I Tiepolo e il Settecento vicentino

Electa

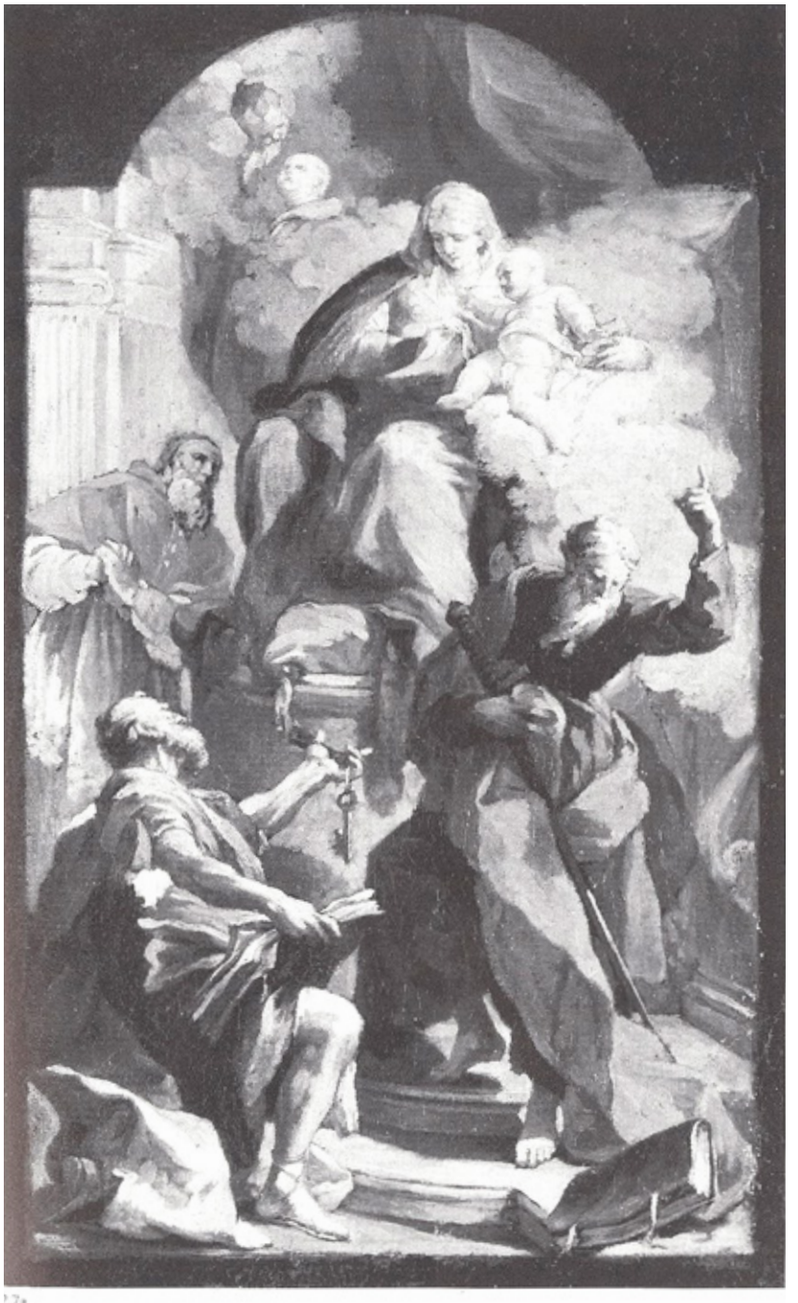
I Tiepolo
e il Settecento vicentino

a cura di
Fernando Rigon
Maria Elisa Avagnina
Franco Barbieri
Lionello Puppi
Remo Schiavo

Electa

2.7 **Giambattista Pittoni**
(1687-1767)
a) *Madonna col Bambino in trono e i santi Pio V, Pietro e Paolo*
olio su tela, 250 × 150 cm
Vicenza, Santa Corona
Restauro: A. Cottone, 1983
b) *Modelletto*
olio du tela, 43 × 26 cm
Marostica, collezione privata

a) La pala fu commissionata a Giambattista Pittoni dai conti Michele e Giacomo Thiene nel contesto del rinnovamento dell'antica cappella gentilizia di famiglia in Santa Corona, dedicata ai Santi Apostoli.
La nuova decorazione comprende un ricco rivestimento in stucco e marmi policromi e l'erezione di un nuovo altare; essa offre così la possibilità di sviluppare anche un programma decorativo e iconografico complessivo, stilisticamente unitario, nel quale la pala del Pittoni è il fulcro.
Per tali lavori è verosimile che siano intervenute maestranze lombarde: Francesco Muttoni come architetto, il fratello di costui Pietro Paolo come perito muratore, e Carlo Bignetto come perito stuccatore. Essi risultano essere testimoni nel 1718 a un atto, rogato su incarico dei Thiene, dal notaio vicentino Marcantonio Gotti che offre una particolareggiata descrizione sullo stato della cappella prima della sua incipiente trasformazione (Vicenza, Archivio di Stato, *Fondo notarile*, Gio. M. Gotti, vol. 12380; cfr. Saccardo 1984). I lavori dovettero essere a buon punto già nel 1723, attestandolo un'iscrizione che ricordava l'iniziativa dei fratelli Thiene, posta sul frontone del nuovo altare e già riportata dal Bortolan (1889) mentre attualmente è stata sostituita; ma furono completamente ultimati solo nel 1725, allorché il notaio Gotti ebbe l'incarico di procedere alla descrizione della rinnovata cappella (1725, 1 aprile; ASV, not., vol. 12380, alla data; cfr. Saccardo 1984). Entro questi termini fu collocata quindi l'opera del Pittoni, e verosimilmente già nel 1723, vista l'importanza formale a contenuto dedicatorio dell'iscrizione posta sull'altare, e considerato soprattutto il carattere stilistico dell'opera. In questi stessi termini cronologici Antonio De Pieri eseguiva la tela, entro l'incorniciatura a stucco al centro del soffitto, con *Cristo che appare a san Paolo*, eseguiva poi, ad affresco in chiaroscuro finto bronzo, su medaglioni in stucco ai quattro angoli del soffitto e su due medaglioni sottostanti, in ciascuna delle pareti laterali, al-



2.7a

2.8

schel; Pallucchini 1969; Zava Boccazzi 1979) testimonia come il Pittoni riservi particolare importanza, nello studio compositivo generale dell'opera, prima di tutto ai legami gestuali, quindi ai riferimenti principali dell'orditura chiaroscurale, lasciando peraltro piuttosto sommarie sia le definizioni disegnative dei panneggi, che egli perfeziona in fase di realizzazione dell'opera, sia i caratteri espressivi dei personaggi. Rispetto al modello, la realizzazione definitiva obbliga il Pittoni a comprimere, a rinserrare, la composizione sull'asse verticale, probabilmente secondo le dimensioni date dell'altare. Il risultato generale della pala di San Germano, come meglio chiarisce anche questo confronto, è, comunque, quello di una qualche maggiore complessità strutturale, quasi più frammentata, rispetto a quella contigua di Santa Corona, risospinta maggiormente sul primo piano dagli stessi elementi di quinta. Questo aspetto ha in passato motivato una sua collocazione cronologica di poco successiva rispetto alla pala di Santa Corona, verso il 1725 (*La peinture italienne* 1960-61), ma che non parrebbe opportuna in un confronto che dovrebbe conseguentemente divenire più diretto con il *Transito di san Giuseppe* eseguito proprio in tale data per la chiesa veronese di Santa Maria in Organo, alla quale la Zava Boccazzi (1979) assegna già un ruolo di ulteriore passaggio nell'*iter* stilistico serratissimo del Pittoni in questi anni. (*g.f.*)

Bibliografia: Valcanover 1957, pp. 222 nota 5, 223 fig. 234; *La peinture italienne* 1960-61, cat. 361; Pallucchini 1969, p. 295, figg. 342-343; Zampetti 1969, pp. 206, 208, cat. 93; Zava Boccazzi 1979, pp. 49, 63, cat. 21, 65, 115, 121, 159, 179, 211, 230, 239, S. 7; Binion 1981, p. 99; Saccardo 1984, pp. 443-444, nota 40.

2.9 **Giambattista Pittoni**
Diana e le Ninfe, Atteone sbranato dai cani
olio su tela, 149 × 200 cm
Vicenza, Museo Civico, inv. A 97, legato Paolina Porto Godi, 1826
Restauro: CO. Rest. 1990

Il dipinto appartenne in origine alla collezione vicentina dei conti Porto Godi che ne furono con ogni probabilità i diretti committenti a Giambattista Pittoni, in una stessa fase di fortuna vicentina del pittore circa il 1723, quando eseguiva contemporaneamente per i Thiene la pala della loro cappella in Santa Corona e la pala della parrocchiale di San Germano dei Berici.
Il favore non sporadico manifestato per questa sua pittura è confermato dalla presenza di altri suoi dipinti in collezioni cittadine. Risale a un momento da fissare stilisticamente verso il 1720 il *Sacrificio di Polissena* per palazzo Caldogno Tecchio di Vicenza (distrutto nel 1945). In particolare, apparteneva alla stessa collezione Porto Godi la scena di *Olindo e Sofronia* (tela, 116 × 146 cm), contemporaneamente legata alle collezioni civiche vicentine da Paolina Porto Godi nel 1826, e le due piccole tele in *pendant* (53 × 80 cm), raffiguranti *Giunone e Argo* e *Venere e Marte* (Milano, collezione privata; cfr. Coggiola Pittoni 1928, pp. 676, 680-681 ill.).
Nella loro vasta fortuna critica sono state preferibilmente associate anche dal punto di vista stilistico e cronologico le due tele del museo civico, riconosciute spesso come *pendants*. Un accostamento così stretto è stato messo talvolta in discussione sia per i caratteri esterni, come le diverse dimensioni, a cui si può aggiungere la diversità di tematica, sia anche per più puntuali rilievi stilistici, nel contesto di un chiarimento dell'attività pittoniana nei primi anni del terzo decennio. La

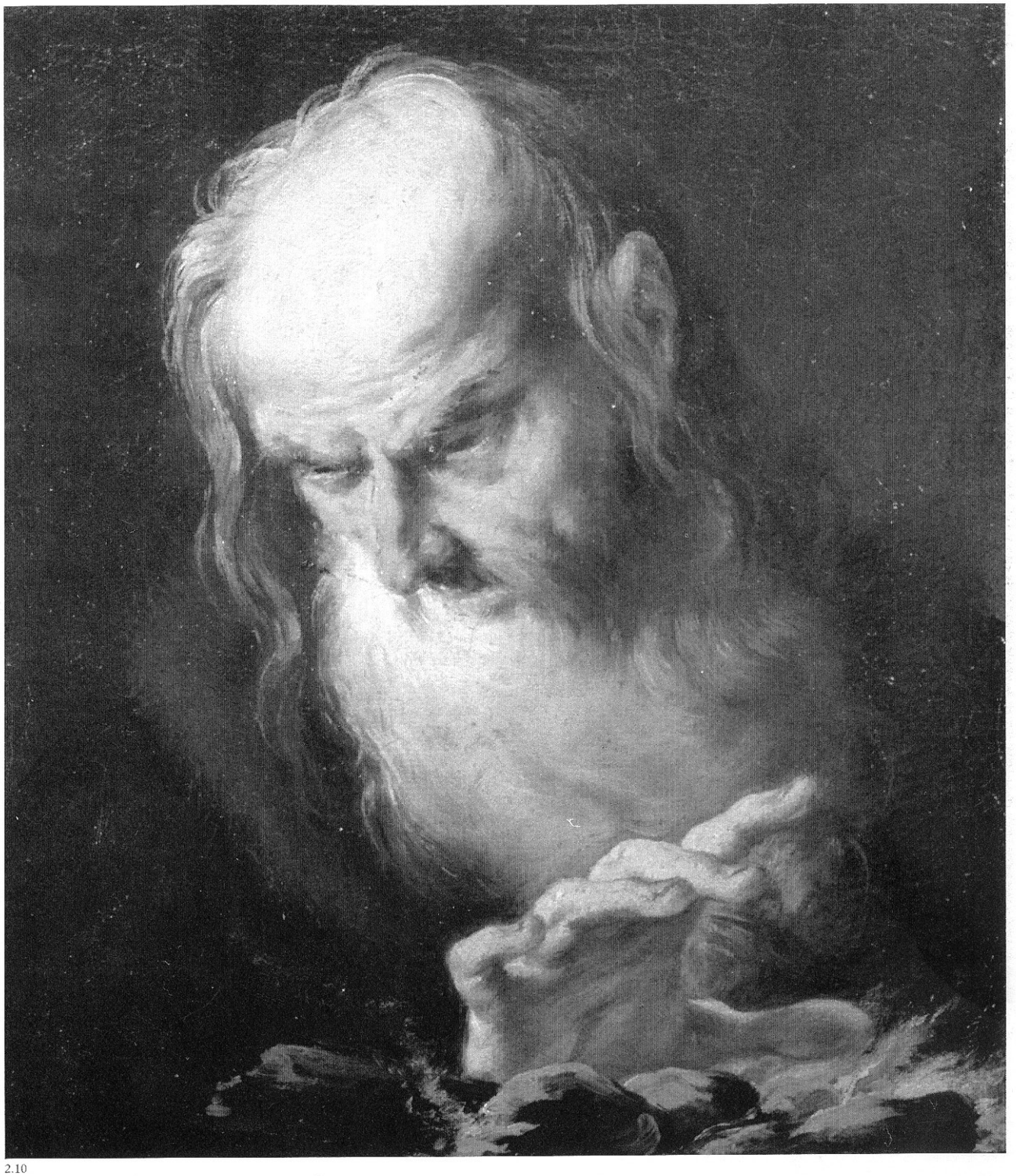
29

tela con *Olindo e Sofronia* ha ricevuto pertanto una datazione sul 1721 (Coggiola Pittoni 1928) o sul 1722 (Zava Boccazzi 1979) che sembra avere valore, per così dire, convenzionale per esprimere una drammatizzazione più pungente, o stacchi chiaroscurali talvolta più netti e mossi rispetto alla più pacata e distesa risonanza sentimentale e paesaggistica, richiesta dal diverso tema idillico della *Diana e le Ninfe*, dove anche l'elemento drammatico pretestuoso, costituito dalla scena di *Atteone sbranato dai cani*, è diminuito a una sorta di corollario, essendo relegato in secondo piano, in modo da non intaccare la svagata, serena riunione femminile, la sua sofisticata e elegantissima attrattiva ammiccante. Il grado di coerente risultato estetizzante dell'opera rivela la diretta consonanza creativa con il momento della pala di Santa Corona del 1723, ma avvalendosi della stessa strumentazione formale, essa offre al Pittoni la possibilità di manifestare nuovi registri espressivi, di catturante leziosità. Nella complessità soprattutto degli impianti scenici vi è perfetta coerenza con le due citate tele in *pendant* con *Giunone e Argo* e con *Venere e Marte*, originariamente della stessa collezione Porto Godi, ciò lascia pertanto ipotizzare che facessero parte di un organico, correlato, programma decorativo di tematica eroticomitologica. (*g.f.*)

Bibliografia: Coggiola Pittoni 1928, pp. 676, 680-681 figg.; Zava Boccazzi 1979, pp. 37, 49, 51, 52, cat. 5 8 8 con ricca bibliografia precedente; Binion 1981, pp. 96-99; Ballarin 1982, p. 159.

2.10 **Giambattista Pittoni**
Allegoria dell'Inverno
olio su tela, 44 × 37 cm
Rovigo, collezione privata

Il dipinto appartenne a una raccolta vicentina di antica for-



2.10

mazione, quella della famiglia Carli presso San Tomio di Malo. Costituisce un tipico esempio d'ambito rococò del gusto collezionistico per le allegorizzazioni, spesso di diretto riferimento letterario, anche se apparentemente legate solo alla bizzarra rappresentazione di tipi umani, come in questo caso riguardo alla categoria della vecchiaia. Il preciso contenuto allegorico del dipinto è stato chiarito dalla Zava Boccazzi (1979), come derivante dalla *Iconologia* del Ripa, laddove si descrive la personificazione dell'Inverno: "Huomo ò donna vecchia canuta e grinzosa, vestita de panni & pelle, che stando a una tavola bene apparecchiata appresso al fuoco mostri di mangiare & scaldarsi" e, con ancora più diretta rispondenza riguardo al dipinto del Pittoni, dove si descrive il mese di febbraio: "Vecchio crespo, canuto vestito di pelle fin'a piedi, sta à sedere appresso un gran fuoco, & mostra scaldarsi" (Ripa, p. 326). Tale riferimento letterario è confermato dall'esistenza di un'elaborazione figurativa del Pittoni in cui è correlata questa figura di *Febbraio*, come *Allegoria dell'Inverno* quindi, a quella dell'*Estate*, anch'essa con i precisi requisiti iconografici dettati dal Ripa. Di questa più articolata invenzione pittoniana, che presuppone l'esistenza di un pendant con *La Primavera e l'Autunno* non individuato, si conoscono almeno quattro esemplari tutti databili ante 1738, secondo la Zava Boccazzi (1979), dal momento che a tale data uno di essi risulta acquistato per la propria celebre collezione dal maresciallo von Schulenburg, quello ora conservato ad Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum (Binion 1970, fig. 34).

Nei suoi confronti gli altri esemplari (Bristol, City Art Gallery; Dayton-Ohio, The Art Institut; già Londra, presso Agnew, luglio 1976) non presentano varianti figurative di rilievo, né sostanziali diversità di caratterizzazioni qualitative o stilistiche.

La versione "ridotta" alla sola figura dell'*Inverno* qui esposta, pur presupponendo il suo inserimento in un contesto allegorico diversamente articolato, va collocata cronologicamente in questo stesso momento, alla metà del quarto decennio, partendo anche dal dato di fatto dell'omogeneità inventiva, tematica, di questo gruppo di opere, reduplicate con un procedimento non altrimenti documentato nel catalogo del Pittoni e, pertanto, meglio giustificabile come proprio di un'unica fase produttiva. Essa, d'altra parte, entro questo gruppo di opere trova comparativamente una più agevole conferma delle sue stesse caratterizzazioni stilistiche.

L'isolamento di un particolare come la testa del vecchio canuto, il conseguente rapporto volto-mano, e di quest'ultima col braciere acceso, per uno studiato orientamento come di sottinsù e per una diversione di piani prospettici, dà modo al Pittoni di intensificare, di esaltare ulteriormente, certa capziosità espressiva con una sciolta, coerentissima, capacità di stesura pittorica. Egli coglie l'occasione per uscire dalla categoria del patetico, propria di certi analoghi personaggi presenti nella sua produzione devozionale, o del melodrammatico di analoghi tipi rappresentati in scene mitologiche, per giungere a una drammatizzazione, come animata da spirito negromantico, a sicuro effetto virtuosistico. (*g.f.*)

Bibliografia: Zava Boccazzi 1979, pp. 121-122, cat. 33; p. 127 cat. 56; p. 131 cat. 72; p. 137 cat. 91; p. 158 cat. 176.

2.11 **Giambattista Pittoni**
Madonna col Bambino in trono e i santi Nicola da Bari e Antonio da Padova

2.11

olio su tela, 327 × 150 cm
Vicenza, Duomo
Restauro: A. Cottone, 1990

La pala è da identificare con quella ricordata nel manoscritto settecentesco dell'Arnaldi (*Memorie...*, c. 10r) che ne precisa la collocazione nel 1744 sull'altare fatto erigere appena l'anno precedente presso la sacrestia del Duomo vicentino per iniziativa del conte Chiericati: "adi... Agosto 1744 / Dal Co: Chiericato fu fatto l'anno passato l'Altare, che ora si vede nella Sagrestia del Duomo, e nel mese presente di questo anno vi fu posta la Palla fatta a Venezia opera del Pittoni" (cfr. Saccardo 1981).
Questa testimonianza cronologicamente diretta non fu recepita dalla successiva storiografia se il Cochin (1773) la giudica "*peut être de Piazzetta*", e se il Baldarini (1779) non ne riporta alcuna paternità, come pure il Bertotti Scamozzi (1780). In proposito risulta più informato se pur impreciso un inventario del 1817-1818 che attribuisce la pala a Francesco Pittoni e identifica il *Sant'Antonio da Padova* con san Nicola da Tolentino (cfr. Saccardo 1981).
Questa pala fu quindi presa in esame per una diretta attribuzione a Giambattista Pittoni nei più moderni studi a partire da quelli della Pittoni (1907; Coggiola Pittoni 1914); mentre fu l'Arslan (1936) a proporne una prima datazione fissandola agli anni Quaranta. Una conferma ad essa spetta quindi al Barbieri (*Le opere d'arte...*, p. 133) che si avvalse per primo delle testimonianze sia del Dian (ms. sec. XIX), il quale attesta essere l'altare di appartenenza eretto nel 1742, sia dell'Alverà (ms. sec. XIX) che assegna il dipinto anch'egli al 1744.
Va però sottolineato che la datazione dell'opera al 1744, sulla scorta soprattutto della testimonianza diretta dell'Arnaldi, sarebbe contraddetta dall'esistenza della stampa rela-

2.11

tiva al dipinto facente parte della nota serie eseguita da Pietro Monaco, già edita nel 1743. Per di più la terza edizione più vasta della raccolta di stampe del Monaco, edita da Teodoro Viero nel 1789, precisa che tali incisioni sarebbero state eseguite già nel 1740 il che indurrebbe a spostare ulteriormente il termine *ante quem* per l'ideazione del dipinto vicentino. Si ha il sospetto però che quest'ultima data, indicata dal Viero, non abbia carattere strettamente vincolante per tutta l'attività incisoria del Monaco, da doversi supporre semmai diluita in più anni, come già ebbe a rilevare il Moschini (*Dell'incisione in Venezia*, Venezia ante 1840, ed. 1924, p. 72). Pertanto il più largo termine del 1743 indicato dalla prima edizione delle sue stampe non porterebbe a contraddire l'esecuzione del dipinto in data prossima a quella attestata per la sua collocazione avvenuta nel 1744.

L'osservazione della Zava Boccazzi (1979) secondo cui il Monaco avrebbe potuto utilizzare una piccola replica o ipoteticamente il modelletto dell'opera, forse di proprietà dell'incisore, potrebbe riportarci a un momento precedente anche se di poco, cioè all'epoca della sua commissione che poté già avvenire nel 1742 quando è riferita la decisione di erigere il nuovo altare del duomo vicentino. Anzi la contiguità di data tra l'ideazione dell'opera da parte del Pittoni e il completamento della raccolta di incisioni del Monaco potrebbe essere un elemento in più per motivare l'inclusione in essa proprio di questo dipinto.

Una verifica sul piano stilistico della cronologia dell'opera mette subito in evidenza come in questi anni diventi sempre più abituale, come vera e propria personale prassi operativa, la riproposizione da parte di Giambattista Pittoni di propri schemi figurativi senza che da ciò possa derivare meccanicamente un giudizio qualitativo. Infatti, la Zava Boccazzi (1979), a sostegno di una datazione fissata per altri aspetti stilistici al 1735 circa, individuava come compositivamente, specie nel legame in diagonale tra la figura del san Nicolò e il gruppo della Vergine col Bambino, la pala attuasse schemi già presentati nella *Madonna adorata da san Filippo Neri* della chiesa Mariaki di Cracovia, antecendente quindi al 1730, collezionando inoltre certe tipologie e aperture gestuali della Vergine che si sarebbero trovate anche nella *Madonna adorata da san Carlo* in Santa Maria della Pace a Brescia del 1738 la quale complica analogamente la struttura compositiva collocando sulla diagonale opposta il sant'Antonio e l'angelo. Anche se la datazione al 1744 pone quest'opera vicentina del Pittoni a rimorchio delle commissioni bresciane, un riferimento ad esse rimane il più appropriato per comprenderne sia i valori formali che riguardano una composizione più allentata, per qualche pausa di respiro che lascia come decantare la sua stessa costruzione cromatica, nonché il suo particolare sentimento di partecipazione religiosa, anch'esso ora più pacato e confidenziale.

Nel procedimento pittoniano di costruzione dell'immagine devozionale e della sua frequente duplicazione in scala ridotta è utile la conoscenza del modelletto della pala (già Venezia, Collezione Soranzo), ovviamente non per scoprire varianti figurative o tanto meno compositive, quanto per accertare, in una più immediata stesura cromatica, quanta importanza comunque avesse lo studio meticoloso dei panneggi specie del piviale di san Nicolò, scavato dall'ampia fenditura d'ombra, o del sant'Antonio che nell'opera definitiva, invece, si è perso nella sua leggibilità per l'accentuato abbassarsi della materia pittorica scura, fino all'assorbimento delle tracce disegnative del panneggio che rende quasi improbabile la collocazione spaziale della figura. Per una verifica stilistica della datazione di questa pala al 1744, accanto alle pale bresciane, è utile mettere a confronto anche l'*Assunzione della Vergine* (Thiene, Duomo) eseguita dal Pittoni per l'oratorio della Beata Vergine del Rosario di Vicenza, che sembra manifestare l'appartenenza a uno stesso, avanzato, momento stilistico del pittore sia per diretti richiami tipologici come per la ricchezza di sintesi di sue precedenti soluzioni figurative. È quindi lecito pensare che, in una fase di maggior estensione della clientela del Pittoni, egli abbia potuto corrispondere contemporaneamente, per una seconda volta, alla committenza vicentina. (*g.f.*)

Bibliografia: Arnaldi, ms. sec. XVIII, c. 10; Cochin 1773, p. 173; Baldarini 1779, I, p. 33; Bertotti Scamozzi 1780, pp. 63-64; Alverà, ms. sec. XIX; Dian ms. sec. XIX; Pittoni 1907, p. 55; Coggiola Pittoni 1914, I, p. 172; Coggiola Pittoni 1921; Arslan 1936, p. 241; Barbieri 1956, pp. 133-134, note 145, 148; Zava Boccazzi 1979, pp. 51, 54, 70, 86, 90, cat. 14, 24, 39, 42, 53, 240, 266, 281, I. 7 (con bibliografia completa); Saccardo 1981, pp. 654, 662.