposta dalmata per Mattia Bortoloni, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 25, 2006, 189–192.

10 Riconosciuti da Mariuz – ADRIANO MARIUZ (nota 9), 108 segg., figg. 1–2.

11 Un profilo di Trevisani e una scheda sul suo dipinto bresciano spettano a RENATA STRADIOTTI, in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, 1981, 49–40, cat. 8 (con bibliografia precedente). È ancora utile la scheda di ANTONIO MORASSI, Catalogo delle cose d'arte e di Antichità d'Italia. Brescia, Roma 1939, 469–470.

12 SERGIO MARINELLI, (nota 9) 171–173, fig. 103.

13 La fonte è BARTOLOMEO DAL POZZO, Le Vite de' Pittori, de' Scultori, et Architetti Veronesi, Verona, 1718, 295–299. Si vedano, in generale, i contributi recenti di SERGIO Marinelli, Lo stile »eroico« e l'Arcadia, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, (a cura di) Liciso Magagnato, Verona, 1978, 54–56; GEORGE KNOX, The Collection of Ercole Giusti at Verona, in *Verona Illustrata*, 1997, 10, 23–39, in part. 30–31.

14 Le due opere per Stefano Conti, eseguite grazie alla mediazione di Alessandro Marchesini, gli sono riconosciute da ADRIANO MARIUZ, (nota 9), 110–113, figg. 5–6.

15 Un dipinto in San Pantalon è ricordato tra le opere di Trevisani da Zanetti (ANTONIO MARIA ZANETTI, Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri[...], Venezia, Albrizzi, 1771, 452). Fra le opere che decorano le pareti della chiesa, si ritiene sia quello sopra la porta minore di accesso sul lato sinistro della controfacciata. Per Arrigoni basti il rinvio al più recente contributo di chi scrive. GIORGIO FOSSALUZZA, Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte, in: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* 32, (2008), pp. 167–224.

Il saggio è edito senza tener conto delle bozze licenziate. Si coglie l'occasione per segnalare, almeno, il soggetto proposto per il dipinto riprodotto a p. 197, fig. 40: Ada, regina di Caria, consegna ad Alessandro le chiavi di Alicarnasso. Dal testo si evince come il soggetto del disegno riprodotto a p. 5, fig. 4 sia inteso come Scena di regicidio, e che i disegni riprodotti alle pp. 187–188, figg. 23, 25 siano attribuiti ad Arrigoni.

Spetta ad Arrigoni anche la pala di San Gregorio illuminatore che battezza i reali d'Armenia della chiesa di Santa Croce degli Armeni in Venezia.

16 Mentre Zanetti – ANTONIO MARIA ZANETTI (nota 15), 452 – ricorda in San Pantalon un solo dipinto di Trevisani, quest'altro si trova elencato come »attribuito« in Bodmer – HEINRICH BODMER (nota 9), 388 – e di conseguenza in Donzelli – CARLO DONZELLI (nota 9) 240. È da segnalare come S. Marinelli (SERGIO MARINELLI, L'arrivo di Dorigny nelle sue nuove patrie, in *Verona Illustrata*, 2004, n. 17, 81 n. 4, fig. 46) ricordi l'attribuzione ad Angelo Trevisani anche della tela vicina raffigurante *La resurrezione di Lazzaro* che lo studioso ritiene dubitativamente di Louis Dorigny. Tale paternità non è affatto immediata a cogliersi nella riproduzione fotografica, mentre, anche in questo caso, lo stato conservativo e l'ubicazione non consentono un adeguato esame. Vista l'ubicazione e descrizione offerta, è da identificarsi con il dipinto che Ivanoff (NICOLA IVANOFF, Guido Ludovico Vernansal e le relazioni franco-venete nel primo Settecento, in *Critica d'Arte*, 42, 1960, 435) attribuisce con dubbio a Vernansal. Cfr. BERNARD AIKEMA, Tre oltramontani operanti nel Veneto: De Coster, Dorigny e Vernansal, in *Notizie da Palazzo Albani*, XI, 1983, 1–2, 260 n. 32.

La tela assegnata a Dorigny è datata nell'occasione a un momento nel quale è da collocarsi, invece, con sicurezza il frammento con *Personaggio ferito* della chiesa di Montecarotto edito erroneamente come Paolo Pagani. Merita il confronto con il *Sansone* di Palazzo Conti a Padova, pur essendo forse precedente. Cfr. SERGIO MARINELLI, La pittura veneta nelle Marche dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento, in *Pittura veneta nelle marche*, Milano 2000, pp. 263 fig. 30, 265.

17 UGO RUGGERI (nota 9, 1999), 56–58, fig. 3 (datazione entro il terzo decennio).

Edito a colori come Crosato da EGIDIO MARTINI, Note sul Settecento veneziano: Sebastiano Ricci, Pellegrini, Crosato, in *Arte Documento*, 12 (1998), p. 116 fig. 16.

18 Le due opere (ciascuna 335 x 492,5 cm) appartennero alla Collezione Prosdocimi presso Albettono. Furono segnalate da GIUSEPPE FIOCCO, Cento antichi disegni veneziani, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Vicenza, 1955, 16, cat. 12. L'attribuzione a Trevisani di quella qui considerata spetta a UGO RUGGERI, (nota 9, 2001), 46–50. Sulla fortuna critica dell'opera, che chiama in causa, Paolo Pagani, Louis Dorigny, Andrea Celesti, basti qui il rinvio alla scheda di FERNANDO RIGON, Da Buonconsiglio

- a Fattori. Collezione di opere d'arte della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo dal XV al XIX secolo, Padova, 1996, 43. A. Mariuz (ADRIANO MARIUZ, Antonio Pellegrini a Padova, in *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, catalogo della mostra, (a cura di) A. Bettagno, Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre – 10 gennaio 1999, 27, 33 n. 25) propende per la paternità di un seguace di Pagani. Si veda inoltre ALESSANDRO BETTAGNO, *IBIDEM*, 120, cat. 8 (con bibliografia precedente).
- 19 L'attribuzione a Piatti dell'opera, già assegnata al veneziano Matteo Ponzone, è merito di Lino Moretti (LINO MORETTI, Santo Piatti, in *Arte Veneta*, XL, 1986, 134, 137 fig. 14, 138 n. 59–64) che segnala i documenti relativi alla commissione.
- 20 WART ARSLAN, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VII. Provincia di Padova. Comune di Padova*, Roma 1936, 62. Sulla dispersione dell'opera si è raccolta la testimonianza di mons. Claudio Bellinati.
- 21 Le fonti sono quelle di GIOVANNI BATTISTA ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose Notizie*, Padova, 1765, 152 (ed edizioni successive); PIETRO BRANDOLESE, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte*, Padova, Pietro Brandolese, 1795, 231.
- 22 POPVLI ELEENOSINIS (sic!)/ANNO DOMINI /1707.
- 23 I teleri si possono utilmente vedere descritti e riprodotti in PIETRO BRANDOLESE, *Del genio de' lendinanesi per la pittura e di alcune pregevoli pitture di Lendinara*, Padova, Stamperia del Seminario, 1795, edizione con note critiche di Vittorio Sgarbi, Rovigo, 1990, pp. XXII–XXXI.; ed. 1990, 142–153; ADRIANO MARIUZ, (nota 9), 110, fig. 3–4; RODOLFO PALLUCCHINI (nota 9, 1994) 549–550, figg. 886,887.
- 24 Cfr. NICOLA IVANOFF (nota 9), 58. Per l'attribuzione dell'opera si veda PIER LUIGI FANTELLI, recensione a P. Brandolese, *Del genio de' lendinanesi per la pittura (Rovigo, Minelliana, 1990)*, in *Padova e il suo territorio*, VI, 1991, 3, 45. Sulla vicenda cfr. PAOLA PIZZAMANO, *Le pitture*, in *Lendinara. Notizie e immagini per una storia dei beni artistici e librari*, (a cura di) P. L. Bagatin, P. Pizzamano, B. Rigobello, Dosson/Treviso 1992, 262–264, fig. 180.
- 25 UGO RUGGERI, *Rivelazione di Nicola Grassi*, in *Arte Documento*, 16, 2002, 184–189, figg. 1–4.
- 26 Le dimensioni riportate da Ruggeri sono per entrambe quelle di 156 x 224 cm. Allo studioso spetta l'identificazione del soggetto omerico – UGO RUGGERI (nota 25), 188 nota 5. L'identificazione di Crespo è in *Mobili, arredi e dipinti antichi*, Finarte, Asta 1151, Roma, 23 ottobre 2001, lotto 587 (come A. Molinari).
- 27 Si coglie l'occasione per segnalare un altro equivoco attributivo riguardante Grassi. Si tratta della *Cena in Emmaus*, già in collezione privata di Pordenone, ritenuta »opera capitale« di Grassi tra terzo e quarto decennio, in fase di piena maturazione rococò, da RODOLFO PALLUCCHINI, *Schede venete settecentesche*, in *Arte Veneta*, XXV, 1971, 174–175, fig. 219. A. Mariuz ne ribadisce l'attribuzione a Grassi con datazione al 1730–1735 – ADRIANO MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, con prefazione di R. Pallucchini, Milano 1982, 106, cat. 128. Non risulta, a quanto sembra, che l'opera sia stata oggetto di nuova attribuzione; pertanto si coglie ora l'occasione per assegnarla, a parità d'anni, a Francesco Polazzo.
- 28 Per tale serie e la sua provenienza, basti qui il rinvio a FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Nota per il Grassi a Venezia: la 'Rebecca' di San Francesco della Vigna*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*, 1984, 28–38. Sul dipinto di Polazzo, riconosciutogli da Ruggeri (UGO RUGGERI, recensione a Egidio Martini, *Pittura del Settecento veneto*, in *Notizie da Palazzo Albani*, 1985, 1, 119) e, indipendentemente, da A. Mariuz, come riferisce Zava Boccazzi in questo contributo, si veda in seguito UGO RUGGERI, *Risarcimento di Francesco Polazzo*, in *Arte Veneta*, X, 1986, 120, 124, fig. 7, 127 note 29–30. L'attribuzione di quello di Angelo Trevisani è fatta risalire da Zava Boccazzi a Giulio Lorenzetti. La rettifica in favore di Manaigo spetta ad Adriano Mariuz – ADRIANO MARIUZ, (nota 9), 116 nota 38. L'equivoco Trevisani-Migliori, riguarda anche il *Sansone uccide i Filistei* e *La cattura di Sansone* del Museo Civico Correr (Cl. 1, 1694, Cl. 1, 1700). Si aggiunga al catalogo di Migliori il significativo dipinto da stanza (olio su tela, 100 x 75 cm), raffigurante la *Madonna con il Bambino*, riprodotto in *Alte und Neuere Meister*, Ketterer Kunst Hamburg, Friday, December 1, 2000, lot 95.
- L'attribuzione a Trevisani, qui emendata in favore di Migliori, è formalizzata da Terisio Pignatti che accoglie l'opinione di Giuseppe Fiocco del 1958 – TERISIO PIGNATTI, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, 383–384.
- 29 Il dipinto (olio su tela, 152 x 222 cm) è edito come opera di Antonio Bellucci, attribuzione sostenuta da MINA GREGORI, in *L'eredità di Isabella. Indagine sul collezionismo privato nelle terre gonzaghesche*, catalogo della mostra (a cura di) Carlo Micheli, Mantova, Palazzo della

- Ragione, 20 settembre – 27 ottobre 2002, cat. 58. È attribuito, invece, a David da Fabrizio Magani – FABRIZIO MAGANI, Vaghezza, decoro, lume »spiritoso« e chiaro. Percorsi dal classicismo nella pittura del Seicento veneto, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, (a cura di) Mauro Lucco, Milano 2001, II, 574, 577, 610 nota 10; proposta respinta da GIORGIO FOSSALUZZA, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra, (a cura di) A. Spiriti e S. Capelli, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 17 settembre – 28 novembre 2004, Milano 2004, 130, cat. 8.
- 30 PIETRO BRANDOLESE (nota 23), 48. Annota che per i dipinti della Madonna del Pilastrello »ebbe il Trevisani a trattarsi molto tempo in Lendinara«, dipingendo nel contempo la pala per la chiesa di San Francesco (ora nella parrocchiale di Cavazzana, come si illustra più oltre), e »varj quadri storiati commessigli per case private«. Presso i Malmignati si trovavano all'epoca di Brandolese anche i disegni relativi ai dipinti della Madonna del Pilastrello.
- 31 IBIDEM, 59. Sulla collezione si veda PIER LUIGI BAGATIN, Gli omissis di Brandolese, in *Lendinara ...* (nota 24), 19.
- 32 PIETRO BRANDOLESE (nota 23), 59.
- 33 Sintomatica la difformità di datazione riguardante il ciclo del Pilastrello. Pallucchini lo datava agli inizi del Settecento – RODOLFO PALLUCCHINI (nota 9, 1960), I, 548. Altre posizioni lo ritengono sostanzialmente coevo alla pala di Cavazzana con firma e data del 1709. Cfr. TONINA VEGNUTI, in *Le meraviglie della pittura tra Venezia e Ferrara dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, (a cura di) Vittorio Sgarbi, Rovigo, 22 gennaio – 4 giugno 2006, 258, cat. 113 (con bibliografia precedente). Una datazione del ciclo del Pilastrello »dissonante«, spostata tra secondo e terzo decennio del Settecento è di PAOLA PIZZAMANO (nota 24), 267–271, 291–292, note 69–84; VITTORIO SGARBI, PAOLA PIZZAMANO, in PIETRO BRANDOLESE (nota 23), 142–153. Donata Samadelli propone per le opere di Lendinara la »prima fase conosciuta dell'attività del pittore«, addirittura prima della lunetta di San Pietro in Oliveto di Brescia. In realtà ne articola l'esecuzione in diversi tempi, fino a tutto il secondo decennio – DONATA SAMADELLI, in *Restituzioni '90. Dodici opere restaurate*, catalogo della mostra, Vicenza, Banco Ambrosiano Veneto, 1990, 34–36; EADEM, in *Opere d'arte restaurate. Recupero e nuove conoscenze del patrimonio artistico in Polesine*, (a cura di) D. Samadelli, Verona 2002, 26–37. Per Ruggieri di cultura ancora secentesca, ma datate al primo Settecento – UGO RUGGERI (nota 9, 2001), 48.
- 34 Olio su tela, 124 x 150 cm. Cfr. GIUSEPPE MARIA PILO (nota 9), 142–143, fig. 89. Lo studioso riporta il parere di R. Pallucchini a convalida dell'attribuzione a Crosato.
- 35 Per questo aspetto si può leggere, in particolare, ANTONIO MARIA ZANETTI (nota 15), 452.
- 36 Sull'opera veronese basti qui il rinvio a [GIOVAN BATTISTA LANCENI], *Ricreazione pittorica o sia Notizia universale delle pitture nelle chiese e luoghi pubblici della città, e diocesi di Verona*[...], Parte prima con gl'Indici necessari, Verona, Pierantonio Berno, 1720, 38–39. Ora in MARCO POLAZZO, *Ricreazione pittorica* [...], Edizione fotostatica, Verona, 1986, 65–66. Un'insuperata scheda sull'opera è di SERGIO Marinelli, in *La pittura a Verona*, 1978, 191–192, cat. 112, fig. 128; IBIDEM, 207, cat. 142, figg. 152, 153.
- 37 Attualmente è esposta presso il Museo Diocesano di Chioggia. È illustrata con la datazione legata al 1717 da UGO RUGGERI, (nota 9, 1985), 168–169.
- 38 L'ovale del *Transito di san Giuseppe* è accostato a Trevisani da Francesco Valcanover (FRANCESCO VALCANOVER in *Mostra di Pitture del Settecento nel Bellunese*, catalogo della mostra, (a cura di) F. Valcanover, Venezia, 1954, 32–33, 66–67; 1954, 101) che in seguito lo ritiene, genericamente, di scuola veneta (*Indice fotografico delle opere d'arte della città e della provincia di Belluno*, (a cura di) F. Valcanover, Venezia, 1960, 73). È riprodotto da 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, 108–109, 203, fig. 3). Lo studioso sostiene trattarsi dell'opera di questo soggetto inviata a Feltre da Balestra nel 1709. A fugare ogni dubbio su tale proposta sovviene l'identificazione di quest'ultimo con quello raffigurante *L'apoteosi di san Giuseppe* già nell'oratorio di Villa Bellati a Le Case presso Feltre per merito di GIUSEPPE PAVANELLO, *Schedule settecentesche da Tiepolo a Canova*, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 18–19, 1999, 45. La scheda completa sull'opera di Trevisani, con bibliografia precedente, è di MASSIMO DE GRASSI (in *Il genio delle Alpi. Capolavori pittorici del Rococò europeo*, catalogo della mostra a cura di Andrea Antonello, Castello di Gorizia, 21 dicembre 2000 – 31 marzo 2001, 189, ill. colori) che la data alla piena maturità dell'artista. La pala di Trevisani della *Madonna con il Bambino e santi* (che qui si identificano in Domenico, Antonio da Padova, Francesco d'Assisi, Nicola da Bari, Francesco da Paola

- e Giuseppe di Alcantara) è resa nota da G. Pavanello – GIUSEPPE PAVANELLO (nota 38), 66–67, fig. 25, 107 nota 12.
- 39 Per la datazione cfr. UGO RUGGERI, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, Venezia, 1983, 64. Sui due dipinti di Ricci cfr. JEFFERY DANIELS, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano, 1976, 122, cat. 367–368; IDEM, *Sebastiano Ricci*, Howe (Sussex), 1976, 8, cat. 30; ANNALISA SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano, 2006, 308–309, cat. 468–469. Su quello di Bencovich cfr. PETER O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich: 1677-1753*, Hidesheim – Zürich – New York, 1988, 261 – 262.
- 40 Olio su tela, 55 x 42 cm.
- 41 LINO MORETTI, La data degli apostoli della chiesa di San Stae, in *Arte Veneta*, XXVII, 1973, 318–320; IDEM, San Stae, in *Splendori del '700 Veneziano*, catalogo della mostra, (a cura di) G. Nepi Sciré-G. Romanelli, Venezia – Milano, 1995, 564–565.
- 42 In tale data l'altare è provvisto degli arredi. Cfr. LINO MORETTI, Notizie e appunti su G.B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.B. Tiepolo, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1985, 383–384; ADRIANO MARIUZ (nota 9), 108, 116 nota 13.
- 43 ADRIANO MARIUZ (nota 9), 113–114, figg. 9–10.
- 44 PIETRO BRANDOLESE, Le cose più notabili riguardo alle belle arti che si trovano nel territorio di Padova, Padova, Biblioteca della Curia Vescovile, ms. L. 273. Cfr. PIER LUIGI FANTELLI, Le cose più notabili riguardo alle belle arti che si trovano nel territorio di Padova, in *Padova e la sua Provincia*, XXVI, 1980, 3, 11–23, in part. 15, 22 nota 50. Reca l'attribuzione a Santo Piatti, rifiutata da L. Moretti – LINO MORETTI (nota 19), 136–137. Si veda anche PIER LUIGI FANTELLI, Le cose più notabili riguardo alle belle arti che si trovano nel territorio di Padova, in *Padova e la sua Provincia*, 1981, 4, 26; PIER LUIGI FANTELLI, Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809 in traccia di monumenti utili alle persone di studio, Padova, 1993, 21–22. La pala è riprodotta a colori prima del restauro da Paolo Tietzo che riporta l'attribuzione a Piatti – PAOLO TIETZO, Il Duomo di Piove di Sacco e brevi cenni sulle altre chiese, Noventa (Padova) [1976], 24–26, ill. 7. Va segnalato che l'altare marmoreo che la ospita non è l'originale che si conserva nella cappella a destra del presbiterio, riconoscibile per il soggetto della *Fuga in Egitto* a intarsio marmoreo inserito al centro del paliotto.
- 45 UGO RUGGERI (nota 9, 1999), 56–57, fig. 2 (con datazione entro la fine degli anni Venti).
- 46 Il ritratto Emo è reso noto da PAOLO DELORENZI (nota 9), 237–238, 492 figg. 2,3. La datazione dipende dalla versione in ovale incisa da Faldoni che reca tale data.
A proposito della provenienza dell'*Autoritratto* e registrazione inventariale del 1725 cfr. SILVIA MELONI TRKULJA, La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo, in *Paragone*, XXIX, 343, 1978, 79–123; GIOVANNI Leoncini, Antefatti della Collezione Pazzi, in *Paragone*, XXIX, 345, 1978, 103–118; SILVIA MELONI TRKULJA, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, 1023, cat. A956.
- 47 ETTORE MERKEL, La Crocifissione di Giambattista Tiepolo e il Battesimo di Cristo di Francesco Trevisani nel duomo di San Martino a Burano. Considerazioni storico-artistiche sulla committenza di una famiglia di farmacisti dell'isola veneziana, in *L'attenzione e la critica* (nota 9), 253–271, figg. 1, 5. Lo studioso corregge la precedente attribuzione a Fontebasso, ETTORE MERKEL, Isole nord della Laguna, in *Restauro a Venezia 1967-1986*, Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, 14, 1986, 159–160. La paternità di Angelo è ricordata da ANTONIO MARIA ZANETTI, Descrizione di tutte le pitture della città di Venezia [...], Venezia, Pietro Bassaglia, 1733, 463.
- 48 Si vedano in proposito le schede di MARIOLINA OLIVARI, UGO RUGGERI, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano, 1990, 211–212 cat. 120; 244–247, cat. 142. Il modelletto è catalogato da SANDRA MOSCHINI MARCONI, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX, Roma, 1970, 118, cat. n. 254 (con bibliografia).
- 49 Sono indubbiamente da sciogliere le cautele attributive espresse da VITTORIO VIALE, Civico Museo Francesco Borgogna. I dipinti, Vercelli, 1969, 85, cat. 142, tav. 143.
- 50 Olio su tela, 15,11 x 24 m.
- 51 Olio su tela, 250 x 110 cm. Ne fa menzione Enrico Dal Pozzolo che accoglie l'attribuzione di Lino Moretti, proponendo da parte sua una datazione »abbastanza giovanile« – ENRICO DAL POZZOLO, Presenze artistiche, in *Montagnana. Storia e incanto*, Vicenza, 2006, p. 170.
- 52 Si tratta della posizione assunta da ADRIANO MARIUZ (nota 9), 113, 116 nota 38. Cfr. BERNARDINA SANI (nota 2), I, 595–596 n. 502, ottobre 1734. Il commento a tale lettera spetta a BERNARD AIKEMA, The 1733 Art Exhibition at San Rocco in Venice, in *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*,

- XLIII, 1981, 144–145. Lo studioso non propone identificazioni con opere di Angelo Trevisani. Ma si vedano, in proposito, le osservazioni di UGO RUGGERI (nota 9, 1985, 169 nota 12) e di ADRIANO MARIUZ (nota 9, 113, 116 nota 38).
- 53 Assegnata a Trevisani da MAURO LUCCO, Belluno e Feltre, in *Itinerari per il Veneto. Guide de l'Espresso*, Roma, 1983, 370; IDEM, La pittura del Settecento nel Bellunese, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990, I, 221 fig. 307.
- 54 ANTONIO SARTORI, I Piazzetta nella Basilica del Santo a Padova, in *Arte Veneta*, XIII, 1959–1960, 231–232, 234 doc. III; ADRIANO MARIUZ (nota 18), 33; ANTONIO SARTORI, Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. I. Basilica e convento del Santo, (a cura di) G. Luisetto, Padova, 1983, 629 segg.
- 55 Olio su tela, ciascuna 98 x 86 cm. Sono opere che non si sono esaminate direttamente. Sono assegnate a Trevisani da UGO RUGGERI, Nuovi disegni dalla collezione della Reliable Venetian Hand, in *Scritti in memoria di Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, (a cura di) A. Forlani e S. Prospero Valenti Rodinò, Rimini, 1988, 292–293, 295–296 nota 31; IDEM (nota 9, 1999), 58–59 figg. 4, 5. Viene corretta in tale modo l'attribuzione al lombardo Pietro Antonio Magatti con la quale le rende note MARCO BONA CASTELLOTTI, La pittura lombarda del '700, Milano, 1986, figg. 416, 417.
- 56 Cfr. *Old Master Paintings*, Sotheby's, New York, December 2, 1976, Lot 63 (Bambini); *Old Master Paintings*, Sotheby's, London, Wednesday, April 21, 1993, Lot 73 (A. Trevisani, attribuito a); UGO RUGGERI (nota 9, 1999), 58–59 fig. 3 (A. Trevisani); ALBERTO CRAIEVICH, Proposte per Silvestro Manaigo, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 23, 2004, 45–47, fig. 11 (Manaigo).
- 57 L'erronea attribuzione a Molinari si deve imputare a GIANNANTONIO MOSCHINI, Guida per la città di Venezia, Venezia, 1815, I, 25 che non tiene conto della corretta testimonianza di Zanetti in favore di Trevisani – ANTONIO MARIA ZANETTI (nota 15), 454. Il ripristino dell'attribuzione a Trevisani si trova in A. M. PAPPALARDO, Il pittore veneziano Antonio Molinari (1665-1728), in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1953–1954, 439–461; NICOLA IVANOFF (nota 9), 59, 60 nota 8. Mantiene l'attribuzione a Molinari Donzelli – CARLO DONZELLI (nota 9), 163. Un'incertezza attributiva trapela ancora, a seguito del restauro del 1973, con SANDRO SPONZA, in *Venezia restaurata 1966 – 1986*, Milano, 1986, 88 (A. Trevisani?); IDEM, Castello, in *Restauri ...* (nota 47), 65 (A. Trevisani). In sede critica è stata chiamata in causa dal punto di vista comparativo per opere del primo decennio. Cfr. ADRIANO MARIUZ (nota 9), 108, 112. Pallucchini la collega a quelle per San Clemente negli anni Venti – RODOLFO PALLUCCHINI (nota 9, 1994), 554. Un confronto privilegiato fra queste opere si trova anche in UGO RUGGERI (nota 9, 1999), 56. RENATA STRADIOTTI, in *Brescia pittorica* (nota 11), 40, ritiene l'opera recante la data del 1732. Tale anno è indicato come riferimento da Annalisa Perissa, in BRUNO BARTOLI, ANNALISA PERISSA, Chiesa di San Zaccaria arte e devozione, Venezia, 1994, 33, 40. Tuttavia, in nessun caso si indicano i motivi di tale asserita collocazione cronologica.
- 58 Sono menzionate come *Santo cavaliere e Santa martire* da SANDRO SPONZA, in *Venezia restaurata* (nota 57), 88 (Scuola veneta del secolo XVIII); IDEM, Castello, in *Restauri ...* (nota 47), 65 (Gaspere Diziani, modi di). L'iscrizione *MDCCXXXII/SVMPTIBVS MONASTERII*, viene riportata da E. A. CICOGNA, Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate, Venezia, 1837, II, 17 nota 18. Sono tele eseguite in concomitanza per completare l'apparato pittorico della parete sinistra della chiesa.
- 59 ANTONIO MARIA ZANETTI (nota 15).
- 60 Il dipinto altre volte è denominato *Gloria di Casa Labia*. Non è firmato, bensì siglato: AT/F. Cfr. TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO, ELISABETTA MARTINELLI PEDROCCO, Palazzo Labia a Venezia, Torino, 1982, 42, 172, 192–193. Ne aveva fatto cenno Ivanoff che ravvisa tipologie alla Crosato come nel soffitto di Ca' Pesaro, giudicandolo mediocre – NICOLA IVANOFF (nota 9), 59–60. UGO RUGGERI (nota 9, 2001), 48–49, esprime l'opinione che sia, assieme a quello di Ca' Pesaro, opera avanzata. Il soffitto di Ca' Pesaro gli è attribuito da Ivanoff che lo pubblica come opera del pittore »all'apice della sua maestria« – NICOLA IVANOFF, Un ignoto ciclo pittorico di Giovanni Battista Crosato, in *Arte Veneta*, V, 1951, 171 nota 51; IDEM (nota 9), 59 fig. 4. Ravvisa l'allegoria dell'Aurora e non dell'Alba Ha conosciuto l'attribuzione a Crosato di GIUSEPPE FIOCCO, Palazzo Pesaro, in *Rivista di Venezia*, novembre 1925, 26 dell'estratto. Sulla scorta di Ivanoff lo cita come opera di Trevisani in fase avanzata anche Pilo – GIUSEPPE MARIA PILO (nota 9), 25 nota 8. Difformi le datazioni degli affreschi da parte di R. Pallucchini (tra il primo e il secondo soggiorno piemontese, 1736-1740) – RODOLFO PALLUCCHINI (nota 9, 1960), 29; NICOLA IVANOFF, (nota 60 – *Un ignoto ciclo ...*),

- 171 (ante 1733); CARLO DONZELLI (nota 9), 73 (circa 1753); LUIGI MALLÉ, Stupinigi, Torino, 1968, 452 (circa 1753). Più di recente Pallucchini sostiene la datazione nei primi anni trenta, quale primo lavoro al rientro dall'Emilia, precedente dunque la partenza per il Piemonte – RODOLFO PALLUCCHINI (nota 9, 1994), 130. Non vi è menzione della tela del soffitto. Dopo il recente restauro la tela è riconosciuta a Crosato da G. D. ROMANELLI, *La »reggia« dei Pesaro. Longhena: la fantasia delle pietre*, Venezia 2002, 15. Tra le opere più avanzate di Trevisani per UGO RUGGERI (nota 9, 2001), 49.
- 61 La restituzione a Trevisani dello straordinario dipinto di Stoccolma spetta a UGO RUGGERI (nota 9, 2001) 46–50.
Sui dipinti noti attraverso le incisioni di Pietro Monaco del 1740, pubblicate da Teodoro Viero nel 1789 (tavv. 101, 102), si veda NICOLA IVANOFF (nota 9), 60 nota 7 nota; UGO RUGGERI (nota 9, 1985), 169 nota 12; ADRIANO MARIUZ (nota 9), 114–115, figg. 11, 12; DAVIDE APOLLONI, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, Monfalcone, 2000, 318–321, catt. 101, 102.
- 62 Olio su tela, 111 x 97 cm. Apparso sul mercato antiquario nel 1961.
- 63 È citata da PIETRO BRANDOLESE (nota 23), 21–22, 59; G. MASATTO, *Pitture e sculture di Lendinara*, Accademia dei Concordi di Rovigo, Concordiana, ms. 497 n. 8, (sec. XVIII). Per la riproduzione dopo il restauro si consulti DONATA SAMADELLI, in *Opere d'arte restaurate* (nota 33), 28, 35, 36, 40–41, figg. 20, 24, 26, 29, 30.
- 64 Cfr. ANTONIO SARTORI, *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana. II/1. La Provincia del Santo e dei Frati Minori Conventuali*, (a cura di) p. Giovanni Luisetto, Padova, 1986, 908. Annotazione riportata anche da PAOLA PIZZAMANO (nota 24), 213. Il documento al quale si riferisce Sartori ha ora la seguente collocazione: Rovigo, Archivio di Stato, Corporazioni Religiose Soppresse, Convento di San Francesco di Lendinara, busta 4, fasc. 3, n. III.
- 65 Rovigo, Accademia dei Concordi, Corporazioni Religiose Soppresse, Convento di San Francesco di Lendinara, Testamenti 1507–1778, alla data. Cfr. ANTONIO SARTORI (nota 64), 896; PAOLA PIZZAMANO (nota 24), 213.
- 66 La segnalazione di queste opere è merito di SERGIO MARINELLI (nota 9), 173 segg., 173–175, figg. 105–108.

»SLIKARSKA PISMA« IZMEĐU ISTRE I VENECIJE: VOJVODA PIETRO PETRONIO CALDANA, ROSALBA CARRIERA I ANGELO TREVISANI

GIORGIO FOSSALUZZA

Iz dosad zanemarene prepiske između piranskog vojvode Pietra di Giovanni Petronija Caldane sa slavnom venecijanskom slikaricom Rosalbam Carrierom između 1700. i 1712. godine otkriva se da je Caldana bio posrednik u narudžbi jedne oltarne pale naručene od Angela Trevisanija, koja je nakon dovršetka 1712. godine trebala morem biti poslana u Istru.

Autor prepoznaje spomenutu oltarnu palu kao sliku u župnoj crkvi Sv. Jurja u Piranu, pogrešno pripisanu Giuseppeu Camerati, te razjašnjava njezinu ikonografiju. Slika prikazuje Raspetog Krista u slavi kojeg nose anđeli, što je tema povezana s

pokojem mrtvih i duša u Čistilištu; Sveca biskupa i Sveca mučenika u slavi (sv. Juraj?), te Sv. Julitu sa sinom Kvirikom. Ovom posljednjem, dječjem mučeniku posvećen je oltar koji je stoljećima bio pod patronatom jednog ogranka obitelji Petronio, te je zatim – upravo u trenutku narudžbe pale od Trevisanija – prešao pod patronat Bratovštine Duša Čistilišta, kako se spominje u jednom dosad neobjavljenom dokumentu.

Autor razjašnjava specifične kulturne odnose koji su se razvili između pojedinaca iz centra i onih iz periferije. Rosalba Carriera je izradila nekoliko djela za vojvodu Petronia Caldana,

te mu je dopustila da načini kopije portreta na bjelokosti malih dimenzija. Među njima se razvija povjerljiv odnos. Istarski plemić, tada četrdesetogodišnjak, bio je dakle slikar amater kojemu je teško padala osamljenost ladanja, zbog čega s nostalgijom teži odlasku u Veneciju, svjetskom gradu i središtu društvenoga života, radosnom posebice tijekom karnevala, mjestu prijateljstava i suvremenih kulturnih strujanja.

Otkriće oltarne pale Angela Trevisanija namijenjene Piranu, koja je 1712. godine bila u konačnom stadiju izrade, pomaže u razjašnjavanju možda najproblematičnije faze razvoja slikarskoga izraza ovog venecijanskog slikara, cijenjenog za života, no čija su poznata djela još uvijek malobrojna. Taj je razvoj iz brojnih razloga teško rekonstruirati, o čemu svjedoče i novije studije istaknutih istraživača, u kojima se bitne novine ipak susreću s proturječnostima oko kronologije, pa čak i oko nekih atribucija.

U ovom radu autor na sažet način iznosi podatke koji pretihode monografiji o slikarskoj ličnosti Trevisanija. Razjašnjava se Trevisanijeva djelatnost nekoliko godina prije sigurno datirane pale iz Pirana u gradu Lendinara pokraj Roviga (oko 1709.), gdje izvodi djela za svetište Madonna del Pilastrello te za obližnju župnu crkvu u Cavazzani, kao i za plemićku obitelj Malmignati.

Posebno je značajna ovdje po prvi puta objavljena identifikacija »sobnih« slika (dipinti »da stanza«) koje je Trevisani naslikao za netom izgrađenu palaču obitelji Malmignati pored crkve San Biagio, a koje krajem 18. stoljeća opisuje i hvali Pietro Brandolese. Riječ je o sljedećim rijetkim biblijskim prikazima: Naaman izlazi iz rijeke Jordan i Adoni-Bezek, kralj Bezeka, zarobljenik Izraelićana. Zanimljivo je da su se uz njih nalazili

Autoportret Angela Trevisanija u španjolskoj odjeći, te slika Apel odabire model za sliku Venera. Radi se o djelima iz različitih privatnih zbirki, do sada pogrešno pripisivanim Nicoli Grassiju, Antoniju Bellucciju, Lodovicu Antoniju Davidu, no zapravo istinskim remek-djelima Angela Trevisanija nastalima malo ranije od piranske pale, na kojoj pak umjetnik razvija svoj slikarski način te se harmonično i mirno priklanja najnovijoj »neotenebroznoj« struji venecijanskog slikarstva. Zahvaljujući usporedbi s piranskom palom, bogatoj skupini djela iz Lendinare se, dakle, korigira datacija i stilsko određenje, iz čega proizlazi ne samo mogućnost novih atribucija, nego i moguća rješenja drugih nesuglasja unutar Trevisanijeva opusa. Tako je, na primjer, još jedno djelo nastalo za Lendinaru moguće na temelju arhivskih podataka datirati nešto kasnije u odnosu na razdoblje u koje su datirana ranije spomenuta djela (oko 1709.). Radi se o potpisanoj oltarnoj pali Sv. Lovro sa svecima Romanom i Sebastijanom, nekoć u crkvi San Francesco u Lendinari, a danas u župnoj crkvi u mjestu Cavazzana, koju je moguće datirati nakon 1737. godine. Do sada se s djelima iz Lendinare povezivala značajna Trevisanijeva slika Pohođenje Blažene Djevice Marije Elizabeti iz venecijanske crkve San Zaccaria, osobito sugestivna zbog smještaja prizora u sumrak. U ovom radu autor pomiče dataciju navedene pale na 1732. godinu, zajedno s drugim dvjema dosad neobjavljenim slikama u istoj venecijanskoj crkvi.

Utvrđivanjem 1712. kao godine nastanka piranske pale, koja je konačno pripisana svome pravome autoru, autor predlaže prvu sustavnu sistematizaciju slikarske djelatnosti Angela Trevisanija.