

*Estratto*

da

# ARTE | Documento |

*Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali*

*direttore*

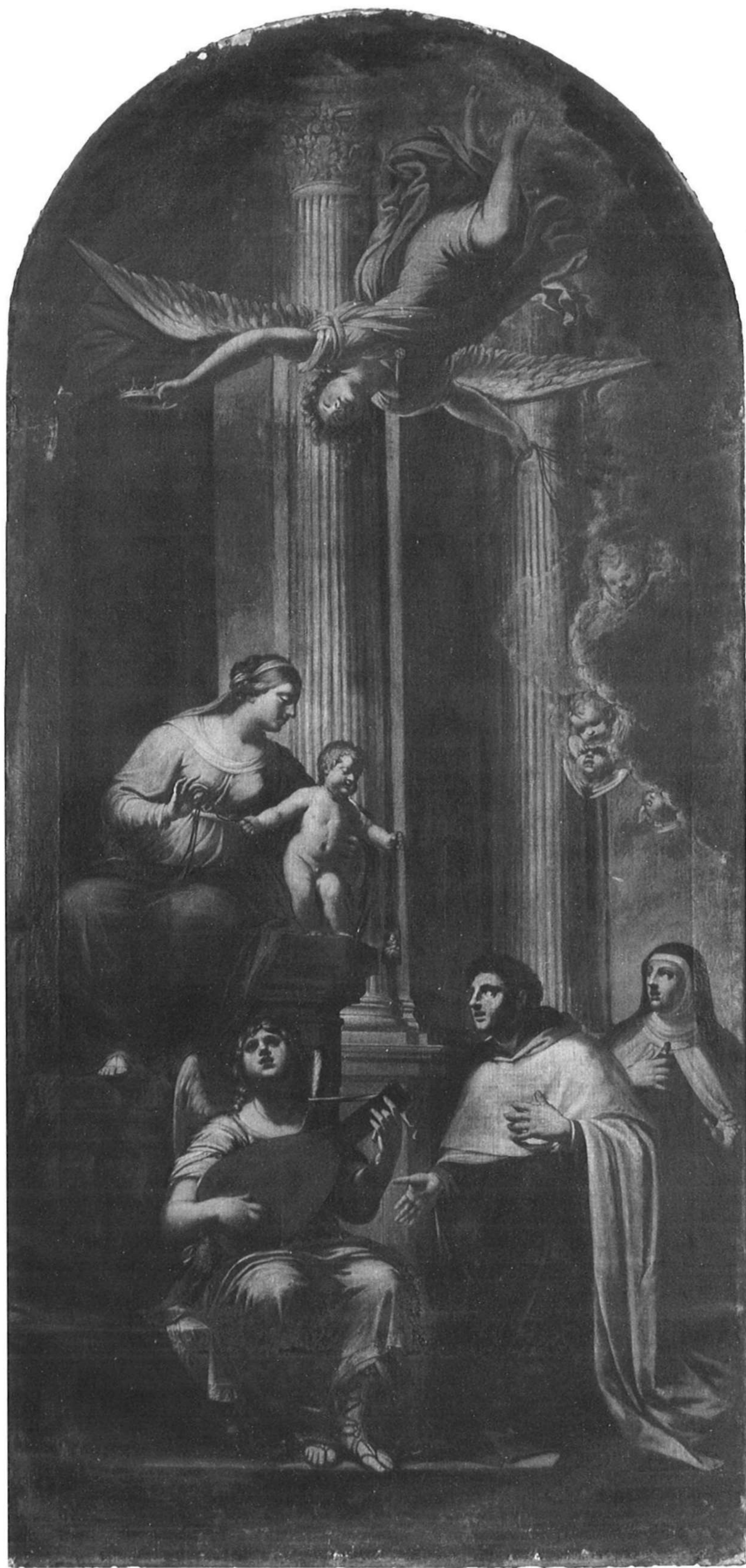
Giuseppe Maria Pilo

# 26



Il 30 gennaio 1668 *more veneto*, ossia 1669, i rappresentanti della Confraternita della Beata Vergine del Carmine di Zara, Antonio Ferrari e Franchin Bonicelli, sottoscrissero un contratto con Baldassare Longhena e Girolamo Garzotti. Esso prevedeva che l'architetto e l'altarista veneziani avrebbero costruito per conto della congregazione religiosa il nuovo altare maggiore per la chiesa di San Francesco a Zara, e ciò entro il 16 luglio 1670, data in cui ricorre la festa della Madonna del Carmine. Tale documento, come evidenzia Martina Frank, fornisce informazioni molto importanti riguardo le disposizioni che la bottega del Longhena ricevette dai committenti: l'altare doveva ripetere la forma di quello che l'architetto veneziano già aveva realizzato per la chiesa conventuale di San Daniele di Venezia, mentre per quanto riguardava le sculture, la decisione del soggetto iconografico restava prerogativa della confraternita; la scelta dell'artista che le avrebbe eseguite veniva invece affidata al Longhena e al Garzotti<sup>1</sup>. È lecito supporre pertanto che anche la scelta dell'autore dell'imponente pala da allogare sull'altare venisse delegata ai due maestri veneziani. Come era consuetudine per manufatti così complessi e di grandi dimensioni, l'altare non venne finito nei termini previsti, ma con ben due anni di ritardo. Lo attesta la data dell'iscrizione apposta sul cartiglio che si trova in cima all'altare incisa su marmo nero: ALTARE/ DELLA. CONFRAT./ DELLA B. VERG. M./ DI CARMENI/ M.D.CLXXII.

La pala, eseguita contemporaneamente all'altare, ossia tra il 1669 e il 1672, raffigura la *Beata Vergine del Carmelo* e i *santi Simone Stock e Teresa d'Avila* (444 x 208 cm)<sup>2</sup>. Carlo Cecchelli ritiene che il dipinto sia opera veneziana del Seicento e vi scorge un «bel contrasto di luci ed ombre», nonché «ottime qualità disegnative e coloristiche». Lo studioso riporta inoltre l'annotazione di Antonio Morassi, secondo cui il dipinto «ri-



2. Giuseppe Diamantini, Beata Vergine del Carmelo e i santi Simone Stock e Teresa d'Avila, 1672. Zara, chiesa di San Francesco.



sente del Padovanino»<sup>3</sup>. Nel 2006 Radoslav Tomić attribuisce la pala a un ignoto pittore veneziano, che ritiene abbia guardato ai modi di Pietro Negri (Venezia 1628-1679) e Filippo Abbiati (Milano 1640-1715); lo studioso cita inoltre come possibile influsso anche i nomi di Francesco Ruschi (Roma 1600 ca - Treviso 1661) e Antonio Fumiani (Venezia 1645 ? - 1710)<sup>4</sup>. L'impianto compositivo veronesiano con l'ardito scorcio prospettico dell'angelo che «si butta a capofitto», il colorito spento e la specifica tipologia dei personaggi, indicano chiaramente la mano di Giuseppe Diamantini (Fossombrone 1621 ? - 1705)<sup>5</sup>. Non solo, la Madonna è quasi identica a quella del dipinto raffiguran-

3. Giuseppe Diamantini, Nicolò Balbi genuflesso davanti alla Vergine in gloria con il Bambino, 1680, particolare. Rovigo, Tempio della Beata Vergine del Soccorso.

4. Giuseppe Diamantini, Giuditte. Lubiana, Narodna Galerija.



te Nicolò Balbi genuflesso davanti alla Vergine in gloria con il Bambino (361 x 435 cm) che si trova nel Tempio della Beata Vergine del Soccorso a Rovigo, opera eseguita dall'artista nel 1680, mentre l'angelo musicante presenta i medesimi lineamenti della *Giuditte* della Narodna Galerija di Lubiana<sup>6</sup>. La figura elegante e un poco stilizzata del Bambino in grembo alla Madre può trovare numerosi riscontri nel corpus dei disegni e delle incisioni di Diamantini, come per esempio nel putto posto al centro della parte superiore della *Venere che riposa circondata da putti*, oppure nel piccolo Gesù della *Sacra Famiglia*<sup>7</sup>.

L'importanza della commissione zaratina conferma che Diamantini già alla fine del settimo e all'inizio dell'ottavo decennio del Seicento era in rapporto, non solo con l'ambito della commit-

tenza e del collezionismo privati, ma aveva già avuto contatti con committenti, o loro rappresentanti, di opere d'arte da destinare a edifici sacri. La pala zaratina è, inoltre, assieme alle tele collocate nei nove scomparti del soffitto del presbiterio della chiesa di San Giovanni Grisostomo a Venezia, l'unico dipinto conservato di Diamantini che può con certezza essere riferito all'inizio degli anni settanta del Seicento. È noto che l'unica opera documentata risalente al suo periodo precedente è il *Cristo deposto in croce colle Marie* che si trovava nella chiesa veneziana di San Cassiano. A tale dipinto, anche se con titolazione errata, e in modo impreciso faceva probabilmente riferimento Giuseppe Boschini nel 1664<sup>8</sup>.

La stesura pittorica della pala di Zara è sorprendentemente corposa e nello stesso tempo levigata, ma vi si rileva

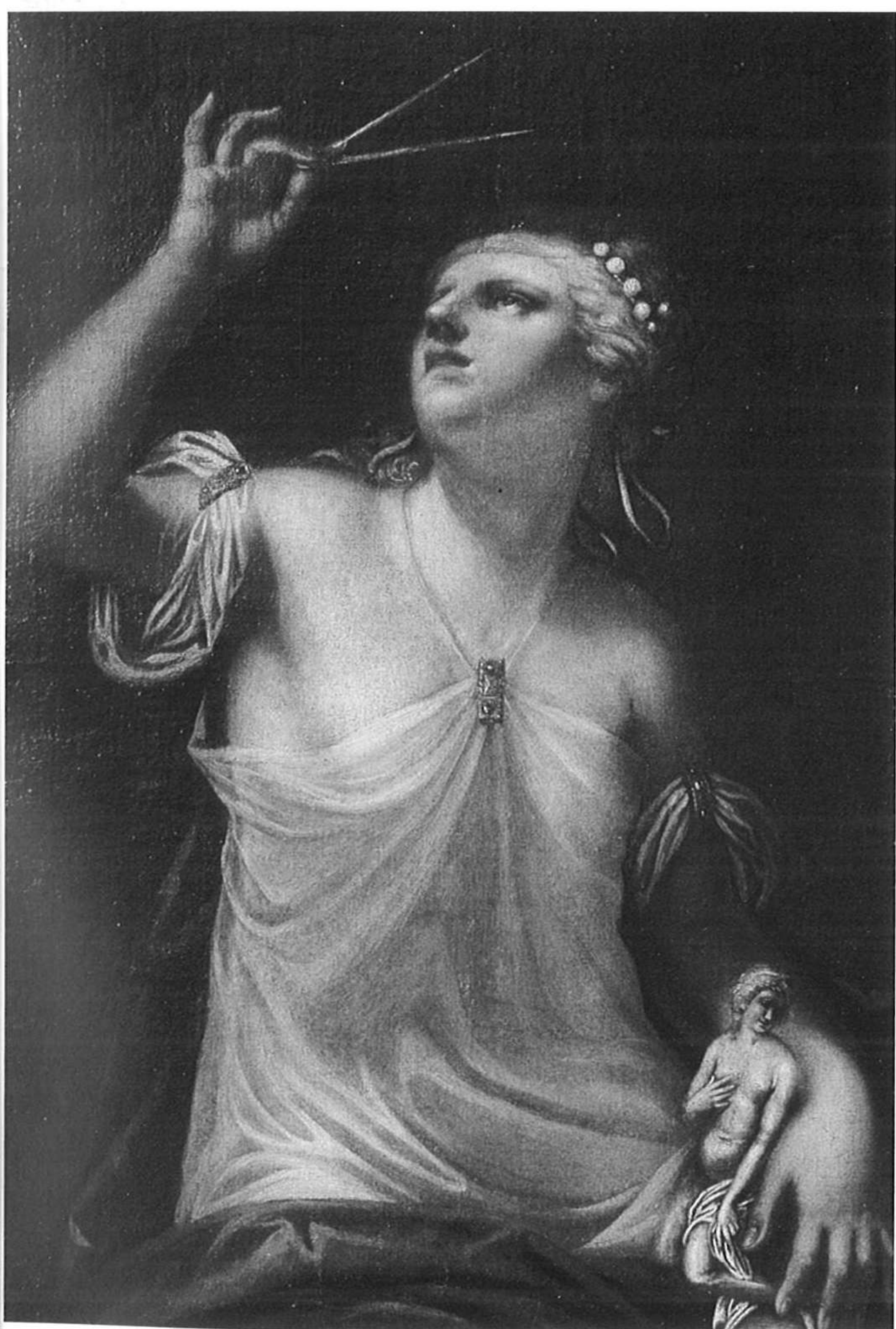
5. Giuseppe Diamantini, Venere e Cupido. Capodistria, Museo regionale.

pure un marcato contrasto chiaroscuro, anche più forte di quello che si riscontra nelle opere solitamente datate alla prima fase di attività del Diamantini. Le pennellate sono ampie e uniformi e attestano una notevole abilità pittorica, unita a una certa *nonchalance*. I dettagli, in particolare nella porzione inferiore della tela, sono ridotti al minimo e i personaggi appaiono quasi abbozzati<sup>9</sup>. Le figure armoniose e tondeggianti risultano considerevolmente stilizzate e scandiscono in modo euritmico lo spazio compositivo – si tratta di un effetto che scomparirà completamente nella seconda fase della sua carriera artistica. Molto è stato scritto sull'influsso che su Giuseppe Diamantini ebbero Simone Cantarini (Pesaro 1612 - Verona 1648) e Guido Cagnacci (Santarcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1663) e tutti gli studiosi sono sostanzialmente concordi sull'ipotesi di un suo apprendistato presso il Cagnacci, quando questi soggiornò a Venezia

nel sesto decennio del Seicento. Anche se la pala zaratina ricorda la plasticità delle forme cagnaccesche, il tratto sciolto e sommario, il carattere tenebroso e il complessivo colorito cupo ravvivato però dagli incarnati chiari e dai panneggi pastello, sembrano essere l'eredità dei contatti del Diamantini con la pittura veneziana risalenti al decennio successivo. Per questo la proposta di Tomić, che l'autore della *Beata Vergine del Carmelo e i santi Simone Stock e Teresa d'Avila* di Zara avesse guardato ai modi del Ruschi, del Negri, e, si potrebbe aggiungere, persino dello Zanchi, definisce implicitamente lo sviluppo dello stile di Diamantini nel corso degli anni sessanta del Seicento. Se si mettono a confronto opere quali la pala in oggetto, la già citata grande tela raffigurante *Nicolò Balbi genuflesso davanti alla Vergine in gloria con il Bambino* alla Rotonda di Rovigo e l'*Adorazione dei Magi* nella chiesa di San Moisè a Venezia (1681-1684)<sup>10</sup>, è pos-

sibile osservare l'andamento dell'evoluzione stilistica di Diamantini in questa fase della sua carriera. Sebbene la tela rodigina ripeta interi brani dell'impianto compositivo di quella di Zara, e la tipologia e il tratto corposo e ritmato siano abbastanza simili, nella prima si percepisce, per quanto riguarda la sfarzosa scenografia e l'eleganza dei personaggi, un moderato ma chiaro spostamento verso il classicismo: il chiaroscuro si attenua, la tavolozza si schiarisce, il tratto diventa più minuto con qualche pennellata diafana.

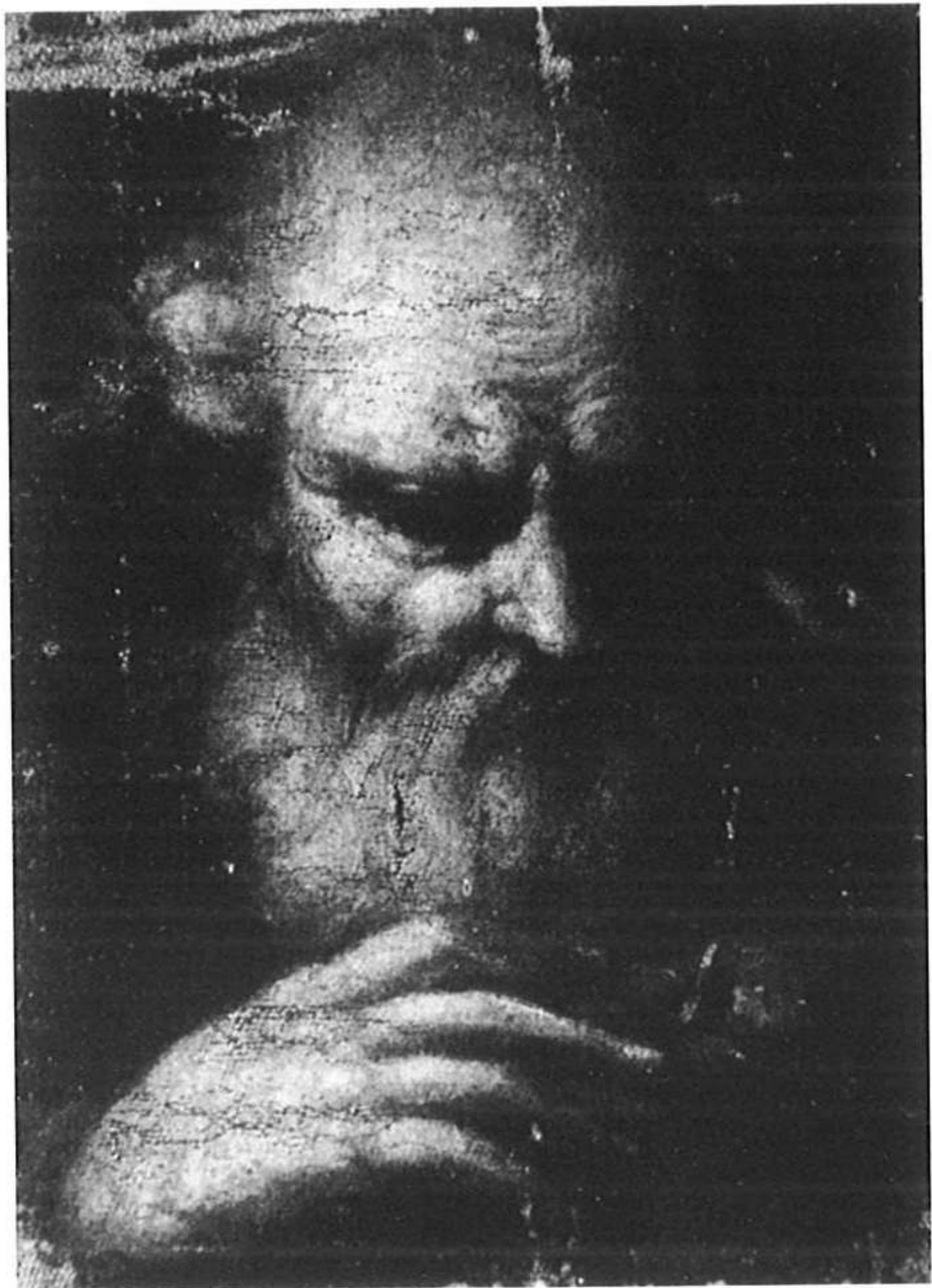
Lo stato di conservazione della superficie pittorica della pala raffigurante l'*Adorazione dei Magi* non permette una valutazione compiuta, ma essa, assieme alla cronologicamente prossima *Visione di San Romualdo* del Museo Correr di Venezia, segna molto verosimilmente il momento di maggiore svolta nella carriera artistica di Diamantini<sup>11</sup>. Ossia, contraddistingue l'inizio di un'esplicita adesione alle soluzioni



6. Giuseppe Diamantini, *Allegoria della scultura*. Rimini, galleria Filippo Gaffarelli (già).



7. Giuseppe Diamantini, *Allegoria della scultura*. Castelfranco Veneto, *Cecchetto Antiquariato* (già).



“chiariste” di Pietro Liberi, specialmente per quanto riguarda la materia pittorica trasparente delle superfici, articolate mediante colpi di luce e lumeggiature. Dopo una serie di pregevoli opere, in cui si inserisce anche la *Giuditta* di Lubiana, che presenta ancora una sensualità di derivazione cagnacesca unita a elementi decorativi neoveronesiani, sopraggiunge una fase di evidente stanchezza creativa. Questa si manifesta nel tratto diligente e minuzioso e in una complessiva sensazione di maggiore appiattimento e impoverimento della stesura pittorica, unitamente all'assenza di eleganza nei movimenti dei personaggi e di ritmo e armonia nell'impianto compositivo, caratteristiche che invece contraddistinguevano i lavori giovanili. Sembra che questi mutamenti non abbiano investito solo la sua produzione pittorica, ma anche quella incisoria e disegnativa. Sulla traccia di tale considerazione si può forse effettuare un ulteriore passo in avanti nella definizione della successione cronologica ancora non del tutto chiara proprio delle sue incisioni e dei suoi disegni, per i quali è generalmente noto e conosciuto, come dichiarano tutti gli studiosi che si sono occupati dell'artista<sup>12</sup>. Alla precedente fase della produzione artistica del Diamantini, e certamente agli anni settanta, come già suggerito da Alberto Craievich, va datata la *Vene-*

*re e Cupido* (82 x 69 cm) del Museo regionale di Capodistria<sup>13</sup>. Sembra che il dipinto venisse tradizionalmente ascritto al Padovanino. Antonino Santangelo non era completamente certo dell'esattezza di tale attribuzione, e perciò avanzava l'ipotesi che si trattasse di un tardo seguace di Tiziano. Francesco Semi, invece, accostava ipoteticamente l'opera a Pietro Liberi<sup>14</sup>. Partendo da quest'ultima proposta, Craievich inquadra in modo più che preciso il dipinto capodistriano, non senza notare pure la componente zanchiana, nell'ambito dei seguaci o dei collaboratori di Pietro Liberi, e lo accosta ai “modelli figurativi” tipici della sua produzione. Tutto ciò, unitamente al chiaroscuro più morbido rispetto a quello che si rileva nelle prime opere del Diamantini e alla comparsa di una propensione al classicismo, colloca cronologicamente l'opera proprio nell'arco temporale tra la pala di Zara e la grande tela di Rovigo. Il manoscritto di Nadal Melchiori con le *Notizie di pittori* contiene anche la biografia di Giuseppe Diamantini, firmata come alcune altre M. S., e finora non pubblicata<sup>15</sup>. In essa si cita in possesso della famiglia Emo un'opera che rappresenta *La Venere che abbraccia Cupido*. Il Vernarecci cita un dipinto dallo stesso titolo presso i conti Rinati di Castelfranco<sup>16</sup>. La tela del museo di Capodistria corrisponderebbe bene a questa intitolazione, ma siccome ne è ignota l'origine non è possibile stabilire se si tratti dello stesso o di uno dei due dipinti menzionati dagli antichi biografi del Diamantini, o se invece non sia una loro variante. Nel catalogo del Diamantini va inserita anche la *Testa di vecchio* (30 x 20,5 cm) della Pinacoteca Civica di Vicenza<sup>17</sup>. Sebbene molto probabilmente frammento di un'opera più grande e nonostante il cattivo stato di conservazione, la tipologia specifica, la stesura pittorica che consiste in un sottile strato di toni chiari apposto su uno sfondo scuro, rimandano alla seconda fase, quella cosiddetta “liberiana”, della sua carriera, verosimilmente non molto posteriore rispetto alla pala di San Moisè, e prossima alla tela con *Il Tempo scopre la Bellezza* di Budapest<sup>18</sup>. Vanno infine attribuiti a Giuseppe Diamantini due dipinti che per un cer-

to periodo sono stati pubblicati sulle pagine web di due diversi mercanti d'arte come lavori di Marco Liberi. Si tratta di due tele praticamente identiche che raffigurano l'*Allegoria della scultura* e presentano dimensioni molto simili. La prima si trovava presso la Galleria Filippo Gaffarelli di Rimini e dalla riproduzione fotografica il suo stato di conservazione appare buono<sup>19</sup> mentre la seconda, che risultava presso Cecchetto Antiquariato di Castelfranco Veneto, sembra abbia patito una pesante ridipintura<sup>20</sup>. Il dipinto di Rimini, a giudicare dalla tavolozza rischiarata e dal chiaroscuro smorzato, dalla precisione del disegno e dal ricco pannello trasparente, va certamente datato alla seconda fase di Diamantini, quella “liberiana”, e dovrebbe essere cronologicamente prossimo a opere quali il *Giudizio di Paride* di collezione privata e *Diana e le ninfe* passata per un'asta di Finarte nel 1977<sup>21</sup>.

Traduzione dal croato di Rosalba Molesi

<sup>1</sup> G. Vio, *Nella cerchia dei Longhena*, in “Arte Veneta” 40, 1986, pp. 227-228; M. Frank, *Baldassarre Longhena*, Venezia 2004, pp. 366-367, cat. 67; R. Tomić, in Idem, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije. Kiparstvo*, a cura di N. Jakšić, Zadar 2008, II pp. 99-101, cat. 22; si veda inoltre nel presente volume l'articolo di Damir Tulić.

<sup>2</sup> Il dipinto è scurito e la tela è in parte allentata, lo strato pittorico, almeno nella parte inferiore, non presenta segni di ridipinture.

<sup>3</sup> C. Cecchelli (a cura di), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*. Zara, Roma 1932, p. 128. C. F. Bianchi (*Zara cristiana*, Zara 1877, I p. 361) riferisce che l'altare è «provveduto nel 1672 dalla scuola del Carmine». Il dipinto viene menzionato anche da G. Sabalich, *I dipinti delle chiese di Zara*, disp. VI, Zara 1906, pp. 43-44.

<sup>4</sup> R. Tomić, in E. Hilje, R. Tomić, *Umjetnička baština zadarske nadbiskupije. Slikarstvo*, a cura di N. Jakšić, Zadar 2006, p. 279, cat. 108.

<sup>5</sup> Sulla questione riguardante la data di nascita di Giuseppe Diamantini si veda C. Höper, *Giuseppe Diamantini: i disegni preparatori per le acqueforti* in “Arte Veneta” 63, 2006, p. 222 (con bibliografia precedente).

<sup>6</sup> U. Ruggeri, *Nuovi disegni veneziani del Seicento e del Settecento dal Padovanino a Sebastiano Ricci*, in “Arte Documento” 5, 1991, p. 185; U. Ruggeri, *Novità per Giuseppe Diamantini*, in “Critica d'arte” 3, luglio/settembre 1995, p. 49; M. Pulini, *Il pittore errante. Ancora su Pietro Ricchi e ...*, in “Arte Documento” 11, 1997, p. 124.

<sup>7</sup> P. Mattioli, *Giuseppe Diamantini incisore*, in “Arte Veneta” 24, 1970, pp. 153, 156, ill. 201, 211; C. Höper, *Giuseppe Diamantini... cit.*, p. 229.

<sup>8</sup> Le fonti sono, al riguardo, alquanto imprecise e contraddittorie. M. Boschini, 1664, p. 521, scrive: «Evvi poi la tavola, con S. Francesco & Angeli, di mano del Cavalier Diamantino molto gentile, in luogo d'una del Ruschi...»; il medesimo, 1674, Sestier della Croce, pp. 16-17, scrive invece: «Evvi poi la tavola, con S. Francesco & Angeli, di mano del Ruschi in luogo d'una del Cavalier Diamantino, ch'è sopra la porta»; forse chiarisce qualcosa A. M. Zanetti, *Descrizione...*, 1733, che a p. 440 dice, sempre a proposito della chiesa di San Cassiano: «Entrando in Chiesa per la porta del Campo la palla di S. Francesco è di Francesco Ruschi. Sopra la detta porta evvi Cristo deposto di Croce colle Marie del Cav. Diamantino.» A. M. Zanetti, 1733a p. 441, afferma: «All'Altare S. Cecilia c'è la palla con la Santa di mano del figlio del celebre scultore Parrodi e vicina Evvi quella del Cavalier della Belcaso Diamantino c'era all'Altare di S. Francesco, dov'è al presente quella Berluschi.» Si vedano ancora: P. Bellini, sub nomen *Diamantini, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, p. 639; F. Ciacci, *Due proposte attribuite per Giuseppe Diamantini*, in "Accademia Raffaello. Atti e studi", n. s., 1, 2008, p. 41; F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini*, Fossombrone 2008, p. 83. Per quanto attiene la datazione degli ovali di Diamantini di Fossombrone si veda la citata monografia di Fabiane Ciacci alle pp. 37-40, 104-106. Non si può escludere la possibilità che la *Sacra famiglia* risalga a un periodo della carriera dell'artista diverso da quello in cui sono stati eseguiti il *San Sebastiano* e il *San Giorgio*.

<sup>9</sup> L'attenzione ai dettagli è maggiore nella parte superiore del dipinto e nello sfondo architettonico. Si può ipotizzare che l'effetto "non finito" fortemente presente nei personaggi raffigurati nella porzione inferiore sia conseguenza di un ritardo nell'esecuzione e quindi dell'urgenza di consegnare la pala. Ciò darebbe l'opera al 1672 o immediatamente prima.

<sup>10</sup> Il dipinto non può risalire a prima del 1681, in quanto solo il 19 settembre 1680 Gasparo Sansoni *quondam* Ottavio ottenne il permesso di erigere al posto dell'altare del Beato Felice il nuovo manufatto dedicato ai Re Magi. È interessante il fatto che il committente in tale occasione promise che la pala avrebbe raffigurato «la Visitazione delli Tre Maggi con l'immagine del B. Felice, et una figura poi di rilievo della Beatissima Vergine del Rosario» (Archivio storico del Patriarcato di Venezia, Parrocchia San Moisè di Venezia, Catastici, 2/00, *Catastici parochialis collegiatae ecclesiae divi Moysis (...)* pars prima de templo divi Moysis ..., f 37). Pare che Sansoni non avesse mantenuto completamente la promessa fatta, in quanto nell'opera di Diamantini manca la figura del detto Beato. Il donatore nella medesima circostanza si impegnò anche a demolire a proprie spese il vecchio altare e offrì al Capitolo di disporre del materiale smantellato. L'altare e la pala di Diamantini erano sicuramente già terminati nel 1684, in quanto sia l'opera che l'autore sono menzionati da Domenico Martinelli (*Il Ritratto di Venezia*, Venezia 1684, p. 26).

<sup>11</sup> L. Moretti, *Due contributi per Giuseppe Diamantini e per Pietro Uberti*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani" 3-4 (annata XVI), 1971, p. 47.

<sup>12</sup> Già Paola Mattioli (*Giuseppe Diamantini incisore...* cit., pp. 151-161) aveva abbozzato un ordinamento cronologico per le incisioni di Diamantini, ma molte questioni riguardanti tale argomento sono rimaste ancora oggi aperte. Lo stesso si può dire per il catalogo disegnativo (cfr. C. Höper, *Giuseppe Diamantini...* cit., pp. 222-235, in particolare la p. 224).

<sup>13</sup> A. Craievich, in *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di G. Pavanello e M. Walcher, Trieste 1999 (stampa 2001), p. 108, cat. 170 (con bibliografia precedente). Lo studioso pone l'attenzione sul cattivo stato di conservazione della superficie pittorica e rileva che originariamente l'opera era un ovale. Attribuisce il dipinto a un pittore veneto dell'ultimo quarto del Seicento.

La proposta che si trattasse di un'opera di Giuseppe Diamantini è stata avanzata per la prima volta da chi scrive al convegno "XI. Dani Cvita Fiskovića" (XI Giornate di studio dedicate a Cvito Fisković) tenutosi dal 17 al 20 settembre 2008 a Orebić (penisola di Sabbioncello) e a Curzola. Non conoscendo tale intervento, Enrico Lucchese ha esposto la stessa proposta attributiva al convegno "Patrimonio culturale veneziano sull'alto Adriatico: contatti artistici fra Terraferma, Istria e Dalmazia nel Sei e Settecento", che si è svolto a Isola d'Istria e Pirano dal 9 al 11 ottobre del 2009. Di entrambi i convegni non sono ancora stati pubblicati gli atti.

<sup>14</sup> A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. v. Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 70; F. Semi, *L'arte in Istria*, 1937, p. 210.

<sup>15</sup> Giampaolo Bordignon Favero, quando negli anni sessanta del secolo scorso pubblica il manoscritto di Nadal Melchiori con le *Notizie di pittori* (N. Melchiori, *Notizie di pittori e altri scritti*, Venezia e Roma 1964 [stampa 1968]) insieme ad altri suoi scritti, non riporta, come egli stesso sottolinea, le biografie di quei pittori che non costituiscono un apporto personale dell'autore ma sono trascrizioni da diverse fonti, quali le *Maraviglie* del Ridolfi, *Le Vite* del Vasari, le varie edizioni del Boschini, oppure l'*Abbecedario* dell'Orlandi. Sono state omesse però, e solo perché non presentano in calce la firma del Melchiori, anche alcune biografie inedite. Si tratta delle vite di Giacomo Barri, Giovan Battista Langetti, Giovanni Antonio Lazzari, Enea Salmeggia e infine di Giovanni Carboncino e Giuseppe Diamantini. La biografia di Barri venne fornita, come afferma lo stesso Melchiori, da padre Bernardo Cavagnis, monaco somasco. Le altre cinque sono firmate M.S., sia nel manoscritto originale, che nella sua trascrizione integrale conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia, (cod. It. IV, 167) che è del 1790 ed è firmata Gio. Maria Sasso.

<sup>16</sup> A. Vernarecci, *Di tre artisti fossombronesi. Gianfrancesco Guerrieri, Camilla Guerrieri, Giuseppe Diamantini*, Fossombrone 1892, pp. 64-66.

<sup>17</sup> D. Ton, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2004, p. 77, cat. 10.

<sup>18</sup> M. Pulini, *Il pittore errante...* cit., pp. 125, 127, nota 32. Una simile fisionomia senile si ritrova per esempio nel *Mercurio ed Argo* di palazzo Gritti Badoer a Venezia, che potrebbe risalire a prima degli anni ottanta, decennio in cui invece la colloca Bernard Aikema (*Diamantini e Molinari in palazzo Gritti-Badoer a Venezia*, in "Arte Veneta" 39, 1985, p. 165). La figura del Mercurio presenta significative analogie anzitutto con il *David* di Napoli e con quello di Budapest, che stilisticamente precedono la pala di San Moisè. B. Aikema ascrive al Diamantini anche altre due tele che si trovano nel *portego* al piano nobile di palazzo Gritti Badoer: sono *Giunone*, *Giove ed Io* e *Galatea*. Si tratta, in realtà,

di opere di Federico Cervelli e Nicolò Bambini, come ha osservato Roberto Radassao (*Nicolò Bambini "pittore pronto spedito ed universale"*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" 22, 1998, p. 159, cat. 36). Nello stesso spazio del palazzo vi è un altro dipinto che Aikema identifica giustamente come opera di Antonio Molinari (cfr. A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, p. 159, cat. 74). Che il catalogo di Giuseppe Diamantini non sia stato ancora delineato con precisione è testimoniato dal fatto che vi è un considerevole numero di opere di cui bisogna ancora accertare la paternità, come l'*Allegoria dell'amore* del Museo Civico di Padova, il dipinto raffigurante *Venere, Adone e Amore* del Szépművészeti Múzeum di Budapest, il *Cupido* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo e l'*Allegoria dell'amore virtuoso* di collezione privata. Sono invece opere che si discostano chiaramente dalla maniera del Diamantini e vanno certamente espunte dal suo catalogo il *David con la testa di Golia* di Dresda, come già osservato da Massimo Pulini, ma anche la *Madonna con il Bambino e i santi Giuseppe, Agostino e Monica* dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, la *Sacra Famiglia con san Giovannino e l'angelo* presso la Banca Cattolica del Veneto a Vicenza, la *Strage degli innocenti* passata per Sotheby's il 30 ottobre 1996, il *San Sebastiano* già Collezione Scelpizi (Milano), l'*Allegoria della fedeltà coniugale* di collezione privata (Piacenza), *Acì e Galatea* in Palazzo Koch a Roma e la *Sant'Agata* presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Urbino. Cfr. E. Riva, *L'opera pittorica di Giuseppe Diamantini*, in "Arte Documento" 7, 1993, pp. 102-103; M. Pulini, *Il pittore errante...* cit., pp. 124, 125; F. Ciacci, *Giuseppe Diamantini...* cit., pp. 39-40, 80-81, 100-103, 128-131, 134-137. Il dipinto raffigurante la *Scena pastorale* passata per l'asta Finarte il 12 dicembre 1990 (U. Ruggeri, *Novità per...* cit., p. 49) è stata recentemente attribuita da chi scrive a Giovanni Carboncino (cfr. N. Kudiš Burić, D. Tulić, *Tra Veneto, Friuli, Istria e Dalmazia. Giovanni Carboncino, Cavaliere / Zuanne kavalier Carboncini, un pittore del Seicento veneziano riscoperto*, in "Arte Documento" 25, 2009, p. 169).

<sup>19</sup> Il dipinto (100 x 67 cm) era pubblicato alla pagina <http://www.iper.net/dipinti-antichi/dipinti-antichi.cfm> (consultata il 16 gennaio 2009) e risultava di proprietà della Galleria Filippo Gaffarelli. Nel 2008 e fino all'inizio del 2009 l'opera era posta in vendita, in seguito è stata tolta dal sito internet. Si veda inoltre N. Kudiš Burić, *Alegorija ljudske sudbine iz Strossmayerove galerije starih majstora i nekoliko problema vezanih uz radionicu i sljedbenike Pietra Liberija*, in *Sic ars dependitur arte. Zbornik u čast Vladimira Markovića*, a cura di S. Cvetnić, M. Pelc, D. Premerl, Zagreb 2009, p. 339.

<sup>20</sup> Come il precedente, anche questo dipinto raffigura l'*Allegoria della scultura*, ma si differenzia da esso solo per la figura femminile svestita e il mantello blu gettato sulle sue ginocchia che presenta un elemento decorativo a forma di stella. Persino le sue dimensioni (99 x 68 cm) sono quasi identiche a quelle della tela di Rimini. L'opera nel corso del 2008 era posta in vendita alla pagina web di Cecchetto Antiquariato di Castelfranco Veneto (Via San Pio X, 17) e precisamente all'indirizzo [http://www.cecchettoantiquariato.com/images/pdf/opere\\_2008\\_2.pdf](http://www.cecchettoantiquariato.com/images/pdf/opere_2008_2.pdf) (consultato il 16 gennaio 2009). In seguito anche questa è stata tolta dal sito internet.

<sup>21</sup> U. Ruggeri, *Novità per...* cit., pp. 48, 50; Idem, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996, p. 63.