

Nuovi esempi di decorazione profana pittorica del Settecento veneziano

ENRICO LUCCHESI

Complessi decorativi di pittori di rango cadetto aiutano a comprendere con più chiarezza, rispetto alle prove dei maggiori, il formidabile cambio di passo percettibile nella modulazione degli spazi riservati alle 'storie' e agli 'ornati', intrapreso dalla scuola veneziana nel corso del XVIII secolo.

Durante quel periodo due tecniche artistiche tradizionali conobbero rinnovata linfa grazie all'apporto di 'foresti' e pure di veneti: lo stucco, protagonista in alcuni cicli di prima importanza¹, e l'incorniciatura illusionistica dipinta, la cui tradizione appare rianimata dalla collaborazione teatrale fra i principali pittori di figura e i maestri della scenografia del tempo, da Sebastiano Ricci e Ferdinando Bibiena, in società nei melodrammi romani di fine Seicento², ad Antonio Pellegrini e Marco Ricci in viaggio per Londra all'inizio del secolo seguente (con il secondo pronto a ritornarci a brevissima distanza con lo zio)³, a Giambattista Crosato e Girolamo Mengozzi Colonna attivi assieme sulle scene torinesi di metà Settecento⁴.

È naturale che l'avvio alla volontà di organizzare con superiore – rispetto al passato – vivacità e peso il rapporto tra parti dipinte con figure e contorno decorativo contò molto sul gusto della committenza, così come

sulle capacità imprenditoriali degli stessi artefici, spesso alla ricerca del collega di spirito moderno per emergere con successo in un mercato capace di offrire personalità innovative accanto a esecutori d'indirizzo tradizionalista. Non appare quindi peregrino individuare in cantieri, potremo dire, d'avanguardia lavori di un pittore che Rodolfo Pallucchini ha autorevolmente considerato, dopo un iniziale e troppo sbrigativo giudizio di "conformista reazionario"⁵, interprete dal "fare modesto"⁶, impegnato prevalentemente in pale e dipinti religiosi per una clientela chiesastica e provinciale.

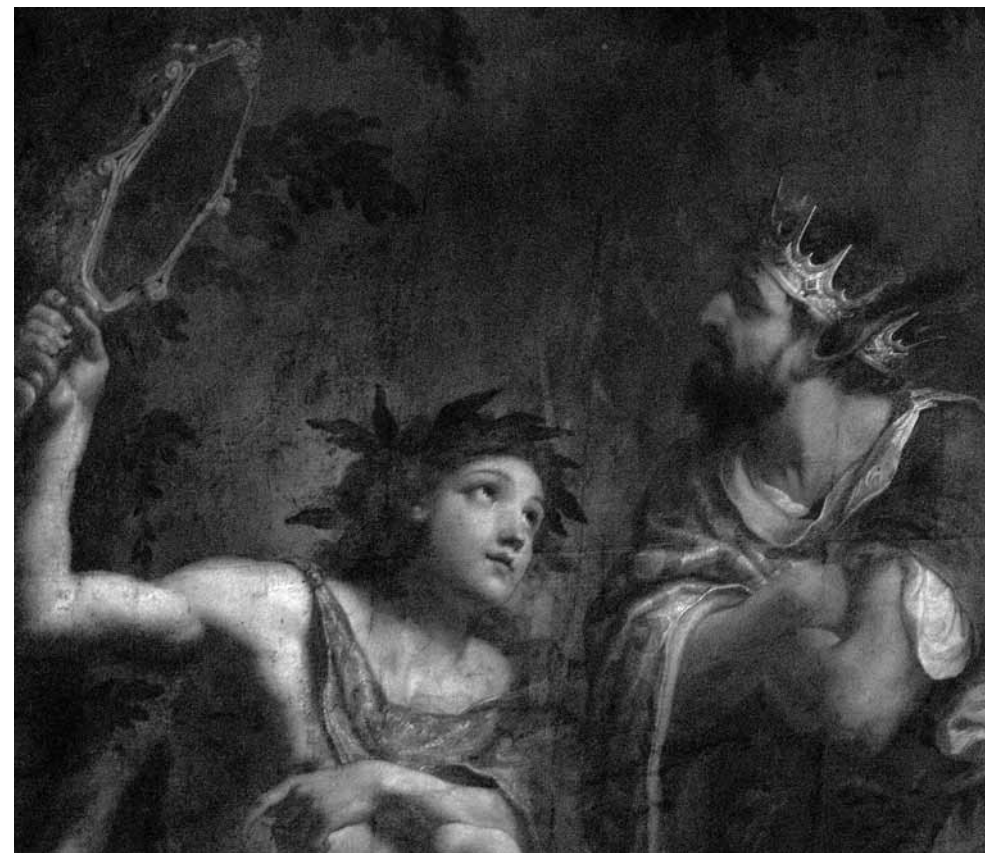
Costui è Bortolo Litterini, autore nel 1699 di una tela ottagonale a villa Giovanelli a Noventa Padovana⁷, con l'allegoria de *Il Tempo che rapisce la Bellezza* – questo il titolo ricordato in un inventario del 1735⁸, preferibile al mitologico ratto della ninfa Filira da parte del dio Saturno per la presenza di rimamente dell'attributo di Crono, la clessidra, in mano al vecchio alato – e poco più di dieci anni dopo del grande ovale a Ca' Zenobio a Venezia con *Ercole accolto in Olimpo*⁹. Due famiglie di aggregazione recente, dunque, chiamarono Litterini, non ancora "rintanato nella sua bottega"¹⁰ di San Canciano a fare quadri sacri per i territori bergamaschi



1 - BORTOLO LITTERINI, *Punizione di Mida*. Zagabria, Moderna galerija

o per la Dalmazia, a lavorare in cicli decorativi di sorprendente apertura e originalità: meno effervescente di un Pellegrini o di un Dorigny, Bortolo poteva comunque da una parte concorrere, più felicemente del collega Peter de Coster, a completare la serie di tele tardo cinquecentesche incastonate tra gli stucchi soffittali di villa Giovanelli¹¹, dall'altra offrire nel palazzo ai Carmini "un soggetto beneaugurante, allusivo all'ascesa degli Zenobio all'Olimpo del patriziato veneziano"¹².

A Bortolo Litterini è opportuno ricondurre pure la tela, di misura ragguardevole, con la *Punizione di Mida* (fig. 1), che oggi orna il soffitto dello scalone d'ingresso della Galleria d'Arte Moderna di Zagabria, ospitata nel palazzo baronale Vranyczany-Dobrinović costruito nel 1881-84¹³. Il dipinto, verosimilmente nato per un ambiente veneziano e giunto in Croazia attraverso il commercio d'antiquariato nell'allora Impero austro-ungarico, raffigura l'episodio, raccontato da Ovidio¹⁴, della stoltezza di re



2 - BORTOLO LITTERINI, *Punizione di Mida*, particolare. Zagabria, Moderna galerija

Mida messi a valutare la gara musicale tra Apollo e Pan: in alto a sinistra compare seduto sopra la sua montagna – come narrato dal poeta latino – il vero giudice della contesa, cioè l'ignudo Tmolo, con la capigliatura cinta da foglie e ghiande di quercia. Personificazione del sistema montuoso della Lidia, Tmolo sembra colto in dialogo con un satiro aggrappato a un albero nell'ombra, mentre sotto, in primo piano, sono assisi a terra delle ragazze, ninfe nel poema ovidiano, e girato di spalle verso un altro satiro il

più anziano Pan, riconoscibile per le zampe inferiori caprine, la siringa in mano e il bastone curvo da pastore al suolo. Accanto è appoggiata una lira da braccio, appena suonata da Apollo, il quale, sulle spalle il mantello impregnato di porpora di Tiro descritto nelle *Metamorfosi*, sta mostrando con uno specchio a Mida il frutto del suo verdetto sventato e non richiesto: delle orecchie d'asino al posto di quelle umane (fig. 2)¹⁵.

Appesantito da vecchi restauri, verniciature e riprese pittoriche, il dipinto



3 - GAETANO ZOMPINI E GIROLAMO MENGZZI COLONNA, *Trionfo di Diana*.
Venezia, palazzo Zen ai Frari

dimostra di appartenere al catalogo degli infrequenti lavori profani di un artista specializzato, con il resto della propria bottega, nel corso del Settecento in una sorta di “impresa artigianale impegnata alla produzione di opere devozionali”¹⁶: le robuste anatomie, il panneggiare corposo, le particolari fisionomie di Bortolo Litterini si ritrovano puntualmente nella tela in esame, è sufficiente avvicinare le figure femminili di Zagabria a quelle di Ca’ Zenobio, come Giunone al centro o sopra la Fama, o alla Bellezza rapita a villa Giovanelli. Ma se nella personificazione allegorica e nel suo compagno in volo si notano ancora i forti chiaroscuri dei primi piani, tipici di un’educazione te-

nebrosa di tardo Seicento, la tenuta luministica attenuata e certe eleganze disegnative fanno supporre che l’erudita *Punizione di Mida* possa spettare al secondo decennio del XVIII secolo, a contatto “del barocchismo emendato d’un Balestra”¹⁷, ben visibile in effetti in dettagli come l’accademico nudo rannicchiato di Tmolo e nella composizione generale ben pausata.

Appartiene a un gusto decorativo più maturo la vicenda di palazzo Zen ai Frari, non da molto riesaminata con numerose novità critiche¹⁸. Al matrimonio del 1725 tra Alessandro Zen e Chiara Marcello si dovrebbe plausibilmente riferire il *Trionfo di*

Diana (fig. 3)¹⁹, ubicato nel soffitto d’una stanza al primo piano, già attribuito a Jacopo Guarana²⁰, e ora meglio considerato “del primo Settecento, vicino ai modi di Girolamo Brusaferrero”²¹.

Attornata da allegorie delle virtù patrizie e con sotto le Parche, “presenza moralizzante”, la dea Diana si accampa contro l’apertura del cielo “delimitata da una fascia decorativa, prossima al gusto di Girolamo Mengozzi Colonna, a motivi vegetali stilizzati entro riquadri sagomati, scandita da coppie di putti a monocromo in attitudini giocose sopra volute che si diramano sopra conchiglie. Agli angoli, targhe elaborate, pure in monocromo, con coppie di figure alate a terminazione fitomorfa assise sopra volute: negli ovati quattro scenette a mo’ di cammeo su fondi dorati con coppie di personaggi mitologici (*Bacco e Arianna*, *Giove e Callisto*, *Diana ed Endimione*, *Danae e la pioggia d’oro*) (fig. 4). Sono, stilisticamente, i brani migliori, a rivelare che il pittore si trova più a suo agio in composizioni abbreviate, mentre fatica a tenere le fila di un assieme d’ampia portata”²².

L’analisi consente di proseguire il ragionamento, concentrandosi sulla sezione del soffitto di maggiore qualità, l’elaborata cornice: il richiamo ai tipi di Mengozzi Colonna trova, nel catalogo del ferrarese, una decisiva conferma nella decorazione della cupola e del tamburo della chiesa di San Nicola da Tolentino, assegnatagli pur in modo parziale da Anton Maria Zanetti nel ’33 e per la quale è noto un documento del 30 maggio 1729 che ne attesta già l’esistenza²³. La guida zanettiana, inoltre, fa il nome di Gaetano Zompini quale pittore di figura²⁴, cui bisogna assegnare tanto l’affresco nel riquadro centrale della cupola con la *Trinità* (fig. 5) quanto le



4 - GAETANO ZOMPINI E GIROLAMO MENGZZI COLONNA, *Diana ed Endimione*. Venezia, palazzo Zen ai Frari



5 - GAETANO ZOMPINI E GIROLAMO MENGZZI COLONNA, *Trinità*. Venezia, chiesa di San Nicola da Tolentino



6 - GAETANO ZOMPINI E GIROLAMO MENGOZZI COLONNA, *Statue e fatti dell'Antico Testamento*. Venezia, chiesa di San Nicola da Tolentino

raffigurazioni a monocromo con *Statue e fatti dell'Antico Testamento* (fig. 6)²⁵. Accostando l'immagine del soffitto di palazzo Zen ai Frari a quello della chiesa, si nota identità non solo nella parte ornamentale ma anche in quella figurativa, eseguita da una personalità "abbastanza sbiadita della cultura pittorica veneziana"²⁶, secondo le fonti frequentate in gioventù, alla pari del precedente Brusaferrero²⁷, la scuola di Nicolò Bambini e quella, più moderna stilisticamente, di Sebastiano Ricci²⁸. Nel soffitto ai Frari (fig. 3) sono dipinti sui lati lunghi i medesimi decori affrescati nel registro più basso della cupola dei Tolentini (fig. 5), mentre quelli sulle lesene del tamburo della chiesa si ritrovano pressoché uguali nei lati corti a fianco dei monocromi angolari di palazzo Zen (fig. 4); parimenti, nelle due opere la simile organizzazione tra scena 'al naturale' al centro e figurazioni *en grisaille* lungo i margini permette di notare affinità nella resa delle forme, "abbastanza secche"²⁹, e negli scorci dei personaggi, specie nelle teste quasi in-

cassate sul collo. Spettano, ancora, al repertorio di Gaetano Zompini, artista di mezzi pittorici inferiori a Brusaferrero ma non per questo insignificante per la storia dell'arte a Venezia, i caratteristici nudi e i volti infantili in entrambi i soffitti, semplificazione di modelli dei suoi maestri.

La restituzione al tandem Mengozzi Colonna-Zompini del *Trionfo di Diana*, eseguito plausibilmente per la citata unione Zen-Marcello del 1725, undici anni prima il ciclo perduto di soggetto omerico del veneto per palazzo Zinelli in calle Bembo a San Salvador³⁰, getta nuova luce pure sulla parallela decorazione di San Nicola da Tolentino, da fissare alla stessa data, in prossimità ai contemporanei affreschi nella chiesa da parte di Mattia Bortoloni³¹. Per la precisione, l'attività di Girolamo Mengozzi Colonna nei due cantieri veneziani con il venticinquenne Zompini dovrebbe risalire a una delle due lunghe assenze, nei periodi dal 7 gennaio al 6 maggio e dal 14 settembre all'11 novembre 1725, registrate all'Accade-



7 - DOMENICO FOSSATI E GIOVANNI SCAJARIO, *Incontro tra Marcantonio e Cleopatra*. Collezione privata



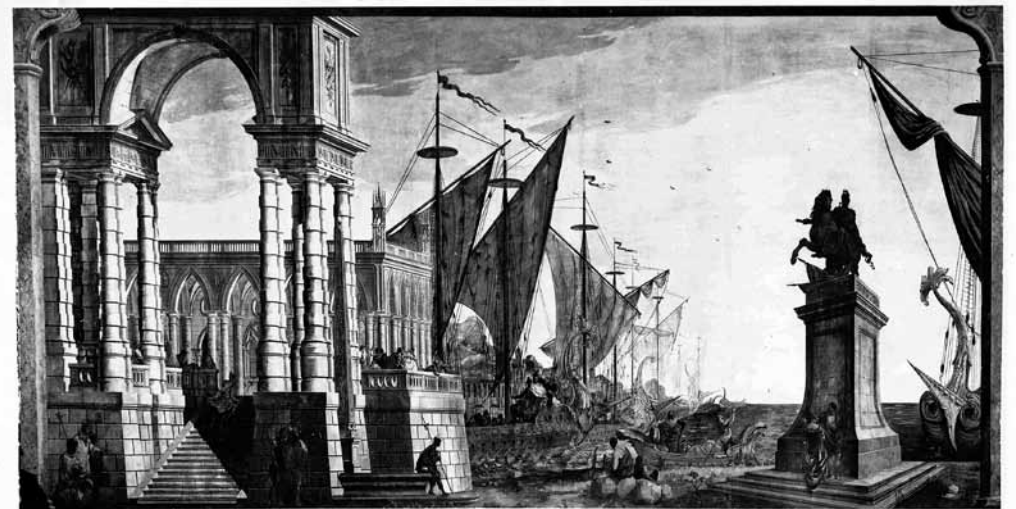
8 - DOMENICO FOSSATI E GIOVANNI SCAJARIO, *Banchetto di Marcantonio e Cleopatra*. Ubicazione sconosciuta



9 - DOMENICO FOSSATI E GIOVANNI SCAJARO, *Incontro tra Marcantonio e Cleopatra*, particolare.
Collezione privata



10 - DOMENICO FOSSATI E GIOVANNI SCAJARO, *Arrivo di Marcantonio*. Ubicazione ignota



11 - DOMENICO FOSSATI E GIOVANNI SCAJARO, *Arrivo di Cesare Ottaviano*. Ubicazione ignota

mia di San Luca a Roma, dove l'emiliano è documentato dal 24 maggio 1724 al 10 marzo 1726³².

Mezzo secolo dopo questi avvenimenti, la quadratura assume un ruolo principale nella decorazione di un altro ambiente veneziano, a palazzo Gidoni-Bembo al ponte del campo di San Giovanni Decollato, prospiciente l'omonimo rio nel sestiere di Santa Croce. Come si è avuto modo d'indicare³³, da lì proviene il notevole, anche nelle dimensioni (290 × 705 cm), dipinto a tempera su tela con *Incontro tra Marcantonio e Cleopatra* (figg. 7, 9), affascinante soggetto precipuo della pittura tiepolesca di metà Settecento³⁴, la cui fortuna iconografica è stata spiegata da Francis Haskell e Adriano Mariuz: "se Cleopatra è una delle maschere settecentesche del mito di Venezia [...], vuol dire che Venezia ripone ormai la propria forza nel fascino della sua singolarità, nel promuoversi a luogo di festa e di spettacolo. Cleopatra disarmava propriamente Antonio, come Venere aveva disarmato Marte, domando il suo spirito guerresco"³⁵.

L'episodio dell'incontro tra l'ultima regina d'Egitto e il condottiero romano soggiogato dalla sua bellezza si ritrova nelle *Vite* di Plutarco tra gli scrittori antichi e nel *De mulieribus claris* di Giovanni Boccaccio tra i moderni. Rispetto alle fonti e agli esempi monumentali di Giambattista Tiepolo del museo di Arkangelskoje in Russia e di palazzo Labia a Venezia, questo *Incontro di Antonio e Cleopatra* non si svolge all'aperto, nei pressi di un vascello, così come i due personaggi principali non si sono ancora congiunti e manca la figura del re armeno Artavasde, prigioniero di Antonio. Sono invece presenti i servi con i ricchi doni, prede di

guerra, per Cleopatra, mentre il resto della scena è dominato dalle imponenti architetture ricche di sculture, scenografie teatrali d'effetto illusionistico dalle quali sbucano numerose altre figure. La sensazione è di trovarsi di fronte a una sorta di replica di uno spettacolo famoso, familiare a tal punto da far diventare pleonastici dettagli narrativi e da indurre a variare, perfino, l'ambientazione conosciuta della storia, non più sulle rive di un fiume – sia il Nilo o il Cidno descritto da Plutarco – ma all'interno di un magnifico palazzo di vastità piranesiana.

La grande tela era stata studiata, in una perizia del 20 luglio 1966³⁶, da Giuseppe Fiocco, il quale dichiarava di conoscere questa e altre tre simili opere, di cui fortunatamente è pervenuta l'inedita documentazione fotografica che permette di identificarle con *l'Arrivo di Marcantonio* (fig. 10) con l'arco di trionfo per la conquista dell'Armenia in costruzione sulla riva del mare, il *Banchetto di Marcantonio e Cleopatra* (fig. 8) in una sala piena di colonne, e *l'Arrivo di Cesare Ottaviano* (fig. 11) con Cleopatra suicida e la sua corte piangente³⁷, "da anni vedute e considerate nel palazzo Grimani di Ruga Giuffa a Venezia", ossia a Santa Maria Formosa, ora sede museale statale e allora usato come galleria dall'antiquario Guido Minerbi³⁸. Le quattro tempere, secondo lo scritto di Fiocco, erano state acquistate da Minerbi il 18 febbraio dello stesso 1966 e provenivano da "palazzo Gidoni Campo San Zan Degolà Venezia".

Chiestogli un parere, lo storico dell'arte veneta reputava le opere realizzate da due differenti maestri: il fastoso scenario era da lui assegnato al più famoso dei quadraturisti attivi a Venezia nel Settecento, Girolamo Mengozzi Colonna, il responsabile



12 - DOMENICO FOSSATI, *Fondale scenografico*. Già Christie's, New York

delle architetture dipinte a palazzo Labia. Per quanto riguardava invece l'esecuzione pittorica delle 'macchiette', Fiocco individuava con giustezza l'indirizzo stilistico tiepolesco, avanzando un'attribuzione a Francesco Zugno, artista di cui esisteva già all'epoca uno studio monografico nel quale erano ribaditi, invece, i documentati legami con un altro capace quadraturista emiliano, Francesco Battaglioli da Modena³⁹.

Il progresso degli studi in questi decenni, segnati dalla pubblicazione del catalogo ragionato di Mengozzi Colonna⁴⁰, dove non compaiono disegni o pitture avvicinabili all'*Incontro di Antonio e Cleopatra* e agli altri pannelli del ciclo, spinge a rivedere la pa-

ternità complessiva delle opere in esame, anche in virtù di una testimonianza ottocentesca attendibile che restituisce con certezza le quadrature a Domenico Fossati, specialista di questo genere pittorico nato a Venezia nel 1743 da una famiglia originaria di Morcote, in Ticino⁴¹.

Emanuele Antonio Cicogna, riportando le preziose notizie riferitegli dal nipote ed erede Pierangelo Fossati⁴², ricorda infatti del giovane Domenico, dopo le scenografie specialmente al teatro veneziano di San Samuele⁴³, "fra i molti palagi adorni di sue opere, è il palazzo Gidoni a s. Giovanni Decollato che ha una sala dipinta a tempera con oggetti architettonici"⁴⁴, opera collo-

cata al 1776⁴⁵. La definitiva conferma, anche cronologica, dell'autografia di queste quadrature, non esenti dall'influenza dei modelli di Pietro Gaspari e Francesco Battaglioli entrambi nel 1772 nominati membri dell'Accademia di Venezia⁴⁶, risiede nel raro *Fondale scenografico* (fig. 12) passato in asta Christie's⁴⁷, firmato da Domenico Fossati con la data 1773: superato il boccascena, il panorama architettonico ripete, seppur in scala ridotta e abitato da figure in abiti settecenteschi, quello dispiegato tre anni dopo nell'*Incontro di Antonio e Cleopatra* che, in origine, doveva essere collocato, con gli altri episodi della storia, a parete in palazzo Gidoni entro una cornice, in stucco o lignea, in continuità illusionistica con i profili architettonici dipinti sui bordi laterali e superiore di ogni tela⁴⁸.

Pure il nome di Francesco Zugno, proposto da Fiocco nel 1966 per le figure, richiede una rianalisi, a causa della probabile inattività o comunque scarsa produzione del tiepolesco nell'anno del ciclo di palazzo Gidoni-Bembo: dopo gli affreschi della parrocchiale di Caltana, ultimo complesso decorativo documentato nel 1775, il primo settembre 1776 Zugno ottenne il riconoscimento, tardivo, della nomina di maestro all'Accademia di Venezia, ritirandosi però dall'insegnamento e dalla professione già un mese dopo⁴⁹. I personaggi dipinti tra le architetture di Domenico Fossati nell'*Incontro di Antonio e Cleopatra* e, per quello che si può vedere dalle fotografie, nelle altre tre scene, dimostrano, nei costumi e nelle fisionomie, innegabili contatti con la cultura artistica di cui è partecipe pure Zugno, non rivelando però gli stilemi più caratteristici cari a questo maestro. Gli antichi romani ed egizi che percorrono i quattro grandi pro-

sceni come fossero attori e comparse dell'opera sono dipinti in un modo senza dubbio più attento delle figurine del *Fondale* firmato dal solo Fossati nel 1773, secondo una tecnica, la tempera, che non permette una conservazione simile a quella dei *medium* più consueti per opere di tali dimensioni. Un anno avanti la decorazione di palazzo Gidoni-Bembo, Domenico Fossati era stato chiamato nel rinnovato teatro veneziano di San Benedetto a realizzare le scene, assieme a Costantino Cedini, dell'*Olimpiade* metastasiana⁵⁰: le opere collocabili nello stesso torno di anni del pittore allievo di Jacopo Guarana, come per esempio gli importanti affreschi della villa Lion Da Zara di Casale-rugo nel padovano compiuti con le quadrature presumibilmente di Andrea Urbani *post* 1775⁵¹, lo mostrano dotato di mezzi espressivi, "il tipico comporre per gruppi accostati, la preferenza per i rosa, i gialli e gli azzurri vivi, il panneggio rigonfio ma morbido, le tipologie facciali specie dei putti con i capelli al vento, il tratteggio sulle parti epidermiche"⁵², diversi da quelli del gruppo in esame.

Si può, allora, ipotizzare un intervento di un altro pittore di figura, l'asiaghese Giovanni Scajario, attivo frescante negli interni civili veneziani, il cui stile appare "mediato nei modi dello Zugno, con una ulteriore 'riduzione' delle figure, alquanto minute, dalle caratterizzate tipologie facciali con la bocca piccola, gli occhi a punta di spillo"⁵³. Questi motivi-firma, sorta di versione alleggerita del tiepolismo rivolta non solo all'astro di Giambattista ma anche a certe soluzioni del figlio Giandomenico, sono replicati nelle figure tra le quadrature di Fossati: Antonio nella tempera di palazzo Gidoni trova connessioni con l'eroe classico affrescato in un soffitto di palazzo Pisani,

attuale Conservatorio di Venezia, del 1775 circa e nella *Allegoria nuziale* di ubicazione ignota proprio del '76, per dopo ricomparire in versione più monumentale, ma pur sempre esile, negli affreschi con le *Storie di Antonio e Cleopatra* di palazzo Roberti a Bassano del Grappa, ciclo datato 1779⁵⁴. Un anno prima la decorazione di palazzo Gidoni-Bembo, del resto, la reputazione decorativa di Scajario era diffusa: "presentemente in Venezia esercita con molto applauso, e fortuna l'Arte della Pittura, distinguendosi principalmente nelle figure a fresco alla maniera del Tiepolo; con ricchezza e leggiadria nell'invenzione, esattezza nel disegno, vivacità, e delicatezza nel colorito"⁵⁵.

Come si legge in questa testimonianza, Tiepolo era diventato ormai "maniera", una materia d'insegnamento all'Accademia: i capolavori di palazzo Labia, con le quadra-

ture di Mengozzi Colonna, incisi proprio tra 1774 e 1775 da Saint-Non sui disegni eseguiti da Fragonard nel '61⁵⁶, diventano, nelle tempere qui presentate, l'esempio per esercitazioni scenografiche in cui Cleopatra, una volta ancora, personifica una civiltà, quella di Venezia, condannata a un inesorabile tramonto. "Così consapevole, così sicura del suo potere di seduzione da provarne come un leggero senso di tedio"⁵⁷, la regina d'Egitto e quella dell'Adriatico sono unite da un medesimo destino funesto, un dramma che si consuma atto dopo atto, come in teatro, fino alla tragedia finale: nel giorno della festa della 'Sensa' del 1775 il poeta e patrizio Angelo Maria Labia, ammirando una città colma di popolo, turisti, donne, con il Canal Grande fitto d'imbarcazioni, non riuscirà a trattenere preveggenti lacrime di nostalgia⁵⁸.

Note

* *Ricerca eseguita con fondi FRA 2011 e PRIN 2010-11 (Cattedra di Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Trieste).*

¹ Sull'argomento, rimando allo studio di G. PAVANELLO in corso di pubblicazione su "Riche Minere", 2\2014.

² Cfr. per questa notizia e per uno sguardo critico su questo interessante fenomeno, K. CHRISTIANSEN, *Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality*, "The Art Bulletin", 81, 1999, pp. 666-667.

³ Cfr. le monografie sugli artisti di G. KNOX, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford 1995, p. 50, e di A. SCARPA SONNINO, *Marco Ricci*, Milano 1991, pp. 17-25.

⁴ Cfr. D. TON, *Giambattista Crosato pittore del Rococò europeo*, Verona 2012, pp. 107-112.

⁵ R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Milano-Roma 1960, p. 53.

⁶ R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, Milano 1995, p. 172.

⁷ Cfr. *Una villa e i suoi tesori. Dipinti, affreschi e stucchi in villa Giovanelli a Noventa Padovana*, catalogo della mostra a cura di G. ERICANI (Padova, Palazzo del Monte), Treviso 2001, pp. 28, 40 cat. 6.

⁸ F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Committenze artistiche di una famiglia patrizia emergente: i Giovanelli di Noventa Padovana*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CLI (1992-1993), p. 744. Pure F. SORCE, *Litterini Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, propende per una più consueta intitolazione del dipinto.

⁹ Reso noto da G. PAVANELLO, *Schedule settecento-*

sche: da Tiepolo a Canova, "Arte in Friuli Arte a Trieste", 18-19, 1999, pp. 67-69, poi erroneamente attribuito ad Alessandro Marchesini, su indicazione di Sergio Marinelli, da M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Dorigny e Venezia. Da Ca' Tron a Ca' Zenobio e ritorno*, in *Louis Dorigny 1654.1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra a cura di P. MARINI, G. MARINI (Verona, Museo di Castelvecchio), Venezia 2003, pp. 49-50. Cfr. SORCE 2005 e E. NEGRO, N. ROLO, *Alessandro Marchesini 1663-1738*, Modena 2010, pp. 62-63 cat. 29P.

¹⁰ PALLUCCHINI 1995, p. 167.

¹¹ Cfr. *Una villa e i suoi tesori* 2001, pp. 33-41.

¹² PAVANELLO 1999, p. 69.

¹³ Cfr. Đ. PETRAVIĆ-KLAIĆ, *Unutrašnje uređnje palače Vranjczyany-Dobrinović u Zagrebu*, "Peristil", 40, 1997, pp. 117-130. Ho segnalato l'opera con la corretta attribuzione in E. LUCHESE, *Istria e Dalmazia*, in *La Pittura nel Veneto. Il Settecento di Terraferma*, a cura di G. PAVANELLO, Milano 2011, p. 440 n. 149. L'assenza di uno scorcio nella composizione consente di non escludere l'ipotesi di una possibile origine parietale del dipinto.

¹⁴ *Metamorfosi*, XI, 146-179.

¹⁵ L'episodio è rappresentato anche in una delle tele di Peter de Coster a Noventa Padovana, con Tmolo messo dalla parte opposta di Mida: cfr. *Una villa e i suoi tesori* 2001, pp. 29, 41 cat. 7.

¹⁶ PALLUCCHINI 1995, p. 170.

¹⁷ *Ibidem*. Tangenze tra Litterini e Antonio Balestra si ravvisano nel dipinto, noto da riproduzione fotografica, *Alessandro davanti al cadavere di Dario* recentemente attribuito, con il *pendant*, al maestro veronese (M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Per Antonio Balestra*, "Arte Veneta", 66, 2009, pp. 87-89): in questa tela, i contorni segnati e il chiaroscuro greve, coniugati a una cura un po' eccessiva per il dettaglio del costume (dalle piume senza gran volume dell'elmo del macedone, alle *regalia* del persiano, il cui scettro esce dalla stessa officina che ha prodotto i manici della falce fienaja del Cupido alle spalle del *Tempo che rapisce la Bellezza* e dello specchio di Apollo in Croazia)

spingono a pronunciare il nome di Bortolo Litterini.

- ¹⁸ G. PAVANELLO, *Visita a palazzo Zen (e in casa Andrighetti)*, "Arte Veneta", 65, 2008, pp. 106-119.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 107.
- ²⁰ E. MARTINI, *La pittura del Settecento veneto*, Udine 1982 [ma 1984], p. 556 nota 379, fig. 896.
- ²¹ PAVANELLO 2008, p. 107.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Cfr. R. DOMENICHINI, *Girolamo Mengozzi Colonna*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 28, 2004, pp. 241-243. Sull'attribuzione zanettiana si veda la nota successiva.
- ²⁴ A. M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine*, Venezia 1733, p. 361: "la cupola grande è dipinta cogl'adornati di Pietro Algieri, e le figure di Gaetano Zompini, ma negl'angoli vi fece gl'adornati Girolamo Mengozzi Colonna, e le figure il detto Zompini". DOMENICHINI 2004, p. 241 reputa che Zanetti, intendendo con "angoli" i quattro pennacchi alla base del tamburo della cupola, scrivesse "che Mengozzi Colonna abbia avuto in carico soltanto la realizzazione del festone ocra che corre alla base del tamburo stesso, al quale figurano appese quattro grandi cornici che contengono le raffigurazioni degli Evangelisti. Si tratta per la verità, di un'opera assai poco significativa e anche abbastanza rozamente eseguita, mentre assai di maggior respiro appaiono gli ornati e le quadrature dipinti nel resto della struttura, che il contemporaneo Zanetti vuole del non meglio noto Algieri". Riprendendo la fonte settecentesca, sembra invece che il conoscitore veneziano (infallibile per le opere del suo secolo) abbia concentrato la sua descrizione alla sola zona sommitale, indicando con "angoli" della "cupola grande" le quattro finte aperture (fig. 5), ognuna occupata da un angioletto di Zompini, impostate illusionisticamente sopra i pennacchi con gli *Evangelisti*. Il nome di Pietro Algieri per gli "adornati" andrebbe allora riservato unica-

mente alle parti propriamente ornamentali della cupola, quell'"eccesso di decorazione minuta" (*Ibidem*) che non appartiene al repertorio dell'associato, in questo cantiere, Mengozzi Colonna.

- ²⁵ Cfr. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, Milano 1996 p. 113.
- ²⁶ *Ivi*, p. 111.
- ²⁷ A. M. ZANETTI, *Della pittura veneziana. Libri V*, Venezia 1771, p. 431.
- ²⁸ *Arti che vanno per via*, Venezia 1785, ed. a cura di L. MORETTI, Venezia 1968.
- ²⁹ PALLUCCHINI 1996, p. 113: il riferimento dello studioso al "gusto del Dorigny" per il gruppo centrale, appesantito da antiche ridipinture, della cupola di San Nicola da Tolentino non sembra convincente per una sostanziale estraneità di linguaggio; sulla scorta della fonte citata nella nota precedente è meglio considerare la *Trinità* opera già "in sintonia con gli epigoni ricceschi" (*Ivi*, p. 111).
- ³⁰ Cfr. O. BATTISTELLA, *Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini pittore veronese del secolo XVIII*, Bologna 1930, pp. 34-41.
- ³¹ Cfr. A. VEDOVA, in *Bortoloni, Piazzetta, Tiepolo. Il '700 veneto*, catalogo della mostra a cura di F. MALACHIN, A. VEDOVA, (Rovigo, Pinacoteca di Palazzo Roverella), Milano 2010, pp. 238-239. A testimoniare una stretta vicinanza cronologica tra le decorazioni della cupola e della *Gloria di san Gaetano*, cfr. ZANETTI 1771, p. 361, che assegna a Bortoloni e a Zompini "le figure a chiaroscuro in campo d'oro" negli archi.
- ³² DOMENICHINI 2004, p. 173. L'assenza a palazzo Zen di "un eccesso di decorazione minuta" (*Ivi*, p. 241) avvertita dallo studioso nella cupola di San Nicola da Tolentino escluderebbe dall'impresa profana il nome del sopra citato (cfr. nota 24) Pietro Algieri.
- ³³ Nel catalogo dell'asta Pandolfini Firenze, *Arredi, Mobili e Dipinti antichi provenienti dalla famiglia Antinori-Buturlin e altre proprietà private*, 11-12 ottobre 2011, pp. 360-363 lotto n. 564.
- ³⁴ Cfr. A. MARIUZ, *Le storie di Antonio e Cleopatra. Giambattista Tiepolo e Girolamo Mengozzi Colonna a Palazzo Labia*, Venezia 2004, pp. 24.

- ³⁵ *Ivi*, p. 49. Cfr. F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, p. 394.
- ³⁶ Comunicatami da Francesca Paolini della casa d'aste Pandolfini di Firenze, che ringrazio per l'aiuto della ricerca.
- ³⁷ Ringrazio i proprietari della perizia di Fiocco e delle fotografie d'epoca allegate che hanno permesso la loro pubblicazione. Sul retro dell'*Arrivo di Cesare Augusto* c'è l'indicazione delle dimensioni del dipinto, 290 × 677 cm.
- ³⁸ Su Minerbi, cfr. di recente M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. HOCHMANN, R. LAUBER, S. MASON, Venezia 2008, p. 220.
- ³⁹ Cfr. N. IVANOFF, *Zugno e Battaglioli*, "Emporium", CXX, agosto 1954, pp. 67-77; G. M. PILO, *Francesco Zugno*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", II, 1958-59, pp. 325-378.
- ⁴⁰ DOMENICHINI 2004.
- ⁴¹ Per un profilo, cfr. C. PALUMBO FOSSATI, *I Fossati di Morcote*, Bellinzona 1970, pp. 115-128; L. CANNIZZO, *Fossati, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 489-490.
- ⁴² E. A. CIGOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, II, Venezia 1824, pp. 267-269; ripetuto in modo sostanzialmente invariato, dallo stesso E. CIGOGNA, *Fossati (Domenico)*, in *Biografia degli Italiani illustri nelle Scienze, Lettere ed Arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, a cura di E. TIPALDO, II, Venezia 1835, pp. 200-201.
- ⁴³ Per un elenco delle oltre sessanta opere con scenografie di Domenico Fossati cfr. PALUMBO FOSSATI, 1970, pp. 116-119.
- ⁴⁴ CIGOGNA 1824, p. 267.
- ⁴⁵ Cfr. CANNIZZO 1997.
- ⁴⁶ Cfr. PALLUCCHINI 1996, pp. 420-421.
- ⁴⁷ Sale 1380: New York, 17 giugno 2004, lot 28, tempera su tela, 223,5 × 322,5 cm.
- ⁴⁸ Non è escludibile che *in loco* siano rimaste delle decorazioni superstiti.
- ⁴⁹ Cfr. PILO 1958-1959, p. 341.

- ⁵⁰ Cfr. G. PAVANELLO, *Costantino Cedini (1741-1811)*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 61, 1972, pp. 194, 212.
- ⁵¹ Cfr. la scheda di G. PAVANELLO, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, I, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2010, pp. 172-177 cat. 41.
- ⁵² *Ivi*, p. 174.
- ⁵³ G. PAVANELLO, *Giovanni Scajario pittore tiepolesco*, "Arte Veneta", XXXII, 1978, p. 423.
- ⁵⁴ Cfr. PALLUCCHINI 1996, pp. 287-289. L'*Allegoria nuziale* del 1776 è pubblicata da PAVANELLO 1978, pp. 423-424.
- ⁵⁵ G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano, Venezia 1775*, pp. 222-223.
- ⁵⁶ Cfr. MARIUZ 2004, p. 8; J. C. R. DE SAINT-NON, J.-H. FRAGONARD, *Panopticon italiano. Un diario di viaggio ritrovato 1759-1761*, a cura di P. ROSENBERG, Roma 1986, p. 386 catt. 212-213. La fortuna tra gli artisti del ciclo di affreschi di Tiepolo a palazzo Labia è attestata già del 1752 con Joshua Reynolds, cfr. T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, E. MARTINELLI PEDROCCO, *Palazzo Labia a Venezia*, Torino 1982, p. 78.
- ⁵⁷ MARIUZ 2004, p. 44.
- ⁵⁸ *Ivi*, p. 75. Il saggio su palazzo Labia è riedito in A. MARIUZ, *Tiepolo*, a cura di G. PAVANELLO, Verona 2008, pp. 489-523.

A Punishment of Midas decorates the staircase of the palace Vranyczany-Dobrinović in Zagreb, the croatian National Gallery of Modern Art. The large painting is a new work of Bartolomeo Litterini, an 18th artist mainly known as a religious painter. The Triumph of Diana in venetian palazzo Zen ai Frari is now attributed to Gaetano Zompini and Girolamo Mengozzi Colonna: the ceiling is connected to decoration of the cupola in Tolentini's church. Four new tempera paintings, with the History of Cleopatra, are presented: they were made by Domenico Fossati and Giovanni Scajario in 1776 for palace Gidoni-Bembo, Venice.

lucchese@units.it