

Attività & ricerche

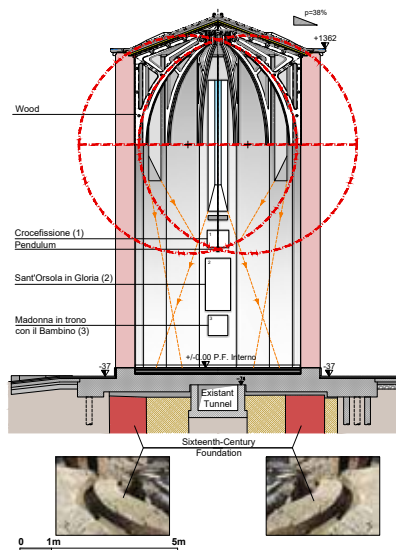
BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO

4.2023



CITTÀ DI TREVISO

Musei Civici
Treviso



BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO

4.2023

BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO

4.2023

Attività e ricerche



CITTÀ DI TREVISO

Sindaco
Mario Conte



Dirigente

Fabrizio Malachin

Servizio Musei

Valentino Baseggio
Federico Cammarota
Mariacristina Cappellazzo
Antonietta Colonnese
Eleonora Drago
Adriano Favaro
Carla Filippin
Francesco Freschi
Teodoro Gemelli
Alessandra Guidone
Luigia Manzon
Manlio Leo Mezzacasa
Margherita Molin Pradel
Gaspera Nicolosi
Remo Pavan
Federico Pozzebon
Giovanna Someda De Marco

Servizio Civile

Camilla Piovesan
Angela Torresan

Partner servizi museali

Athena Promakos

Servizio Biblioteche

Luca Barban
Davide Battistin
Martina Begalli

Fiammetta De Salvo
Stefano Ferello
Federica Lauro
Daniele Manfredonia
Ivano Mattiuzzo
Marta Pauletto
Francesca Sardi
Laura Vendraminetto
Elisabetta Zambon
Luana Zambon

Cura Bollettino

Fabrizio Malachin

Revisione redazionale

Manlio Leo Mezzacasa

Referenze fotografiche

Accademia Carrara, Bergamo
Luigi Baldini
Federico Cammarota
Biblioteche civiche di Treviso
Toni Follina
Galleria degli Uffizi, Firenze
Gallerie dell'Accademia, Venezia
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg
Manlio Leo Mezzacasa
Musei Civici di Treviso
Museo del Novecento, Milano
Nationalmuseum Stockholm
National Gallery, London
Sam Fogg Ltd. London

Studiosmas Architetti
Ufficio Beni Culturali del Patriarcato di Venezia
Victoria&Albert Museum, London

Impaginazione

Valentina Corbellari

Realizzazione e stampa

Cierre Grafica
Caselle di Sommacampagna (Verona)

© 2023 Città di Treviso

© 2023 Musei Civici di Treviso

ISBN 978-88-947860-0-2

In copertina

Veduta d'insieme dell'esterno della ricostruita abside di Santa Caterina ed elaborato grafico dell'interno (fronte)
Arturo Martini, *La Sposa felice*, Treviso, Musei Civici (retro)

Indice

Introduzione <i>Mario Conte</i>	7
SAGGI	
Una proposta di riallestimento per le <i>Storie di Sant'Orsola</i> di Tomaso da Modena <i>Fabrizio Malachin</i>	11
Oreficerie medievali nelle collezioni dei Musei Civici di Treviso <i>Manlio Leo Mezzacasa</i>	23
Pappagallo e pernice: la 'sostanza' dell'iconografia <i>Fernando Rigon Forte</i>	39
Il ritratto di Bartolomeo Cappello (1519-1594), padre di Bianca Granduchessa di Toscana <i>Flavia Gasparini</i>	51
La prima Mostra d'Arte Trevigiana dopo la Prima Guerra Mondiale <i>Raffaello Padovan</i>	59
Sironi, Carrà, Martini. Note sul far grande nell'arte italiana degli anni Trenta <i>Elena Pontiggia</i>	67
Arturo Martini e Gino Rossi. Inediti e riscoperte <i>Fabrizio Malachin</i>	79
Appunti sulla corrispondenza tra Giovanni Comisso e Juti Ravenna <i>Francesca Sardi</i>	85
Gli acquerelli e i disegni di Giovanni Comisso nella biblioteca civica di Treviso <i>Silvia Corelli</i>	95

ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI, E MOSTRE

Musei Civici di Treviso. Attività 2023

<i>Eleonora Drago</i>	105
Acquisizioni 2023	112
Comodati e depositi 2023	113
Prestiti 2023	114
Le grandi mostre	
<i>Eleonora Drago</i>	116
Altre attività espositive	
<i>Alessandra Guidone</i>	119

La pubblicazione della quarta annata di *Attività e Ricerche: Bollettino dei Musei e degli Istituti Culturali di Treviso* rappresenta un momento di notevole rilevanza nell'ambito delle iniziative culturali della nostra città. Il Bollettino funge sia da rivista scientifica, sia da resoconto sociale dei Musei Civici di Treviso. Attraverso saggi e articoli di sicuro interesse per gli studiosi, notizie e resoconti che illustrano la complessa e fondamentale attività quotidiana per la tutela delle collezioni e la promozione del patrimonio, il Bollettino si configura altresì come un essenziale strumento di *accountability*, innanzitutto verso la città.

Anche da questo numero emerge in modo evidente l'impegno dell'Amministrazione nel riaffermare Treviso come un centro culturale di attrazione, puntando principalmente sulla valorizzazione del proprio patrimonio e sulla conoscenza delle figure illustri della Marca che continuano a conferirle prestigio, celebrando in modo nobile le connessioni tra passato e presente dell'identità trevigiana. Tale impegno è testimoniato chiaramente dalle mostre dedicate ad Arturo Martini e Juti Ravenna, così come dalla ricostruita abside di Santa Caterina. Per l'ex chiesa, ora parte dei Musei Civici, luogo centrale per la vita culturale e associativa della città, le novità non sono ancora esaurite, come dettagliato nel Bollettino. Nello stesso tempo, il Grande Bailo è pronto ad accogliere nuovi e ricercati eventi espositivi.

È motivo d'orgoglio, ancor prima che di dovere, riconoscere che tali significativi traguardi sono, sono stati, e saranno possibili grazie al sostegno degli sponsor, i quali credono nel lavoro svolto dai Musei e nell'importanza di questi per l'intero tessuto sociale ed economico del nostro territorio. I risultati ottenuti e il successo delle iniziative sono altresì frutto di un dialogo costante e proficuo con cittadini, associazioni, studiosi e visitatori. I Musei Civici costituiscono un organismo vitale in una città altrettanto vitale e vivace, e l'impegno di ciascuno risulta essenziale affinché essi possano continuare a essere un luogo dinamico e partecipato, di educazione, svago e conoscenza, con l'obiettivo ultimo di contribuire al benessere dell'intera comunità.

Il Sindaco
Mario Conte

TREVISO FINALISTA AL BANDO CAPITALE DELLA CULTURA 2026



Copertina del Dossier di candidatura di Treviso a Capitale Italiana della Cultura 2026.
Le città finaliste presenteranno nel dettaglio i propri programmi nelle audizioni pubbliche
che si terranno il 4 e 5 marzo presso il Ministero della Cultura.

<https://capitalidellacultura.cultura.gov.it/capitale-italiana-della-cultura-2026-la-giuria-ha-scelto-le-dieci-finaliste/>

SAGGI



Una proposta di riallestimento per le *Storie di Sant'Orsola* di Tomaso da Modena

Fabrizio Malachin

Il ciclo trecentesco di Tomaso da Modena¹, raffigurante *Storie di Sant'Orsola*, è, come noto, non solo l'opera più rappresentativa del Museo Santa Caterina ma una vera icona del Medioevo trevigiano. Questi affreschi sono anche un simbolo assoluto per la storia della tutela e del restauro dei beni artistici in Italia per le circostanze, le modalità e i mezzi impiegati per il loro salvataggio, ma anche per la vita conservativa piuttosto travagliata del periodo successivo.

L'articolato ciclo, pensato per la cappella absidale di destra della Chiesa degli eremitani di Santa Margherita, è quindi un caso di studio anche per la vicenda secolare, irrisolta, legata alla sua valorizzazione e musealizzazione: un nodo gordiano che (forse) possiamo ora sciogliere 'definitivamente', proponendo un riallestimento nell'abside di Santa Caterina che recentemente è stata ricostruita² (figg. 1, 2). Il progetto di ricostruzione, curato da Toni Follina, è stato premiato con l'*International Architecture Awards 2023* assegnato dal Chicago Athenaeum Museum of Architecture and design. Prima di introdurre la proposta studiata da una apposita commissione, vale la pena richiamare brevemente i momenti salienti della storia del ciclo e delle sue principali vicende conservative.

1355-1358

L'attività trevigiana di Tomaso da Modena ha un ancoraggio sicuro nel 1352, data riportata negli affreschi della sala capitolare di San Niccolò con il celeberrimo ciclo dei *Domenicani illustri*. L'altro capolavoro assoluto di Tomaso, le "Storie", non ha un altrettanto sicura datazione: la critica indica comunque concordemente la metà circa del sesto decennio del XIV secolo, subito dopo la serie dei domenicani.

I vari scomparti raccontano le vicende di Orsola, figlia di Daria e Mauro re di Bretagna, e del suo segui-

to di compagne. La narrazione prende le mosse dal re pagano d'Inghilterra che invia i suoi ambasciatori al collega di Bretagna per chiedere in sposa la giovane bretone per il figlio Ereo. Orsola accetta ponendo delle condizioni: un suo pellegrinaggio a Roma e il battesimo del futuro fidanzato. Durante il viaggio di ritorno, al quale si era unito, dopo l'abdicazione, anche il papa di origine bretone Ciriaco, la comitiva subì il martirio in prossimità di Colonia. Il re degli Unni, invaghitosi di Orsola, la chiese infatti in sposa e al suo rifiuto uccise lei e tutto il suo seguito.

Il progetto di Tomaso, realizzato nella cappella *in cornu epistolae* di Santa Margherita, prevedeva una spazialità tridimensionale nuova per l'epoca: uno sviluppo verticale su tre registri sovrapposti che trovava il suo colmo nel vertice delle lunette - ne è testimonianza l'acquerello di Antonio Carlini (fig. 3), mentre successivi studi di Robert Gibbs (1989), Andrea Bellieni con Giuliana Briziarelli (1996) e poi con Guido Cortellazzo (2002) hanno condotto a una proposta ricostruttiva puntuale. I limiti fisici degli ambienti che hanno ospitato gli affreschi dopo lo stacco hanno impedito un allestimento che restituisse questa lettura originale.

1883

Luigi Bailo, Antonio Carlini e Gerolamo Botter sono i protagonisti di quell'azione tanto spericolata e temeraria, quanto lungimirante e, perché no, anche romantica del salvataggio del ciclo trecentesco. Con la tecnica dello stacco, ancora sperimentale all'epoca soprattutto per superfici tanto estese - basti ricordare che si tratta di uno dei più antichi interventi di stacco di dipinti murali³ -, asportarono l'intero ciclo. "Trasportati su telai incannicciati" inquadrate in massicci telai di larice, furono ricoverati al primo piano dell'ex

In apertura

Fig. 1. Veduta d'insieme dell'esterno della zona absidale dell'ex chiesa dei Servi di Maria, oggi Museo Civico Santa Caterina, con in primo piano il corpo ricostruito.

Fig. 2. Interno dell'ex chiesa con veduta d'insieme dell'abside ricostruita.

Fig. 3. Antonio Carlini, *Storie di Sant'Orsola*. Ricostruzione del paramento ad affresco della Cappella di Sant'Orsola nella Chiesa di Santa Margherita, 1883 ca., mm 580 x 397, acquerello, BCTV, Raccolta Iconografica Trevigiana, C57.

12



convento dei Carmelitani in Borgo Cavour (attuale Museo Luigi Bailo) da dove – secondo il Bailo che così s'impadroniva di fatto degli spazi “pel Museo - [...] di là non sarebbero più scesi quadri pesantissimi per la loro mole”, costituendo anche “il pregio primo” dell'Istituto. Oltre al resoconto del Bailo nel Bollettino del 1888⁴, gli acquerelli di Carlini⁵ documentano questo momento storico. Il ciclo fu disposto in una soluzione narrativa orizzontale nel vasto corridoio che attualmente ospita

parte della collezione donata da Sante Giacomelli – un ambiente lungo 32 metri, largo solo 3,60 metri con soffitto a botte e senza finestre e con tre lucernari –, intesa inizialmente come provvisoria dallo stesso Bailo. Tra gli elementi positivi di questa collocazione: l'esposizione di tutti i brani staccati, non solo delle scene principali, e la soluzione di staccare dal muro i telai per rendere chiaro al visitatore che gli affreschi non vanno letti come “quadri incorniciati” e appesi.

Fig. 4. Le ‘Storie’ nell’allestimento Coletti-Muraro (1952) nei corridoi del primo piano prospiciente il chiostro nord nella sede degli ex Scalzi, attuale Museo Luigi Bailo.



13

1938

Dopo una ipotesi di collocazione del ciclo in Ca' da Noal e a Palazzo Revedin (Coletti - 1936/1937), che non ebbe seguito⁶, nel 1938, in occasione della visita a Treviso del Ministro Bottai, il ciclo venne spostato di poco all'interno dello stesso Museo, ossia sempre al primo piano ma nei due lunghi corridoi che affacciano sul chiostro settentrionale (fig. 4).

“La maggior attrattiva della Pinacoteca”, come evidenziava il nuovo direttore Luigi Coletti, veniva così presentata in ambienti dalla forte illuminazione frontale, sempre in una sequenza narrativa orizzontale, ma con la novità di essere a contatto con la parete e di escludere gli altri frammenti staccati a Santa Margherita. Un modo quest'ultimo che sembra voler segnare il valore autonomo riservato al capolavoro di Tomaso (allestimento Coletti-Fogolari).

1946

Durante il Secondo conflitto, uscendo per la prima volta dal Bailo, il ciclo tomasesco fu ricoverato prima a Possagno e poi a Venezia, città immune per tacito accordo da azioni belliche. Al termine della guerra, cinque riquadri furono esposti alla mostra veneziana “Capolavori dei Musei veneti” curata da Rodolfo Palucchini⁷: *L'invio degli ambasciatori da parte del re d'Inghilterra*; *Gli ambasciatori inglesi presso il re di Bretagna padre di Orsola*; *Il congedo di Orsola dalla madre e la partenza con il suo seguito*; *L'incontro di Orsola con il papa a Roma*; *Sant'Orsola in gloria con le compagne*. Si trattava del secondo atto, dopo la mostra “Cinque secoli di pittura”, di una corale presentazione al grande pubblico dei più importanti capolavori veneti salvati dai pericoli bellici. Scrive il curatore in apertura del catalogo: “Quando il furore aereo, per scalzare il nemico, investì a pieno anche le campagne e le ville della nostra regione, dove avevano rifugio le

Fig. 5. Tavola di progetto di Carlo Scarpa (1975). L'ambiente riservato agli affreschi di Tomaso da Modena è l'ultimo a destra.



maggiori opere d'arte staccate dai loro altari e dalle pareti delle Gallerie, l'ansiosa cura dei conservatori trovò in Venezia l'ultimo asilo⁷⁸. Treviso ha conosciuto purtroppo quel 'furore aereo' con un bombardamento devastante che rimane tristemente nella memoria della comunità. Era il 7 aprile 1944, 80 anni fa.

1952

L'esilio bellico terminò nel 1952 quando con la riapertura delle ricostruite sedi museali si concretizzò il ritorno in città del ciclo. Le "Storie" ritornarono nella sede agli ex Scalzi di Borgo Cavour e furono riallestite da Coletti-Muraro, secondo il disegno allestitivo già proposto nel 1938, in un percorso cronologico storico-artistico.

Durante la movimentazione del ciclo, in seguito a una rovinosa caduta, il riquadro con il *Battesimo del principe d'Inghilterra* subì gravi danni. Fu necessario staccarlo dal supporto d'incanniccato e trasferirlo su uno nuovo costituito da rete metallica sostenuta sul retro da un telaio in alluminio.

A fronte

Figg. 6-11. Le *Storie di Sant'Orsola* nell'allestimento Menegazzi-Rossi (1979) a Santa Caterina.

1974-1975

Carlo Scarpa, assieme al direttore Luigi Menegazzi, nell'ambito di una proposta progettuale di restauro del complesso Santa Caterina davvero originale (se realizzata, quell'impresa avrebbe garantito a Treviso una delle più interessanti opere scarpiane), immaginò di riallestire il ciclo rifacendosi alla primitiva impostazione tomasesca, in verticale su più registri, e in modo da restituire la spazialità dell'originaria Cappella in Santa Margherita. L'architetto prevedeva, in un ambiente adiacente al chiostro minore, l'ampia sala del Refettorio cinquecentesco (fig. 5), riservato esclusivamente alle "Storie", "l'elevazione di due pareti dell'altezza di circa otto metri e mezzo e della lunghezza di circa sette metri, una distante dall'altra quattro metri e quaranta (com'era originariamente la larghezza della cappella sita in Santa Margherita); un terzo pannello frontale era destinato a sostegno della fascia tra le due finestre verticali di fondo⁷⁹. Nell'idea di Scarpa le "Storie" acquisivano una centralità assoluta nel percorso museale in una narrazione che superava la logica cronologica proposta da Coletti nel 1938 e nel 1952. I pannelli venivano esposti su supporti autoportanti e staccati dalle pareti. Il progetto Scarpa per il Museo, e la conseguente collocazione nella sala dell'ex Refettorio, non sarà approvato e si dovranno attendere quasi 30 anni (un percorso lento e non sempre facile da dirimere) per la soluzione (2008) nell'aula della ex chiesa.

1979

In occasione del sesto centenario della morte di Tomaso da Modena fu allestita negli ambienti di Santa Caterina una mostra monografica¹⁰ che aveva nel ciclo tomasesco, trasferito nell'occasione dal Bailo nell'aula della ex chiesa (fig. 6-11), il suo elemento di forza.

La soluzione espositiva proposta da Luigi Menegazzi-



15



Fig. 12. Schizzo progettuale della proposta Bellieni (2001).

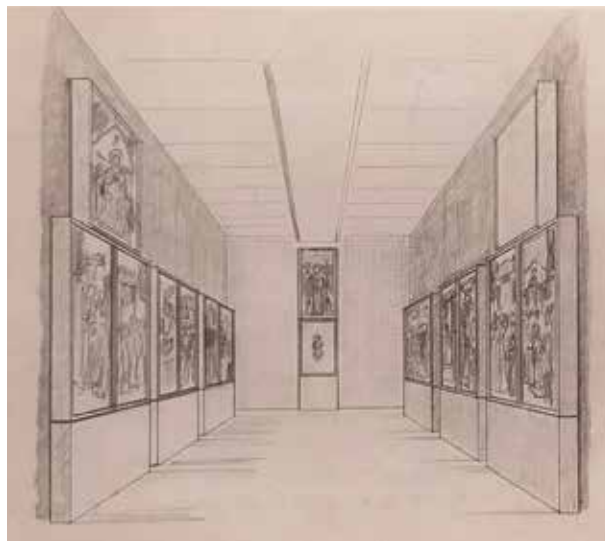
16 zi-Vittorio Rossi, è almeno originale. I riquadri principali erano disposti a emiciclo al centro della navata, su alti piedistalli in muratura su ognuno dei quali veniva presentata un'intera fascia del ciclo. L'effetto non era più quello 'da pinacoteca' che si poteva avere nei corridoi del Bailo. Il punto di vista privilegiato per il visitatore doveva essere ora al centro dell'emiciclo da dove il fruitore, ruotando su sé stesso, doveva avere la percezione di vedere in un unico colpo d'occhio tutta la storia raffigurata da Tomaso, cogliendone l'unitarietà come se i singoli riquadri fossero le sequenze di un film. La soluzione, coerente e funzionale per una mostra temporanea, penalizzava certo l'aula, la spazialità e profondità dell'ambiente e gli importanti affreschi parietali.

1992-2001

Nel 1992 il direttore dei Musei Civici, Eugenio Manzato¹¹, giunse a una proposta di rilettura dell'ordine delle "Storie": l'*incipit* veniva individuato nelle lunette con l'*Annunciazione* (superstite la sola *Madonna Annunciata*), mentre la conclusione, dopo aver seguito le vicende di Orsola, si doveva avere nella *Madonna con il Bambino* e nella *Crocifissione* affrescata sul fondo della cappella, purtroppo perduta. Solo grazie a questo significato religioso e salvifico ha senso per il cristiano leggere la vita e l'esempio della Santa, dandole un senso che supera quello puramente anedddotico.

Negli anni Novanta si registra un intervento sull'episodio raffigurante *La navigazione verso Colonia*, o meglio sui due frammenti rimasti di quell'episodio: trasportati su un supporto in vetroresina, i due brani sono stati posizionati correttamente rispetto a quella che doveva essere la disposizione originale.

Partendo dalla rilettura di Manzato, nel 2001 l'architetto e conservatore dei Musei Civici Andrea Bellieni suggerì un riallestimento negli ambienti delle ex scu-



derie, ala Foffano. La disposizione dei riquadri su due registri sovrapposti, sembra suggerire una soluzione terza tra l'aderenza all'idea originale tomasesca e quella orizzontale acquisita entrando agli ex Scalzi (fig. 12).

2008-2009

La citata mostra del 1979, preceduta da quella dedicata ad Arturo Martini del 1967¹², è stata l'antefatto che ha portato Santa Caterina all'attuale destinazione museale. I cantieri per recuperarla a museo interessarono a varie riprese Santa Caterina, con ricadute inevitabili sulla fruizione. Per molto tempo le "Storie" non sono così state visibili al pubblico. Basti ricordare che, dal 1997 al 2002 per le esigenze di cantiere nel frattempo avviato, le "Storie" erano state velinate da Memi Botter e ricoverate in deposito nell'adiacente Cappella degli Innocenti. Furono riesposte nel 2008, dopo il completo restauro condotto da Antonio Bigolin, nell'ambito della riconsegna della chiesa alla città.

La soluzione espositiva adottata nel 2008 prendeva le

Fig. 13. Le *Storie di Sant'Orsola* nell'allestimento Follina (2008-2009) a Santa Caterina

Fig. 14. Foto dell'interno dell'ex chiesa alla fine degli anni Novanta. Visibile l'organo collocato di fronte all'abside.



Figg. 15a-15b. *Storie di Sant'Orsola* nell'allestimento Studiomas Architetti (2016-2018) a Santa Caterina.



mosse, pur con varianti, da una ipotesi allestitiva formulata nell'ambito del convegno di studi "Le Storie di sant'Orsola tra filologia e museografia" svoltosi nel 2002¹³. L'idea sostenuta in quell'occasione fu quella di collocarle all'interno della chiesa in "una sequenza orizzontale su doppia linea", richiamando "la sequenza delle Storie per registri contrapposti secondo l'ubicazione originale della Cappella partendo dall'alto verso il basso", con allestimento al centro (fig. 13) previo trasferimento dell'organo rinascimentale in quanto "la mole dello stesso impedisce la giusta leggibilità della zona absidale e preclude il suo utilizzo ai fini espositivi" (fig. 14). L'organo fu trasferito sul lato nord dell'au-

la (non risolvendo comunque il tema della godibilità dell'ambiente, anzi), e il ciclo esposto al centro dell'aula. Nell'allestimento pensato da Toni Follina i telai sono stati posti su strutture metalliche autoportanti, con il pregio di rendere visibile anche i retri dei pannelli, e disposti in maniera da assicurare una doppia funzione all'ambiente: spazio museale per la metà dell'aula verso l'abside, auditorium per quella rivolta all'ingresso. Si devono qui ricordare altre precedenti soluzioni che non hanno avuto seguito. Nel 2003, Bellieni-Rallo riproposero l'originale visione in verticale all'interno dell'abside centrale. Idea ripresa nel 2007 da Dinah Casson¹⁴.

Fig. 16-17. Ricostruzione grafica della proposta di allestimento all'interno della nuova abside a Santa Caterina.

18 **2016-2018**

L'ultimo intervento relativo agli allestimenti è stato studiato da Studiomas Architetti nell'ambito del riallestimento della Pinacoteca. Le Istituzioni di tutela auspicarono del resto una più chiara distinzione, a maggior salvaguardia delle opere, tra la parte musealizzata dell'ex Chiesa e quella destinata ad auditorium. L'intervento era infatti denominato "riallestimento parziale e messa in sicurezza degli affreschi staccati". Il progetto ha comportato l'inserimento di due nuove

strutture espositive: la prima collocata nell'abside, per poter esporre i frammenti del fondo della Cappella di Santa Margherita, la seconda al centro della navata, nella posizione in cui nell'ex chiesa conventuale era collocato un pontile, o una transenna, per poter esporre gli affreschi della lunetta, separando così fisicamente le due aree funzionalmente distinte dell'aula (figg. 15a-15b).

L'obiettivo inoltre era quello di completare il percorso tomasesco, esponendo anche quei brani principali del



ciclo che erano rimasti esclusi dalla soluzione Folli-
na del 2008. L'*Annunciazione* e altri brani decorativi
sono così stati riesposti consentendo la corretta lettura
religiosa del ciclo (Manzato 1992), ma con l'inevitabi-
le conseguenza di rompere quella necessaria visione
d'insieme dell'ampio ambiente dell'ex chiesa cui il vi-
sitatore era abituato.

2023

Come anticipato in apertura di questo contributo, la

ricostruzione dell'abside ha suggerito all'Amministra-
zione di avviare una riflessione per ripensare il per-
corso museale all'interno dell'ex chiesa, ottimizzando
così anche gli spazi in relazione agli usi. Una commis-
sione tecnica¹⁵ è stata incaricata dello studio fino alla
definizione di una o più soluzioni secondo alcuni indi-
rizzi: valorizzare il ciclo con un riallestimento che te-
nesse conto della profondità data all'ambiente interno
dell'ex chiesa dalla nuova abside; inserire nell'esposi-
zione anche quei brani confinati nei depositi; consen-



20 tire una fruizione dell'ambiente più efficace per gli eventi culturali.

In conclusione dei lavori è stata formulata una proposta che prevede il riallestimento del ciclo nell'abside centrale (figg. 16-17) in una soluzione verticale aderente, per quanto possibile, all'idea di Tomaso da Modena. Una proposta che presenta diversi aspetti positivi: filologicamente coerente, presentando il ciclo in una spazialità, in verticale e su tre registri, che richiama all'originale pensiero di Tomaso; funzionale alla sua completa valorizzazione, consentendo di esporre non solo i dodici grandi riquadri principali ma anche tutte le altre porzioni superstiti di affresco conservate nei depositi; l'ampiezza dell'abside consente di ricostruire le dimensioni originarie della Cappella in Santa Margherita e contemporaneamente di collocare i pannelli a debita distanza dalle pareti, assicurando la visibilità del retro dei riquadri dove il Bailo ha riportato annotazioni dello stacco e collocazione (non si tratta quindi di una semplice imitazione); ottimizza la fruizione della grande aula dell'ex chiesa sia per gli eventi culturali che potrà ospitare con maggior sicurezza per il ciclo stesso, ma anche per la maggior godibilità degli importanti affreschi parietali¹⁶; esalta la parte absidale nel suo complesso visto che anche le due cappelle laterali rientreranno nel nuovo percorso espositivo. In queste ultime sarà introdotta la visita al ciclo raccontando, in modo inedito, gli aspetti legati alla vicenda conservativa. Con l'impiego di supporti multimediali, si potranno apprezzare i dettagli dei singoli riquadri ad affresco – allo scopo sarà condotta preliminarmente una completa campagna fotografica. Potranno essere inserite in questo itinerario altre opere, si pensi ai numerosi brani staccati dalla stessa chiesa di Santa Margherita e non parte del ciclo tomasesco, ma anche alle foto storiche o ancora agli acquerelli di Carlini.

La Giunta ha preso atto della proposta della Commissione adottandola come propria¹⁷ e fissando le tappe successive: coinvolgimento e condivisione con la comunità di riferimento, approvazione dei progetti, ricerca delle risorse necessarie anche con attività di crowdfunding o attivando strumenti come l'art bonus. Un progetto che vede insomma tutti protagonisti, cui tutti possiamo contribuire per la definitiva valorizzazione del capolavoro di Tomaso da Modena.

2026

Il riallestimento del ciclo è il primo momento degli eventi che l'Amministrazione sta già programmando per celebrare il settimo centenario della nascita di Tomaso da Modena (1326 – 1379). Nell'ambito della candidatura a 'Capitale Italiana della Cultura 2026' è stato elaborato un dossier di progetti da realizzare: uno dei principali eventi sarà proprio la mostra monografica "Tomaso da Modena (1326-2026) e il Medioevo nella Marca 'Gioiosa et Ammosa'".

Note

¹ Estesa la bibliografia di riferimento, tra questa: *Antonio Carlini. Il maestro di Arturo Martini*. Catalogo della mostra (Treviso, Museo Luigi Bailo, 17 dicembre 2022 – 5 marzo 2023), a cura di F. Malachin, Crocetta del Montello (TV) 2022; E. Lippi, *Per la storia dei Musei Civici di Treviso. Documenti e testimonianze*, Crocetta del Montello (TV) 2021; *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. Cozzi, Crocetta del Montello (TV) 2013; *Orsola svelata. Il restauro del ciclo di affreschi di Tomaso da Modena*, a cura di M. E. Gerhardinger, E. Lippi, Crocetta del Montello (TV) 2009; A. Bozzetto, C. Rossi, *Eremitani in Treviso. Dalla prima dimora al Monastero*, Santa Lucia di Piave 2007; C. Voltarel, *La chiesa di santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*, Silea (TV) 2007;

² Il presupposto di ogni proposta di allestimento del ciclo è la consapevolezza che qualsiasi soluzione è, è stata e sarà perfet-

tibile, considerato che si tratta sempre di sistemazioni di ripiego rispetto a quella pensata dal suo artefice. Sicuramente, tra le tante ipotesi, il riallestimento a Santa Margherita, “com’era e dov’era”, merita di essere ricordata solo come ipotesi di scuola. Era già minoritaria nel passato, tanto da essere giustamente e definitivamente scartata già nell’ambito di un convegno di studi svoltosi nel 2002. E. Lippi, *Orsola svelata: l’ultimo atto*, in *Orsola svelata*, p. 17.

³ A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 2002.

⁴ L. Bailo, *Gli affreschi*, “Bollettino del Museo Trivigiano” 2 (1888), p. 3.

⁵ Antonio Carlini, *Il maestro di Arturo Martini*.

⁶ M. E. Gerhardinger, *Le Storie di Sant’Orsola in Museo*, in *Orsola svelata*, pp. 21-35.

⁷ *I capolavori dei Musei veneti*. Catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 1946), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1946, pp. 12-15.

⁸ *Cinque secoli di pittura veneta*. Catalogo della mostra (Venezia, Procuratie Nuove, 1945), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945, p. 7.

⁹ L. Magagnato, *Il Museo di Santa Caterina*, in *Carlo Scarpa. Il progetto per Santa Caterina a Treviso*. Catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina, 26 maggio - 14 luglio 1984), Ponzano Veneto (TV) 1984, pp. 18-19.

¹⁰ *Tomaso da Modena*. Catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina - Capitolo dei Domenicani, 5 luglio - 5 novembre 1979), a cura di L. Menegazzi, Treviso 1979.

¹¹ E. Manzato, *Una presenza museale: “Le Storie di S. Orsola” di Tomaso da Modena*, in *Il ritorno di Orsola. Affreschi restaurati nella chiesa di Santa Caterina in Treviso*, Casier (TV) 1992, pp. 41-47.

¹² *Arturo Martini*. Catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina, 10 settembre - 13 novembre 1967), a cura di G. Mazzotti, Vicenza 1967.

¹³ E. Lippi, *Orsola svelata*. Partecipanti all’evento Amministratori, Soprintendenza e studiosi di Tomaso, tra i quali: Enrica Cozzi, Sergio Marinelli, Fulvio Zuliani, Memi Botter.

¹⁴ E. Lippi, *Orsola svelata*, p. 17.

¹⁵ Delibera di Giunta n. 364 del 8 novembre 2022. Componenti della commissione: Fabrizio Magani e Luca Majoli - Soprintendenza, poi sostituiti da Vincenzo Tinè e Monica Pregnotato; Paolo Barbisan - Ufficio Arte Sacra della Diocesi; Tiziana Franco - Università di Verona; Fabrizio Malachin - Musei Civici con il ruolo

di coordinatore. Il gruppo è stato affiancato dalla conservatrice Eleonora Drago e dall’architetto Marco Rapposelli per l’assistenza tecnica e l’elaborazione grafica della soluzione individuata.

¹⁶ Per la ricostruzione grafica cfr. A. Bellieni, *Treviso. I luoghi dell’Arte. Segrete bellezze fra pubblico e privato*, Ponzano Veneto (TV) 2004, pp. 112-113.

¹⁷ Delibera n. 295 del 7 novembre 2023.



Oreficerie medievali nelle collezioni dei Musei Civici di Treviso

Manlio Leo Mezzacasa

Carattere qualificante, e punto di forza di ogni raccolta civica è, come indica il nome stesso, il legame con la *civitas*, sia nell'aspetto territoriale - la provenienza delle opere - sia in quello comunitario - connotante cioè i costumi e le tradizioni, e dunque la cultura e l'identità della comunità che quel territorio ha abitato e vissuto per secoli. Un patrimonio, quello dei Musei Civici italiani che, inevitabilmente, dato il contesto storico e le vicende che hanno condotto alla loro costituzione¹, è in larga parte di provenienza ecclesiastica, o più in generale di natura religiosa. Nondimeno i criteri che hanno guidato la formazione di queste raccolte sono stati spesso di carattere *lato sensu* estetico, dipendenti più dal gusto collezionistico dei singoli che dal principio di salvaguardia del manufatto in quanto testimonianza storica. Del resto, il principio della prevalenza dell'opera di maggior qualità è ancora, comprensibilmente, tra i criteri guida delle scelte espositive. Soppressioni, spoliazioni, incuria o più semplicemente mancanza di sensibilità, hanno portato alla dispersione e spesso alla perdita di un patrimonio considerato minore, ritenuto non meritevole di accedere alle collezioni pubbliche, e valutato di scarso interesse anche dal collezionismo privato, si potrebbe dire borghese, che assurgeva a fenomeno globale proprio negli stessi anni in cui si andavano formando le collezioni civiche; due dimensioni, collezionismo privato e creazione delle raccolte pubbliche, in parte correlate. Pertanto, se si escludono quelle opere che fin dall'origine hanno avuto per fama o importanza una sorta di connotazione civica oltre che devozionale, sono rari i casi in cui collezioni cittadine hanno accolto *ab antiquo* suppellettili liturgiche. Invece, è più facile abbiano trovato tale strada in un momento storico più prossimo a noi, ovvero nel secondo Novecento, quando spesso le raccolte civiche erano le uniche strutture

disponibili al ricovero di opere d'arte, e prima dell'apertura dei musei diocesani che dagli anni Novanta hanno chiaramente funzionato da collettori per la raccolta e la salvaguardia dei manufatti di provenienza chiesastica, la cui tutela non era più garantita nelle relative sedi. È dunque grazie alla particolare sensibilità del fondatore delle raccolte civiche, l'abate Luigi Bailo, il quale comprensibilmente ebbe verso queste suppellettili maggior attenzione rispetto a quella dimostrata dalle tendenze collezionistiche coeve, che i Musei Civici di Treviso conservano fin dall'origine un nucleo considerevole di oreficerie sacre². Disomogeneo per qualità, non è privo di opere meritevoli di attenzione. Tra queste vi sono alcune croci astili che possono arricchire la nostra conoscenza di fenomeni produttivi il cui interesse trascende l'analisi strettamente storico-artistica per rientrare nel più ampio dominio della storia e della cultura materiale. L'aspetto forse più curioso dello studio di questi oggetti risiede infatti nel dato tecnico-esecutivo, di piccolo artigianato, con carattere di serialità, che testimonia della lunga durata di alcuni modelli e la loro diffusione in una vasta area geografica. Tali croci sono infatti caratterizzate dall'impiego di figure a sbalzo realizzate con matrici che permettono la riproduzione in più esemplari. Manufatti che possono essere differenziati dall'introduzione di varianti, da piccole modifiche alla forma della singola applique, alla sostituzione di alcune figure con altre³.

Delle croci conservate nei Musei Civici, alcune rientrano in dei gruppi che già in precedenza sono stati oggetto di studio da parte di chi scrive, e di Nikola Jakšić, che più di ogni altro ha indagato l'oreficeria liturgica sulla sponda orientale dell'Adriatico⁴.

La croce AMI 63 (452 x 352 x 29 mm, figg. 1-2), come le altre qui discusse, risulta negletta dagli studi a eccezio-



In apertura

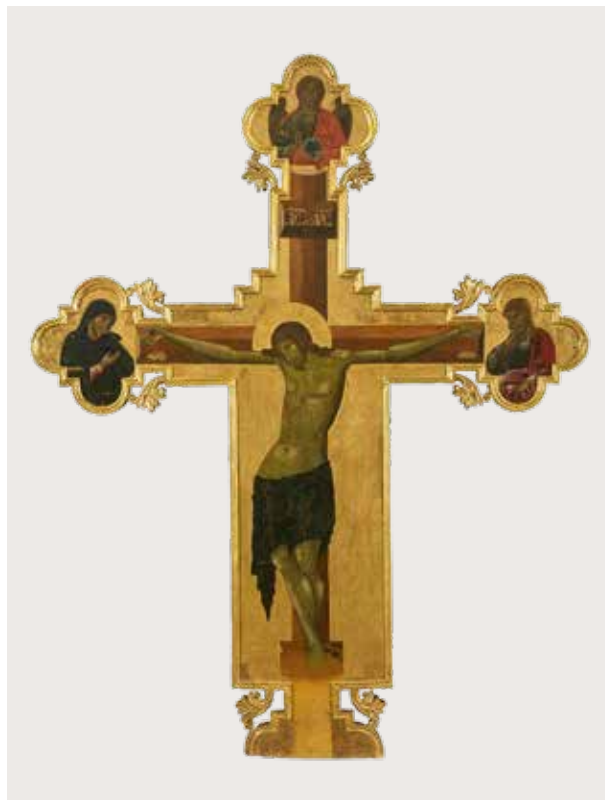
Fig. 1. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (recto), XIV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 63).

Fig. 2. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (verso), XIV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 63).



Fig. 3. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (fronte), XIV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 63).

Fig. 4. Maestro di San Pantalon, *Croce dipinta*, XIV sec. Venezia, chiesa di San Pantalon.



25

ne del contributo di Diana Martignon⁵. L'assegnazione a un orafo veneziano del XIV secolo proposta dalla studentessa è sostanzialmente accettabile, sebbene sia forse da preferire una più generica indicazione all'ambito veneto. Per tipologia di figure, e quindi di matrici, risulta tra le più antiche per quanto riguarda il tipo di produzione tra il Triveneto e l'Alto Adriatico, come si argomenterà nel testo. L'aspetto di serialità nella creazione di queste suppellettili, e degli strumenti stessi – le matrici impiegate per lo sbalzo delle figure – rende difficile una puntuale datazione, che può nondimeno essere circoscritta al Trecento, e plausibilmente attorno alla metà del secolo⁶. La morfologia del corpo

passo di Cristo, come la posa e certi stilemi e dettagli iconografici dei dolenti e dell'angelo, si relazionano alla pittura veneziana del Trecento, come nella croce monumentale di San Pantalon⁷ (fig. 4) o in quella del Maestro dell'Incoronazione del 1324 all'Istituto Ellenico di Venezia⁸.

Relativamente alla produzione orafa coeva, la croce AMI 63 si può avvicinare al cosiddetto gruppo della *Croce di Alda Giuliani* di Trieste, che prende il nome da una delle più raffinate e preziose croci trecentesche nel Triveneto e alto Adriatico⁹, un cospicuo gruppo di manufatti, accomunato dallo stesso tipo di *Christus patiens*, che raggruppa croci conservate in varie lo-

Fig. 5. Confronto tra le figure della croce AMI 63 (a) e quelle della croce di San Tomaso Agordino (Belluno), ora al Museo Diocesano di Belluno-Feltre (b).



calità, prevalentemente del Veneto e lungo un'ampia fascia costiera della Dalmazia. Per quanto concerne la figurazione, la croce che presenta le maggiori affinità iconografiche e dimensionali con la AMI 63 è quella di San Tomaso Agordino¹⁰ (fig. 5) – di cui già Jakšić sottolineava una maggior qualità all'interno del gruppo. Del resto, queste due croci adoperano figure del tetramorfo e di Adamo che esce dall'avello diverse rispetto al resto del *corpus*. Sia la croce di San Tomaso che quella trevigiana mancano di alcuni elementi, ma esaminate congiuntamente permettono di ricostruire l'insieme originario del *verso*. Peraltro, i quattro simboli degli evangelisti corrispondono precisamente a quelli presenti su di un altro importante manufatto di oreficeria medievale, il *Cofanetto-reliquiario dei Santi Senesio e Teopompo* dell'Abbazia di Nonantola¹¹, assai ben conservato, che conferma l'unitarietà di questa serie di immagini¹². Purtroppo non è possibile, invece, confrontare la sagoma delle due croci, in quanto nel manufatto agordino le lamine risultano ritagliate e applicate a un'anima lignea non originale. Alcune croci del *corpus* hanno una silhouette simile con analoghe braccia a coda di rondine; da queste la croce AMI 63 differisce leggermente per la forma dei potenziamenti. Così, a esempio, la croce della parrocchiale di Fontane di Villorba¹³. È curioso che nella croce AMI 63 compaia ripetuta più volte una figura alata con libro, evidentemente simbolo di san Matteo, realizzata con una matrice proveniente da una diversa serie di stampi rispetto alle altre figure. Singolare la soluzione di collocare due nel potenziamento del montante anteriore, sopra la figura di Cristo, come a raffigurare i due angeli piangenti ricorrenti nelle coeve Crocifissioni dipinte. Analogamente, nel *verso* vengono impiegati per riempire gli spazi di risulta attorno alla figura centrale, ora persa, che doveva necessariamente occupare solo la se-

zione all'incrocio dei bracci, data la dimensione della lamina perduta: una *Sedes sapientiae* come nella croce agordina o un *Agnus Dei*. Non c'è invece motivo di credere, come suggerisce Martignon¹⁴, che la lamina con l'angelo il cui fondo è decorato da un motivo inciso a formare una rete di losanghe con oculo centrale non sia originale. A un esame attento dell'anima lignea si osservano ancora – in corrispondenza degli spazi lasciati vuoti dalle lamine – i segni lasciati sulla superficie dalla lavorazione del metallo, realizzata quando le lamine erano già in sede. Simili decorazioni si riscontrano del resto in croci coeve – come nella croce reliquiario di San Nicolò dei Mendicoli a Venezia –, con la funzione di decorare spazi di risulta altrimenti vuoti. Originale è poi la bordura che profila la croce: una banda a racemi con palmette che ben si confronta con simili fasce ornamentali della coeva pittura murale. Come appena accennato, la diversità delle figure del tetramorfo differenzia la croce AMI 63 e quella di San Tomaso – e i manufatti correlati – dal *corpus* riunito da Jakšić. Invero, anche la figura di Cristo per quanto simile costituisce un elemento di differenziazione, avendo misure di circa 16 cm nelle croci trevigiana e agordina, e di circa dodici nelle altre. Misura all'incirca 125mm infatti anche il Cristo della croce inv. AMI 68 (fig. 15), che si può proprio ricondurre al succitato *corpus*. Di dimensioni più contenute (310 x 245 x 27 mm, figg. 6-7) è priva di alcune placchette e in stato di conservazione mediocre. In origine doveva presentarsi assai simile alla croce del monastero di San Cipriano Trieste¹⁵, con la quale condivide alcune figure (Vergine dolente, san Matteo, un altro angelo, il bue di san Luca), inserite in un clipeo dal profilo cordonato. Altri manufatti appartengono alla stessa serie di croci facenti uso di matrici pressoché identiche: la croce di Rasai di Seren del Grappa¹⁶, la già citata croce di Fontane di Villor-

Fig. 6. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (recto), XIV sec., seconda metà. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 68).

Fig. 7. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (verso), XIV sec., seconda metà. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 68).

Fig. 8. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (recto), XIV sec., seconda metà. Londra, Sam Fogg Ltd.

Fig. 9. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (verso), XIV sec., seconda metà. Londra, Sam Fogg Ltd.



Da sinistra a destra

Fig. 10. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XIV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 63).

Fig. 11. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XIV sec. Museo Diocesano di Belluno-Feltre (dalla chiesa di San Tomaso Agordino).

Fig. 12. Maestro di San Pantalon, *Croce dipinta* (part.), XIV sec. Venezia, chiesa di San Pantalon.

Fig. 13. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XIV sec., seconda metà. Londra, Sam Fogg Ltd.

Fig. 14. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XIV sec., seconda metà. Rasai di Seren del Grappa (Belluno), chiesa di San Martino.

Fig. 15. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XIV sec., seconda metà. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 68).



ba, e le altre riunite da Jakšić, oltre alla croce passata in asta da Sotheby's Londra nel 2019 ora nella galleria Sam Fogg¹⁷ nella stessa capitale britannica (figg. 8-9). Ricapitolando, il *corpus* a cui appartiene la AMI 68 ha

un'immagine di Cristo Crocifisso assai simile a quella del gruppo numericamente più contenuto della AMI 63, ma di dimensioni inferiori. Quest'ultimo potrà quindi essere servito da modello, ma non è sovrappo-

Fig. 16. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, XIV-XV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 83).



Fig. 17. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, XIV-XV sec. Padova, chiesa dei SS. Filippo e Giacomo "degli Eremitani".



30

nibile a quello impiegato nelle croci del *corpus* della AMI 68. Nel caso della croce trevigiana inoltre la resa è piuttosto approssimativa, e probabilmente questa lamina è stata tratta da una matrice assai consunta e parzialmente sbalzata a mano. Infine, nel *verso*, all'incrocio dei bracci, campeggia l'*Agnus dei*, simile ma non identico a quello della croce di Vallada agordina¹⁸. Dispiace constatare la perdita totale delle lamine della croce AMI 83 (347 x 290 x 23 mm - h. 610 con impugnatura, fig. 16), a eccezione di quella sottile fascia laminata, priva di particolari decorazioni, che contorna il profilo. Nondimeno, la peculiare sagoma del manu-

fatto, così come il nodo sferico in cima all'asta, ci consente di ricollegarlo a due croci astili che condividono la stessa forma - invero poco diffusa - conservate nella chiesa degli Eremitani di Padova e nella chiesa dell'Invenzione della Croce di Coredò, nella trentina Val di Non. Databili a un periodo compreso tra la fine del Trecento e la prima metà del secolo successivo, si possono inoltre accostare alle croci di San Tiziano a Goima di Zoldo e Santa Maria Assunta a Valdobbiadene, oltre a una croce di collezione privata milanese¹⁹. Riferibile alla medesima cronologia, la croce AMI 67 (320 x 260 x 30 mm - h 570 con impugnatura, figg.

Fig. 18. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (recto), XV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 67).

Fig. 19. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (verso), XV sec. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 67).



Fig. 20. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, (recto), XV sec. Londra, Victoria & Albert Museum.

Fig. 21. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, (verso), XV sec. Bobbio (Piacenza), Museo della Cattedrale.



Figg. 22-25. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, XV e XIX sec. (?). Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 62).

A fronte

Fig. 26. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (part.), XV sec, ultimo quarto. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 65).

32





Figg. 27-29. Bottega orafa veneta, *Croce astile*, XV sec, ultimo quarto. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 65).

34



18-19) si può ricondurre a quello che è con tutta probabilità il più vasto raggruppamento di croci astili realizzate nel Nord-Est della penisola in tale epoca, per i cui esemplari viene talvolta indicata una provenienza veneto-friulana, proprio perché il maggior numero di manufatti si concentra nei territori delle due regioni. Invero questo *corpus*, composto di decine di esemplari, può essere suddiviso in alcuni sotto-raggruppamenti. La croce dei Musei può essere inclusa in quello che altrove definivo come gruppo A del *corpus*, con la figura del *Christus patiens* che sembrerebbe derivare da un prototipo pittorico di Vitale da Bologna²⁰, che come è

ben noto ha operato anche in Friuli lasciandovi un ciclo di straordinaria importanza.

È opportuno menzionare anche la croce AMI 62 (40 x 327 x 33 mm - h con impugnatura 588, figg. 22-25), dalla singolare forma dei potenziamenti, triangolare mistilinea, con l'estremità angolare e due lobi. Delle undici sferule originariamente applicate a queste estremità a ornare il profilo se ne conservano cinque. Sono invece integralmente perse le lamine del *recto*. Il *verso* per contro è interamente rivestito, presentando un busto di Cristo in mandorla a rilievo nella placca all'incrocio dei bracci, e immagini del tetramorfo nei

Fig. 30. Bottega orafa veneta, *Croce astile* (verso), XV sec., ultimo quarto. Treviso, Musei Civici (Inv. AMI 65).

potenziamenti. Queste non sono a rilievo, salvo per un minimo accenno nelle teste del bue e del leone, bensì incise. La croce fu esposta col numero 739 alla Mostra Eucaristica veneziana del 1897, ma non pubblicata a catalogo. Ritenuta cosa di XV secolo di orafa “centro italiano o lombardo” dalla Martignon, è probabilmente riconducibile a tale cronologia nei suoi caratteri essenziali, ma è probabile che le placchette incise risalgano a un parziale reintegro ottocentesco.

La più moderna delle croci qui presentate è la AMI 65 (416 x 319 x 59 mm, figg. 26-30) assegnata da Martignon a un “orafa nordico attivo a Venezia nel XV-XVI secolo”²¹, e da riferirsi invece a un contesto veneto, forse padovano, del terzo quarto del Quattrocento. Le placchette centrali con la Madonna col Bambino e il Cristo, realizzate anch’esse a sbalzo, risultano montate in posizione invertita, in quanto la Vergine si trova ora nella posizione spettante al Crocifisso, tra i due dolenti ai lati, Dio Padre in alto, e san Francesco nel potenziamento inferiore. Inoltre esse si sovrappongono ad altre lamine metalliche, condizione che ha fatto pensare a Martignon alla provenienza da un diverso manufatto. Tale ipotesi non è da escludere, e questi due elementi centrali potrebbero aver sostituito figure originariamente applicate alle lamine sottostanti e non realizzate a sbalzo sulla stessa placchetta come per gli altri busti. Nondimeno, tutti gli elementi della croce sono della medesima epoca e condividono la stessa cultura figurativa, anche se la figura di Cristo dimostra una qualità esecutiva leggermente inferiore. Il risentito plasticismo della figura della Vergine, fasciata dal panneggiare della veste, col velo calcato sulla fronte, la solida figura di san Francesco nell’atto di ricevere le stimmate, come pure le altre figure di santi e del tetramorfo sembrano presupporre – si parva licet! – l’affermazione della cultura donatelliana a Padova. Padova è peraltro la



diocesi da cui provengono alcune croci per certi aspetti confrontabili alla nostra, come un’inedita croce astile conservata al Castello Lusa nei pressi di Feltre, e un esemplare a Sovramonte, sempre nel feltrino ma proprio al confine con la diocesi padovana. Tra i manufatti più prossimi a quello dei musei trevigiani è, come giustamente indicato da Martignon, la croce proveniente da Villanova di Motta di Livenza (non Motta nei pressi di Vicenza, come da questa indicato), e conservata al Museo diocesano di Vittorio Veneto²², alla cui diocesi la località liventina afferisce. Tale croce ripropone figure molto simili, si direbbe tratte da un medesimo modello, tuttavia rese con un modellato più impreciso.

36 In conclusione, le oreficerie qui considerate aggiungono nuovi tasselli al mosaico del patrimonio orafa veneto tra l'ultimo scorcio del Duecento e il Quattrocento, confermando una volta di più alcuni aspetti caratterizzanti la produzione di croci astili, segnatamente la vastità di una certa produzione, e la radicazione di questa in ambito veneto. Tali aspetti, d'altra parte, suscitano interrogativi sulle modalità di produzione e diffusione di queste suppellettili.

Il numero relativamente elevato di croci analoghe, derivate cioè da una stessa serie²³, lascia supporre che non tutti i manufatti con elementi tra loro apparentemente identici siano stati realizzati nella stessa bottega, ma che invece ci fossero più orafi tra la cui strumentazione figuravano matrici analoghe. Se le croci più antiche sono realizzate con serie di matrici omogenee – e la croce AMI 63 si direbbe una di queste data l'assoluta coerenza interna delle figure – col tempo, passando questa strumentazione di mano in mano, matrici appartenenti a serie diverse vennero impiegate in combinazione tra loro, come si vede, per esempio, nella croce dell'isola di Pag²⁴, che si direbbe creata *ab antiquo* con figure appartenenti a tre serie differenti. Rimane ancora da chiarire il primo momento di questo processo di diffusione di un patrimonio figurativo e materiale, ovvero come si sia passati dalle serie di matrici che potremmo dire 'archetipiche', a un più ampio numero di stampi tra loro identici che si suppone fossero a disposizione di più botteghe. Dobbiamo forse immaginare che le officine che hanno creato le diverse serie fossero dotate di più set di matrici, e che questi col tempo si siano distribuiti, passando di mano in mano, di bottega in bottega, sostituite all'occorrenza da strumentazione diversa?

* Desidero ringraziare Eleonora Drago e Federico Cammarota per il prezioso aiuto.

Note

¹ Tra i diversi contributi, si vedano per una panoramica introduttiva sul tema Andrea Emiliani, *Soppressione degli ordini claustrali e formazione dei musei civici italiani*, in *Nuove funzionalità per la città ottocentesca: il riuso degli edifici ecclesiastici dopo l'Unità*, a cura di A. Varni, Bologna 2004, pp. 35-44; B. Passamani, *Formazione dei musei civici come musei territoriali*, "Musei e gallerie d'Italia", N.S. 2 (1982), pp. 48-49.

² A. Bellieni, *Luigi Bailo*, il "Museo Trivigiano" e le "art minori", in «*Per solo amore della mia città*». *Luigi Bailo e la cultura a Treviso e in Italia tra Ottocento e Novecento*, a cura di F. Luciani, Crocetta del Montello (TV) 2016, pp. 85-94.

³ Il fenomeno della serialità è comune a più contesti produttivi e diverse aree geografiche, la più celebre delle quali è probabilmente quella delle oreficerie limosine. Per quanto riguarda le croci astili a stampo, oltre ai casi ricordati nel testo, si può citare a esempio la produzione sulmonese, per cui si vedano le ricerche di E. Mattiocco, a partire da *L'oreficeria medievale abruzzese: la scuola di Sulmona*, in *Il Convegno nazionale di cultura abruzzese. L'Aquila e altrove* [Abruzzo. Rivista quadrimestrale dell'Istituto di studi abruzzesi], 6 (1968), 2-3], pp. 361-403.

⁴ N. Jakšić, *Rapporti veneto-dalmati nell'oreficeria trecentesca*, in *Letteratura, arte, cultura, tra le due sponde dell'Adriatico. Atti della giornata di studi di Zara*, a cura di N. Balić Nižić, N. Jakšić, Z. Nižić, Zadar 2010, pp. 299-327; M. L. Mezzacasa, *Appunti sulla produzione di croci astili nell'Alto Adriatico tra età gotica e Rinascimento*, "OADI. Rivista dell'Osservatorio Arti Decorative in Italia", 6 (2011); M.L. Mezzacasa, *Per un corpus di croci astili tra Veneto e Trentino (secoli XIV-XV)*, "Hortus Artium Medievalium", 19 (2013), pp. 433-447.

⁵ Eadem, *La collezione di oreficeria sacra del Museo Civico «Luigi Bailo» di Treviso*, "Venezia arti", 17/18 (2003/04 [2006]), pp. 205-211.

⁶ Sarei propenso, in considerazione della probabile durata di questa produzione lungo alcuni decenni, ad anticipare, almeno per le croci più antiche, la datazione proposta da Jakšić, che resta comunque valida per alcuni esemplari.

⁷ C. Guerzi, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita Depositio Christi*, "Arte Veneta" 64 (2007[2008]); Amalia

Donatella Basso, Milena Maria Dean, in *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, XVIII edizione. Catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, 28 marzo - 16 settembre 2018), a cura di C. Bertelli, G. Bonsanti, Venezia 2018, cat. 20, pp. 226-233.

⁸ C. Guarnieri, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Venezia 2007, pp. 153-201.

⁹ N. Jakšić, *Croce triestina di Alda Čuliani e le sue "sorelle" zaratine*, in *Scripta in honorem Igor Fisković. Zbornik povodom sedamdesetog rođendana*, a cura di M. Jurković, P. Marković, Zagreb-Motovun 2016, pp. 143-152. Invero la croce di Alda Giuliani condivide col gruppo solo la figura di Cristo, essendo per il resto un unicum per aspetto e qualità della fattura.

¹⁰ Ora conservata al Museo Diocesano Belluno-Feltre, vd. A.M. Spiazzi, in *Oreficeria Sacra in Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, Cittadella (PD) 2004, cat. 77, pp. 151, 153-154.

¹¹ G. Caselgrandi, *Il tesoro dell'abbazia di San Silvestro di Nonantola*, Nonantola (MO) 1998.

¹² Parte delle figure (i due Dolenti, l'Aquila, e l'angelo più piccolo della croce AMI 63 hanno riscontro anche nella croce di Pag/Pago per cui si veda Jakšić, *Rapporti veneto-dalmati*, pp. 301-311. L'Uomo alato e il Bue rispecchiano quelli della *Pala d'argento* di Torcello. Il solo Uomo alato, inoltre, è usato nella *Pala d'oro* di Caorle.

¹³ G. Delfini Filippi, in *Oreficeria sacra*, cat. 81, pp. 157-159.

¹⁴ Martignon, *La collezione di oreficeria*, cat. 63, pp. 305-310.

¹⁵ *Medioevo a Trieste: istituzioni, arte, società nel Trecento*. Catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo del Castello di San Giusto, 30 luglio 2008 - 25 gennaio 2009) a cura di P. Cammarosano, M. Messina, Cinisello Balsamo (MI) 2008, p. 182.

¹⁶ Giuliana Ericani, in *Oreficeria sacra in Veneto*, cat. 80, pp. 158-159.

¹⁷ <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/old-master-sculpture-works-of-art/spanish-14th-century-processional-cross>(ultima consultazione 09/10/2023); <https://www.samfogg.com/artworks/9966-a-double-sided-processional-cross-c-1450/> (ultima consultazione 09/10/2023); *Treasury objects of the Middle Ages*. Catalogo della mostra (Londra, Galleria Sam Fogg, 24 giugno - 31 luglio 2021), London 2021, cat. 21, pp. 102-105.

¹⁸ A.M. Spiazzi, in *Oreficeria Sacra*, cat. 71, pp. 143-144, 146.

¹⁹ Mezzacasa, *Per un corpus*.

²⁰ Mezzacasa, *Appunti sulla produzione*.

²¹ Martignon, *La collezione di oreficeria*, cat. 65, pp. 316-317

²² S. Claut, in *Ornamenta ecclesiae: dipinti, oreficeria liturgica e*

paramenti ecclesiali a Motta di Livenza. Catalogo della mostra (Motta di Livenza 1988) a cura di F. Aliprandi, Asolo (TV) 1988, pp. 33-34.

²³ Con serie si intenda un gruppo omogeneo di immagini ideate e realizzate congiuntamente comprendenti tutte le componenti iconografiche di una croce astile: Crocifisso, Maria e san Giovanni dolenti, Adamo che esce dall'avello, san Michele Arcangelo o altro angelo, i quattro viventi del Tetramorfo a simboleggiare gli evangelisti (Aquila, Bue, Leone, Uomo alato), tutte figure ricorrenti, e la figura collocata all'incrocio dei bracci del verso, che poteva variare: Cristo in trono, l'Agnus Dei, la Sedes Sapientiae, Cristo benedicente, o la figura di un santo. Ci si può dunque riferire alla della serie a cui appartiene la AMI 63, alla serie della croce AMI 68, alla serie dell'AMI 67, o all'ancor differente serie della AMI 83 seppure quest'ultima ha perso l'apparato figurativo, per indicare che queste croci derivano ciascuna da un gruppo originario di matrici differenti.

²⁴ Jakšić, *Rapporti veneto-dalmati*; i dolenti, parte del tetramorfo e gli angeli più piccoli corrispondono a quelli di AMI 63, mentre il Christus patiens è sovrapponibile a quello della legatura argentea d'Evangelario del Duomo di Treviso, e ai manufatti correlati, e infine parte il Bue di san Luca e l'Angelo di san Matteo risultano a sé stanti.



Pappagallo e pernice: la 'sostanza' dell'iconografia

Fernando Rigon Forte

Nella scheda del catalogo della Pinacoteca di Treviso¹, non viene citata la presenza, alla base della composizione della pala di Francesco da Milano (inv. P91 anno 1538) di un piccolo pappagallo a destra di chi guarda e di una grossa pernice ad esso affrontata, sulla sinistra, posti lungo la linea di base della tela (figg. 1-2). È chiaro che i due volatili non sono stati collocati lì per caso: nulla è casuale, accessorio o pretestuoso all'epoca del dipinto e nell'ottica della 'filosofia' dell'arte, soprattutto sacra e religiosa, tutto avendo e dovendo trovare la sua giustificazione e ritagliarsi un suo significato, contribuendo alla definizione del soggetto dell'opera e alla maggior gloria di Dio. Non si può pensare, nemmeno, che i due animali, dipinti con una cura meticolosa e con una abilità analitica degne di un Dürer o di un Giovanni da Udine (fig. 3), siano occasione gratuita per uno sfoggio di abilità in un contesto apprezzabile nell'impaginazione, ma non certo eccelso nella qualità cromatica e nella perizia della resa fisionomica di un pittore che non è certamente un comprimario nel panorama della cultura figurativa veneta del periodo. Le sorprese riservate dai due pennuti qui presenti non si limitano solo alla loro non estemporanea comparsa e alla loro esecuzione tanto precisa ed accurata da indurre ad ipotizzare un episodio di pittura 'dal vero', ma soprattutto risiedono nella loro 'sostanza' iconografica. Ad un esercizio mirato della cui disciplina tale presenza ha rivelato una non banale ricchezza di rimandi e di allusioni simboliche che esulano dall'ordinario, tanto da obbligarci a pensare alla 'consulenza' e al sostegno all'artista di una intelligenza, nell'ambito della committenza dell'opera, propria di una o varie personalità di erudizione ad altissimo livello. Non è infatti pensabile che un pittore come Francesco disponesse da solo di un bagaglio di conoscenze - che andremo a rivelare e dipanare- e di attrezzature cul-

turali tale da condurlo a scelte tanto sofisticate, a latere di una composizione generale davvero consueta come quella di una Madonna con Bambino in trono, affiancata da due Santi, ordinariamente attinenti alla destinazione culturale di una pala e/o alla devozione particolare e personale, sovente onomastica o localistica, di chi la commissionava.

L'enunciato "Nei dettagli nascosto", come scrive la grande iconografa e iconologa Cieri Via², va rovesciato, in questo come in moltissimi altri casi, quando sia lampante l'accesso o si trovi rapidamente la chiave interpretativa di particolari apparentemente di contorno, tanto da indurci ad esclamare invece: "nei dettagli evidente!". In questo caso specifico, e specialmente, ad onta di silenzi o di stupori per l'apparizione di due presenze giudicate inspiegabili e immotivate, buone solo per suscitare la curiosità e l'ammirazione dei devoti in un oratorio o dei riguardanti in un museo. Mai infatti la lettura iconografica ha condotto come per il pappagallo e la pernice di Francesco a risultati tanto inattesi e 'appaganti', facendo raggiungere traguardi di ermeneutica tali da avvalorare appunto l'impiego di un termine, più sopra privilegiato, come 'sostanza', nell'accezione etimologica primaria del vocabolo con cui si indica ciò che sta sotto, e quindi è sotteso: di ciò che sostiene come fondamenta interpretative non marginali o periferiche, ma basilari di quanto sovrasta - e attira al primo impatto - l'attenzione di chi 'legge' ed ammira un dipinto. Attenzione che non deve, come l'esempio in esame insegna, fermarsi ad una globalità 'di sintesi', ma procedere verso una totalità di analisi, portando ad evidenza la profondità di ogni "dettaglio", nel processo della più attenta osservazione.

Tempo fa' Bernard Aikema, in una scheda di un gruppo di tele di Cranach³ dall'interpretazione del soggetto particolarmente ardua per noi moderni, ma non per i

Fig. 1. Francesco da Milano, *Madonna con Gesù Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Andrea*, circa 1538. Olio su tavola, 243 x 168 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P91).

Fig. 2. Francesco da Milano, *Madonna con Gesù Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Andrea* (part.), circa 1538. Olio su tavola, 243 x 168 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P91).



contemporanei del pittore, ebbe a metterci in guardia “contro certe interpretazioni letterarie eccessivamente «erudite»”. Ed è vero che l’iconografia (al pari dell’etimologia!) è esercizio di indagine e di interpretazione intrigante che sovente prende la mano di chi lo pratica, vittima di una sorte di canto delle sirene. Ma è altrettanto vero che in molti casi lo svelamento di ciò che ‘sta dietro’ diventa ‘ciò che sta davanti’, non limitandosi ad una semplice accessorietà di contorno, ma diventando un arricchimento di apertura e evolvendo in una dilatazione di significati in direzione di orizzonti che è obbligatorio esplorare.

Il pappagallo e la pernice di Treviso possono quindi costituire un *test* sperimentale in questo ambito della disciplina della storia e della critica dell’arte davvero esemplare, anche se a qualcuno potrà sembrare indebita forzatura e intrusione arbitraria del presente nel passato. Passato tuttavia della cui diversità e lontananza va rigorosamente preso atto, constatando come il divario sia spesso marcatamente ampio, al limite del baratro. Nel nostro ‘materialismo’ del verificabile per sperimentazione vanno quindi inserite e inglobate le documentazioni ‘corroboranti’ e ratificanti delle fon-

ti letterarie, e di tradizione orale o pietistica: le prime superstiti, le seconde labilissime e per sentito dire. Fonti che nel quadro di Francesco abbiamo creduto di individuare come sorgente di ispirazione e di ‘giustificazione’ dell’opzione di introdurre i due volatili come rafforzativo originale in un contesto ‘logoro’ di consuetudine – e per di più piuttosto schematico – mediante un tocco vivificante in quanto, all’apparenza, inatteso, grazie anche alla raffinatezza di una doppia citazione ornitologica grvida di sottintesi.

Il ‘patrimonio’ iconografico della ‘figura’ del pappagallo è stratificatissimo. Esso è stato rivelato e in buona parte analizzato, riservando sorprese inedite, come nel nostro caso, soprattutto ricorrendo alla scienza zoologica moderna che permette di classificare⁴ con precisione la natura e l’origine delle molteplici e ricchissime specie di questo variopinto uccello, diffuso in buona parte del pianeta. In estrema sintesi dal mondo greco-romano dove si valorizzava ovviamente la sua prerogativa unica tra tutti gli animali di saper imitare e replicare la voce umana e soprattutto di pronunciare la parola onomatopeica Χαίρε all’indirizzo dei

Fig. 3. Giovanni da Udine, *Disegno di pappagallo*, Stockholm, Nationalmuseum (NMH 384/1863).

potenti della terra, poi tradotta in latino in quella di AVE della cui capacità di formalizzazione da parte del *psittacus* dei latini è ricchissima la letteratura dell'epoca (e di riflesso l'arte figurativa)⁵ fino al Medioevo. È a questo periodo che risale l'assunzione del nome attuale, per mediazione del bizantino *papagās*, dall'arabo *babagā'*, con "sovrapposizione paretimologica di 'gallo'"⁶. Nel frattempo anche le 'proprietà' uniche del pennuto vanno assumendo connotati simbolici e allegorici, propri dell'"analogia' selezionata dalle pregresse versioni dei vari Bestiari a partire dal III-IV secolo, per caricarsi parallelamente di rimandi privilegiati al mondo della cristianità per cui il pappagallo lancia il suo inno esclamativo di Ave soprattutto al Re dei Re e Salvatore dell'umanità. Mai disgiuntamente, tuttavia, alla Madre del Redentore, che ricevette con tale parola 'di grazia' - di dono e di responsabilità! - l'annuncio dell'Incarnazione del Verbo, nella quale si leggeva palindromicamente e antitetivamente il nome di Eva, la donna dalla quale fu generata la discendenza dal peccato originale, riscattata poi dalla maternità della Madonna.

Questi singolari e 'preziosi' volatili giungevano copiosi nei mercati del vicino Oriente della Terra Santa con provenienza dall'Asia e, in minor numero, dall'Africa con la fama, consolidatasi nel tempo, di nidificare e riprodursi soltanto nei luoghi desertici dove non piove mai, onde tutelarsi dalla 'lordura' della pioggia, assimilata alla colpa, da parte di chi è di una "neteçça"⁷ ineguagliabile e di una purezza pari solo all'acqua lustrale del Battesimo. E con questo ricco bagaglio di rimandi e di evocazioni il pappagallo veniva reclutato per tutto il Quattrocento come accompagnamento di Maria e del Bambino, adottato soprattutto nella specie più comune del *lorius lory*, la cui livrea prevalen-



temente verde è sintomatica di antitesi all'arsura del deserto, nonché di rigogliosa rinascita e di luminosa speranza. Per giungere alle autorevoli e prestigiose opzioni di accomunarlo alle figure del Battista precursore, come voce che grida nel deserto, e di San Gerolamo, il penitenziale dottore della meditazione nei luoghi più solitari e reconditi, legandosi ai nomi importanti artisti tra i quali Benozzo Gozzoli, Bartolomeo Montagna fino a Giovanni Bellini e Carpaccio. Per giungere all'episodio del San Giovannino di Raffaello nelle Stanze vaticane⁸ dove l'orizzonte si amplia nel precoce 1517 quando uno dei due pappagalli che vengono as-

Figg. 4-5. Paolo Morando 1485-1522, detto Cavazzola, *Polittico con San Giacomo Maggiore e Sant'Antonio abate; Sant'Andrea apostolo e San Domenico; San Lorenzo e San Nicola*, 1510-1512, Bergamo, Accademia Carrara.



sociati al cugino di Gesù, vestito di penitenziale pelle di cammello, pare essere di origine transoceanica. Non più quindi proveniente da areali noti e praticati, ma da paesi lontanissimi che tuttavia erano creduti appartenere alle “Indie occidentali” da cui venivano recati

rarissimi esemplari, già coi primi viaggi di Colombo, dalle forme e dalle tinte più squillanti e mai viste e che comunque, confermativamente, erano dotati della capacità di apprendere alcune parole. Un pappagallo quindi “universale” abitatore dell’intero globo, indipendentemente dalla forma e dalla estensione del nostro pianeta.

Non molte opere si andavano nel frattempo cautamente popolando ai primissimi del ‘500 persino degli Ara⁹ (figg. 4-5) o di rarissime specie della profonda Amazonia come la *Pyrrhura hypoxantha*, posta fin dal 1507 da Hans Baldung Grien accanto al femore della sua Eva, ora agli Uffizi, mentre emerge dalla selva di un fantastico transoceanico¹⁰, a complemento di un primo esemplare di pappagallo, alto sulla vetta del fogliame che sembrerebbe un *Psittacus erithacus*, di origine centroafricana (figg. 6-7)¹¹. Questa specie piuttosto comune era considerata la più intelligente e la maggiormente capace dell’apprendimento della favella umana con un notevole ‘repertorio’ di vocaboli¹². A differenza degli esemplari veramente ‘esotici’¹³, nella pala di Treviso l’ornitologia attinge ad un plesso più consueto in quanto il volatile grigiastro con coda vistosamente rosso-amaranto può essere identificato con immediatezza con un *Psittacus erithacus erithacus* (Linneo 1758)¹⁴, lo stesso che avrebbe rappresentato Baldung Grien nella sua Eva e che il pittore riprenderà nella sua *Madonna con Bambino*, mentre sembra voler baciare sul volto la Vergine, nel quadro del 1528 ora a Norimberga (fig. 8)¹⁵. Il pennuto trevigiano è animale non raro, anzi abbastanza diffuso grazie alle sue prerogative eccellenti, come riportato; è originario dell’Africa equatoriale e giungeva in Adriatico più facilmente dai mercati egiziani e medio orientali, portato dalle carovane di qua e di là del Mar Rosso dalle regioni etiopi e del Corno d’Africa.

Figg. 6-7. Hans Baldung Grien, *Eva*,
circa 1507, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Ma qual è la ragione di un così specifica scelta da parte di Francesco da Milano o da chi per lui? Dal testo al contesto, al solito, la conoscenza si potenzia e si amplifica, poiché il piccolo e immobile uccello, posato al suolo, sta ai piedi del Santo di destra, collocato a presidio della Madonna e del Bambino e identificato correntemente con Sant'Andrea. Egli regge una croce identica a quella del patibolo di Cristo; non quella ad X (croce decussata) dell'iconografia prevalente del Santo, tanto da far sorgere una giustificata incertezza sulla sua figura. Ma ogni dubbio viene fugato alla sola lettura di quanto scrive Iacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea*, testo indispensabile e ineludibile a partire dal XIII secolo di ogni futura agiografia, che per il martirio dell'Apostolo di Cristo parla semplicemente di "croce", dando per scontato che essa sia identica a quella del Maestro¹⁶. Ma prima ancora l'autore aveva scritto che nella diaspora cattolica (*katà olōn*, verso tutti) degli Inviati del Redentore, Andrea era subentrato a Matteo nell'annuncio e nella predicazione proprio in una regione africana come l'Etiopia, dove invece il futuro Evangelista era stato accecato e torturato, prima di essere espulso dal paese¹⁷. Lo stesso paese per il cui tramite, nella pala trevigiana, proviene il raro



Fig. 8. Hans Baldung Grien, *Madonna col Bambino* (part.), circa 1528, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

44



pappagallo cinerino, reclutato figurativamente – ma assai probabilmente anche fisicamente, dato l'alto tasso di precisione con cui è raffigurato –, scovato, sicuramente con non molta fatica, in qualcuno dei doviziosi mercati veneziani o, prima ancora, gerosolomitani in facile comunicazione con il vicino Egitto e il suo grande continente. Un approfondimento identificativo dunque, e un rafforzativo iconografico, puntualmente evocativo della 'storia' della missione di Andrea, fondata sull'autorità indiscutibile del Vescovo di Genova, autore della celebre e celebrata *Legenda*, pur nella conferma, ai piedi della Vergine, della primaria e prevalente 'vocazione' cristologica e mariana del penuto parlante, nota ai più¹⁸, e della sua 'purezza' di piummaggio che aborrisce la "lordura" della pioggia¹⁹.

Sulla stessa linea di base della pala e in posizione speculare al pappagallo, s'accampa un grossa e pingue maschio di pernice (più propriamente una coturnice: (*alectoris graeca*). Essa proviene da sinistra (con dire-

zione uguale alla scrittura!) e affronta l'altro volatile paretro, da leggere ad andamento 'retrogrado', come per opporvisi in stazione antagonistica, quasi volendolo affrontare (fig. 2). Anche nella valva del dittico fiorentino di Baldung Grien, appena citata (figg. 6-7), il pappagallo viene accostato, sia pure in modo disgiunto, ad una coppia di pernici. Questi esempi di pernici in funzione oppositiva e complementare alla purezza del pappagallo (ma non solo, come nei reclutamenti del grazioso gallinaceo da parte di Antonello da Messina, di Cima da Conegliano (figg. 9-10) o di Vincenzo Catena, ad esempio, per i loro San Gerolamo nello studio o nel deserto) obbligano a risalire, per questa ghiotta preda venatoria, culinarmente molto ambita e ricercata per le sue prelibate carni, alla sua dimensione analogica pregressa e consolidata di simbolo specifico dell'avidità e della lussuria, quindi dei peccati di concupiscenza propri della carne stessa. A muovere dal 'primordiale' ammonimento biblico di Geremia: "Pernice che fa schiudere uova non sue, tale è colui che detiene ingiuste ricchezze: nel mezzo di sua vita dovrà lasciarle e in fin dei conti egli non sarà che uno stolto"²⁰, altri connotati negativi si aggiunsero dalla lettura di Plinio il Vecchio, seguito da Eliano in cui si riporta come la pernice maschio rompa le uova della femmina affinché non sia occupata a covare, inducendola così ad accoppiarsi nuovamente²¹. Tutti i Bestiari dall'alto Medioevo in poi²², – per il principio dell'analogia inversa – temperano questa 'proprietà' negativa con l'aggiunta della caratteristica di un volatile, pronto a rubare le uova delle consimili e ad attrarre diabolicamente sia i pulcini della specie, appena nati, sia ad accogliere i medesimi che, da piccoli o da adulti, finiscono per riconoscere poi la voce della vera madre, al pari dei cristiani convertiti o pentiti che si ricongiungono alla Chiesa.

Fig. 9. Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio* (part.), circa 1475, Londra, National Gallery.



Fig. 10. Giambattista Cima da Conegliano, *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Ludovico da Tolosa (Madonna dell'arancio)* (part.), circa 1496-98, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Nella valva con *Eva* del dittico fiorentino di Baldung Grien, appena citata, i due pappagalli 'boschivi' vengono accostati, come si è detto, ad una coppia di pernici affiancate che pascolano in una sterile radura, presaghe del peccato che avrebbe indebolito la carne dei Progenitori, votandoli a cadere e a indulgere ai piaceri carnali, oltre la generatività sessuale.

Se l'associazione pappagallo/ Sant'Andrea può trovare una spiegazione piuttosto immediata di carattere potremmo dire topografico (nel caso specifico l'Etiopia, o l'Africa in generale), irrisolto rimane l'abbinamento con il santo che sovrasta la pernice, identificabile facilmente con S. Bartolomeo. Egli infatti esibisce l'arma del suo martirio²³, cioè un coltello, in quanto fu scuoiato vivo e per questo motivo eletto, per traslato, patrono dei conciapelli. Non so se possa aiutare nella spiegazione di questo accostamento che dovrebbe essere stringente al pari dell'altra coppia animale/santo che la fronteggia, la presenza dell'angelico putto appoggiato al suolo, munito di due alette brune, in tono

con il piumaggio del fasanide, che gli sta ai piedi e al quale il fanciullino sembra indirizzare lo sguardo, rivolto comunque a dimensione terrena. Il personaggio è impegnato a suonare un tamburello, che è strumento orgiastico a percussione, tipico dei seguaci di un dio primordiale e sensuale come Bacco. La sua occupazione musicale trova complemento in un secondo infante, posto a sovrastare il pappagallo che, questa volta di profilo, si impegna a sollecitare un timpano per produrre dei tintinnii armonici, antitetici nella percussione a quelli prodotti dal tamburello e dall'agitazione dei suoi sonagli. La distinzione, e quindi la disgiunzione, tra i due putti è accentuata sia dalle ali, questa volta chiare e trasparenti di luce pura, sia dallo sguardo che nel secondo caso si rivolge in alto, all'indirizzo di Gesù e Maria, con aria devota e ispirata. In questo contrasto di due strumenti di pur comune categoria (più elevata di quelli a fiato, in quanto vengono 'suonati' con le mani), si può vedere, nel complemento solo immaginabile di accordi e discordanze dell'arte

Fig. 11. Hans Sebald Beham, *Nozze di Cana*, circa 1540.



musicale di per sé aniconica e quindi figurativamente irrappresentabile, una amplificazione ed estensione della disarmonia evocata dai due volatili affrontati, posati proprio ai piedi dei putti e da loro in qualche modo presidiati, per non dire patrocinati.

Se *a fortiori* volessimo spingerci oltre, potremmo far notare che il pappagallo, simbolo di Dialettica e di Eloquenza²⁴ può diventare emblema o geroglifico della 'voce' stessa, in contesti figurativi necessariamente 'muti' ed evocare così una dimensione di sonorità altrimenti negata. Caso paradigmatico la comparsa del pappagallo in rappresentazioni del *Miracolo alle nozze di Canaan* (fig. 11), quando in una delle rarissime occasioni del Vangelo la Madonna, cui il volatile variopinto è devoto, parla invocando l'intervento del Figlio poiché i commensali non hanno più vino, così come delineato nell'acquaforte di H. Sebald Beham nel 1540.

Problema aggiuntivo nella lettura di un contesto così 'pensato' e programmato - da analizzare perciò stesso

in ogni sua componente - che, anche se ancora una volta 'marginale', non è certo superfluo o accessorio, è costituito dai due personaggi dalle lunghe e 'profetiche' barbe, posti nei pennacchi esterni al profilo superiore della centinatura della pala. Essi sembrano, com'è tipico di una posizione eterea superiore, prossima all'al di là, spirare nella loro evanescenza una corroborante spiritualità, anche nei sinuosi e prolungati cartigli che ostentano in mano. Ma la loro postura e la loro andatura a passo sicuro sembra volerli ancorare e saldare a una presenza terrena e a una immanentizzazione partecipe dei destini umani, come fa credere la porzione di suolo posta sotto i loro piedi, fungendo da non convenzionale, ma solido e concreto basamento. Il Santo di sinistra (e non può essere che tale!) si auto-identifica con la scritta IHOANNES (fig. 13) nel lungo cartiglio che svolazzante lo precede nel suo itinerario, trattenuto all'estremità inferiore nella mano sinistra. La destra invece si apre in un gesto volitivo e imperioso, sottolineato e rafforzato dall'arcigno sguardo del Santo, rivolto in basso. Ben diverso è quanto vediamo nella corrispettiva figura che s'accampa al lato opposto (fig. 14). Anch'ella - i piedi ben piantati al suolo (pure nella limitata convenzionalità di questa porzione!) - procede spedito verso il centro con un cartiglio, brandito come uno scudiscio. E qui purtroppo ancora una volta una delle tante lacune dovute all'ingiuria del tempo e degli uomini si rivela esiziale, impedendoci di avvicinarci in modo irreparabile al nocciolo ultimo di questa affascinante composizione. Il secondo Santo guarda questa volta dritto davanti a sé con aria determinata, il pugno sinistro chiuso e il destro (questa volta il destro!) a trattenere l'apice del cartiglio. L'esegesi iconografica dell'universo figurativo e formale applicata al Medioevo, troppo trascurata, ci insegna che nelle opere prodotte in quei secoli, le dislocazio-

Figg. 12-13. Francesco da Milano, *Madonna con Gesù Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Andrea* (part.), circa 1538. Olio su tavola, 243 x 168 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P91).



ni, le posizioni e le posture, soprattutto di corpi, teste e arti non può e non deve essere casuale²⁵. Francesco da Milano, erede e continuatore ‘ravvicinato’ di quell’età così ricca di insegnamenti, ne sembra consapevole seguace, soprattutto nei posizionamenti degli ‘interpreti’ della sua opera.

Il rimbalzo di opposti complementari (e non a chiasmo) fin qui incontrati, tra una destra, tradizionalmente positiva, e una sinistra evocatrice di accezioni negative, nell’ottica cristiana da riscattare, è fortuita e accidentale, o meno? L’asse pappagallo/S. Andrea potrebbe trovare apice nella figura sul pennacchio, assimilabile con quel S, Matteo che nel suo Vangelo esordisce nientemeno che con la lunga genealogia di Gesù? Mentre quello pernice/S. Bartolomeo sfocerebbe in

alto con la figura dell’altro evangelista, pure provvisto di barba, quindi privilegiato, come autore della sua senile Apocalisse, che è sicuramente Giovanni, il quale richiama alla caducità della carne e alla provvisorietà transeunte del mondo?

Un così tramato itinerario, intessuto di contrasti alla ricerca dell’armonia quale sintesi degli opposti²⁶, non può che concludersi con un ulteriore nodo interpretativo, dubitativamente proposto – e con esitazione – ma comunque da citare per dovere filologico, nel timore di cadere nella trappola di certe, paventate “interpretazioni letterarie eccessivamente «erudite»”²⁷.

S’è già detto dell’importanza della *Legenda Aurea* come punto di riferimento privilegiato da autore, consulenza e committenza per le opzioni, soprattutto

48 agiografiche, della tela trevigiana. Ebbene, sarà anche una casuale concordanza, ma nella vita di S. Giovanni Evangelista di questa fondamentale opera, a un certo punto si legge: “Una volta fu regalata a S. Giovanni una pernice viva ed egli cominciò ad accarezzarla. Lo vide un giovinetto che disse ridendo ai suoi amici: «Guardate quel vecchio che si diverte con una pernice come un bambino». Il beato Giovanni indovinò queste parole per quanto non le udì, chiamò a sé il giovinetto e gli chiese che cosa tenesse in mano. Rispose quegli che aveva l’arco per colpire a volo gli uccelli e le altre bestie. «Come fai?» domandò l’apostolo. Allora il giovane tese l’arco: e il santo taceva. Distese poi il giovane l’arco e il santo disse: «Perché l’hai disteso?». E quello: «Se un arco viene teso troppo a lungo è più debole nello scagliare le frecce». Rispose il santo: «Nello stesso modo la natura umana, che è fragile, sarebbe meno atta alla contemplazione se non volesse mai cedere alla sua fragilità...», e qui segue un passo ‘analogico’ che tende a giustificare e a riscattare la ‘distrazione’ terrena e ‘sensuale’ di Giovanni di accarezzare la pernice. “«...L’aquila vola più in alto di ogni altro uccello e fissa il suo occhio sul sole ma non disdegna di scendere in basso se la necessità lo richiede: così lo spirito umano quando per poco si ritrae dalla contemplazione, con più lena poi si slancia verso le regioni celesti». Al ‘cedimento’ di una carezza alle piume e all’analogia’ sottesa a quel volatile, “con più lena” subentrerà il colpo d’ala dell’aquila “verso le regioni celesti”; un’aquila che, tra l’altro, era stata assunta come simbolo stesso del quarto Evangelista nel Tetramorfo.²⁸

Note

¹ A. Posocco, *Francesco Pagani Figini, detto Francesco da Milano (attivo tra il 1502 e il 1548), Madonna con Gesù Bambino in trono e i santi Bartolomeo e Andrea*, in *Musei civici di Treviso. La Pinacoteca. Il Pittura rinascimentale e barocca*, a cura di E. Manzato, S. Marinelli, Crocetta del Montello (TV) 2019, cat. 36, pp. 100-102.

² C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2009.

³ B. Aikema, *Cranach. L’altro rinascimento*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 ottobre 2010 – 13 febbraio 2011) a cura di B. Aikema e A. Coliva, Milano 2010, cat. 9, p. 156.

⁴ Vedasi J.M. Forshaw, *Parrots of the World, (Illustrated by W.T. Cooper)*, London 1989 (IIIa ed. riveduta), pp. 312-315.

⁵ F. Rigon, *Il pappagallo e la pioggia*, in *Il piviale dei pappagalli. Dal trono all’altare. Museo Diocesano di Vicenza*, Vicenza 2014, pp. 68-88.

⁶ M. Cortelazzo P. Zolli, *Il nuovo etimologico DELL. Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, II ed., cura di M.A. Cortelazzo, Bologna 1999, s.v., p. 1128.

⁷ Bestiario toscano, (fine sec. XIII), § XLIII: “...è tutto verde, salvo che l’ becco e li piedi, ed è lo più necto uccello che sia; e si trova se non in una parte d’oriente che non vi piove in nessun tempo. Questo pappagallo si come elli non ave pare al mondo di netessa, così potremo conoscere che l’ nostro signore Jesu Christo non ebbe pare, né no dee avere, di neteçça, ch’elli nacque sença peccato e sença corruptione carnale, e non ne nacque unqua alcuno sì alto ch’elli. E non pensò né non parloe né non operò unqua alcuno peccato, che non si può dire con veritate di nullo altro homo nato che di lui, dunqua fu ello solo in del mondo di neteçça, che tutti gli altri homini sono lordi...”. Tratto da *Bestiari Medievali*, a cura di L. Morini, Torino 1996, pp. 463-464.

⁸ F. Rigon Forte, *Raffaello e il San Giovannino vaticano. Voci dal deserto*, in “Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie pontificie”, 38, 2020, pp. 188-206.

⁹ Per tutti nel quadro ora attribuito al Cavazzola (ma con firma apocrifia di Cima da Conegliano) dell’Accademia Carrara di Bergamo in A. Pacia, G. Valagussa, *Vittore Carpaccio (attribuito a), I Santi Giacomo Maggiore, Antonio Abate, Andrea Apostolo, Domenico di Guzman, Lorenzo Martire e Nicola di Bari*, in *Restituzioni. 2008. Tesori d’arte restaurati*, Venezia 2008, cat. 41, pp. 312-323. La datazione proposta va dal 1505 al ’12.

¹⁰ F. Rigon Forte, *Amazzonia per Eva*, in *Idem, Un bestiario per l’Eden. Lo zoo di Adamo*, Milano 2015, pp. 92-101.

¹¹ Un giudizio definitivo sull'esemplare fiorentino sarà possibile solo sulla base di una ricognizione radiografica e di un restauro. La figura infatti sembra danneggiata e ridipinta come spesso accade alle fasce di bordo dei dipinti.

¹² A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti, creature fantastiche*, Milano 2000, n. 16, pp. 374-380.

¹³ Il termine viene impiegato per la prima volta nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.

¹⁴ Schedato come *grey parrot* in. Forshaw, *Parrots*. Una curiosità: uno stesso identico esemplare nella *Donna con pappagallo* di Eduard Manet, ora al Metropolitan di New York. Ringrazio Armando Bernardelli del Museo Naturalistico di Vicenza per le segnalazioni.

¹⁵ Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, in Rigon, *Il pappagallo e la pioggia*, p. 79, figg. 10a-b.

¹⁶ Testo di riferimento: Iacopo da Varagine, *Leggenda Aurea*, traduzione di C. Lisi, II vols., Firenze 1989, I, pp. 11-22. Nel primo Rinascimento, del resto, è frequente l'adozione della croce latina. In J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983.

¹⁷ "Dopo l'Ascensione del Signore gli apostoli erano divisi. Andrea predicava in Scizia e Matteo in Etiopia. Qui gli etiopi non vollero ascoltare la predicazione di Matteo e dopo avergli strapato gli occhi lo legarono e lo gettarono in carcere: pensavano di ucciderlo dopo pochi giorni. Frattanto scese l'angelo del Signore e apparve a S. Andrea per comandargli di andare in Etiopia da S. Matteo...", in Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea*, I, pp. 11-12.

¹⁸ "Caminando per questo modo e facendo reverentia a Iesu Cristo e la madre tutti li ocelli che passavano, in fra li altri passò una generatione de ocelli chiamati spuotrix dicti pappagali de colori viridi e dicese ch'hano proprietade e virtude che elli se scontrassero cum alcuno re e che fusse per essere re eli cum voce humana lo salutano dicendo dio te salvi re. E questo saluto solo se faceva a quei soli che erano re driti e iusti secondo che è scripto a lo libro de li re de Salomone. Unde questi ocelli hano trovato Iesu Cristo secondo che dice la scriptura: Elli cognoveno che Cristo era re sopra li altri re e sancto e iusto, cum grande reverentia cominzono adorarlo e salutarlo per modo che revellava così: dio te salvi re, dio te salvi re, o signore del cielo e della terra creatore de le cose fiolo de Dio incarnato de la verzene Maria" in Bernardino da Novara, *Vita della Nostra Donna*, Venezia 1489.

¹⁹ Il pappagallo "vuole sempre fare il suo nido nelle parti d'Oriente per il fatto che li non piove e così il nido e lui stesso non possono essere deturpati dalla lordura, dalle macchie e dal fango" in

Libellus de natura animalium, a cura di P. Navone che ne discute la difficile datazione, riconducibile alla fine del Medioevo. In A. Carrega, P. Navone, *Le proprietà degli animali*, Genova 1983, pp. 169-193 e § XIX, pp. 250-251, apparati a p. 468.

²⁰ Geremia, 17,11.

²¹ Gaio Plinio Secondo, *De natura animalium*, X, 101-102. Eliano, *La natura degli animali, libri XVII, VII, 19*.

²² Per tutti *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di F. Zambon, Milano 2018.

²³ In Iacopo da Varazze, *Leggenda*, II, pp. 538-545.

²⁴ In C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618. In Cattabiani, *Volario*, p. 380, citazione da Zenone sulla distinzione tra Dialettica, Retorica ed Eloquenza.

²⁵ O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1989.

²⁶ Dall'unione di Marte dio della guerra e di Venere dea dell'amore il mito fa nascere la figlia Armonia, generata dal contrasto e dalla fusione degli opposti.

²⁷ Vedi qui nota 3.

²⁸ F. Rigon, *Il Tetramorfo dei quattro Evangelisti*, Padova 2013, pp. 159, ill. 130.



Il ritratto di Bartolomeo Cappello (1519-1594), padre di Bianca Granduchessa di Toscana

Flavia Gasparini

Avvolto «nella toga propria della sua carica di un serico color amaranto, di contro un tendaggio rosso, dietro al quale si intravedono colonne scure»¹, in bilico tra orgogliosa ostentazione di lusso e malinconica rassegnazione, chi è il senatore veneziano dallo sguardo fiero e scostante raffigurato nel grande ritratto (olio su tela 148,5x114) (fig. 1) del Museo di Santa Caterina oggi attribuito a Domenico Tintoretto?

Luigi Bailo, che nel 1891 fu incaricato dall'Amministrazione Comunale di Treviso di inventariare a Venezia le opere d'arte del lascito Sernagiotto Cerato di cui il quadro faceva parte, lo riconobbe da subito, senza esitazioni ma anche senza ulteriori chiarimenti, come il ritratto del senatore Bartolomeo Cappello².

In assenza di più documentate motivazioni, nel corso del tempo l'identificazione del soggetto si è tuttavia fatta più incerta. Già Luigi Coletti nel 1927 la presenta con un punto interrogativo³, mentre Menegazzi nel 1963 scrive che «non ci sono documenti che comprovino che il personaggio raffigurato è il senatore Capello»⁴ e così pure Paola Rossi nel 2019⁵.

Un anonimo cavaliere della Serenissima, dunque, oppure davvero quel Bartolomeo Cappello di antica famiglia patrizia, già podestà di Treviso e ricco proprietario di terre e ville tra Bassano ed Asolo, di cui ancora nell'Ottocento si romanzavano i clamorosi accadimenti familiari e gli stretti legami con i Medici e la corte granducale fiorentina?

La rilettura di alcune fonti della storia della Pinacoteca Comunale e di alcuni inediti documenti della famiglia Cappello e soprattutto un'indagine condotta seguendo le tracce delle coinvolgenti vicende personali di Bartolomeo, della sua intricata discendenza e delle sue proprietà (tra cui i quadri giunti al museo di Treviso) ci sembra possano dare ragione alle convinzioni di Bailo.

Podestà e capitano di Treviso (1575- 1577)

«Sono homeni che non sanno far bene e non ardiscono far male». È con questo poco benevolo giudizio che Bartolomeo Cappello stigmatizza il carattere ed i comportamenti della nobiltà trevigiana nella relazione che presenta al Senato veneziano il 12 marzo 1577 alla fine del suo mandato come podestà e capitano di Treviso. Severo con i più ricchi, che le ricchezze le avevano avute «con il sudore dei contadini e ben spesso col sangue», il Cappello riconosce invece la sincera devozione alla Repubblica e la grande operosità di quelli che lui definisce i «fedelissimi e poverissimi».

La sua podesteria fu segnata soprattutto dalla peste che si abbatté in quegli anni sul dominio veneto e che il Cappello affrontò con determinazione applicando severi controlli sul movimento delle persone e delle merci, e vigilando con attenzione sul lavoro dei mulini, assolutamente vitali per l'economia di Treviso e della stessa Venezia. Alla fine del suo resoconto, che rivela chiarezza di intenti e indipendenza di giudizio su molte questioni amministrative (ad es. la necessità di un controllo sulle decime del clero e in genere sui prezzi praticati in città, più alti che a Venezia), Bartolomeo dichiara con un certo orgoglio di lasciare Treviso «assai pacifica sana et abondante»⁶.

Fu proprio questo, tuttavia, l'ultimo incarico pubblico assunto dal nobile Bartolomeo Cappello che, al suo ritorno a Venezia, si trovò a percorrere una strada del tutto inusuale ed impreveduta per un aristocratico della Repubblica, a seguito dell'ascesa al trono di Toscana della figlia Bianca (Venezia? - Poggio a Caiano 1587).

Bianca Cappello, Granduchessa di Toscana (1579-1587)

In questa sede non possiamo che fare un semplice ac-

Fig. 1. Domenico Tintoretto, *Ritratto di senatore veneziano*, circa 1590-1595. Olio su tela, 148,5 x 114 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P104).

52 cenno alla complessa biografia di Bianca Cappello, limitandoci a registrare quelle alterne fortune della sua vita in cui si rispecchiò anche il destino della sua famiglia d'origine.

Nata dal primo matrimonio di Bartolomeo con Pellegrina Morosini, Bianca (di cui è incerto l'anno di nascita, forse il 1546) fuggì giovanissima da Venezia con il fiorentino Pietro Bonaventuri che sposò a Firenze nel 1563. Qui strinse presto quella relazione con Francesco de' Medici che la portò, una volta rimasta vedova, a divenire la seconda moglie del granduca⁷ (figg. 2 e 3). Il legame con il potentissimo Medici fu sicuramente fonte di vantaggi e di prestigio per i Cappello ancor prima del matrimonio di Bianca con Francesco. Nel 1574 fu scelto proprio il loro palazzo di Murano per ospitare il futuro re di Francia Enrico III di Valois nei primi giorni del suo celebratissimo soggiorno in città. Inoltre, a riprova di una accresciuta disponibilità economica, nel 1573 la famiglia aveva già lasciato la casa di Sant'Aponal per trasferirsi nel grande palazzo oggi denominato Trevisan Cappello dalle cui stanze provengono i dipinti del legato Sernagiotto del Museo di Santa Caterina di Treviso⁸. Si tratta di un edificio particolarmente prestigioso, a tre piani, posto alle spalle della basilica di San Marco, con una ricca facciata di marmi e sculture che nel 1577 la Stessa Bianca acquistò dai proprietari Trevisan per farne poi atto di donazione al fratello Vettore. Nel giugno del 1579, all'annuncio del matrimonio granducale, Bianca venne adottata pubblicamente come *Figlia della Serenissima*, mentre Bartolomeo e il figlio Vettore, che in ottobre parteciparono con tutti gli onori al fastoso matrimonio, furono nominati cavalieri della *Stola d'oro*. Nel 1581 proprio a Bianca ed ai suoi nobili parenti veneziani Francesco Sansovino dedicò la prima edizione della *Venetia città nobilissima et singolare*⁹.

La fortuna della famiglia (alla quale negli otto anni di regno la granduchessa non smise di inviare doni e di assicurare rendite) si offuscò velocemente dopo la morte improvvisa e sospetta dei due sovrani avvenuta nel 1587 a Poggio a Caiano. Il nuovo Granduca di Toscana, Ferdinando de' Medici, estromise dalla successione il giovane figlio di Bianca e Francesco e non esitò a gettare discredito sulla figura della cognata, di cui vietò le esequie pubbliche, occultò la tomba e rimosse ritratti e simboli dai palazzi medicei.

Il testamento di Bartolomeo

La morte dei Granduchi di Toscana condusse la famiglia quasi alla rovina. È lo stesso Bartolomeo ad ammetterlo nel testamento che sottoscrive nella sua casa in *contrà* di San Giovanni Nuovo (quella donata dalla figlia Bianca) nel settembre del 1593 di fronte al notaio Antonio Callegarini.

Nel lungo testo, in gran parte ancora inedito, il Cappello, dopo aver dato disposizioni per la sua sepoltura a Sant'Elena e aver dettagliatamente elencato numerose offerte per parrocchie, conventi e pii istituti, si sofferma puntigliosamente a ricordare, una ad una, le gravi avversità da cui era stato perseguitato nel corso della vita, precisandone date e circostanze e soprattutto sottolineando le molte fatiche e le molte spese affrontate per superarle. Egli rivendica con orgoglio, così come aveva fatto nella relazione da podestà di Treviso, il suo buon operato, il suo ruolo di buon *pater familias* e buon amministratore di affetti e di cose, come evidentemente voleva risultasse agli occhi del figlio e dei nipoti e forse a dispetto di molta di quella aristocrazia veneziana che in quegli anni aveva assistito ai vari colpi di scena della vicenda di Bianca.

Nel testamento ecco innanzitutto ricordata la morte della prima moglie Pellegrina Morosini (e ne precisa

Fig. 2. Pittore Veneto, *Fregio decorativo a medaglioni con ritratti di uomini e donne illustri*, secolo XVII, inizio. ISCRIZIONE: FRANC.° DE-MEDICI-GRAN-DUCA-DE-TOSCANA. Affresco staccato e riportato su muro. Treviso, Musei Civici (Inv. da P 1176 a P 1198).



Fig. 3. Pittore Veneto, *Fregio decorativo*, ISCRIZIONE: BIANCA·CAPELO·GRAN-DUCHESSA·DE-TOSCANA. Affresco staccato e riportato su muro. Treviso, Musei Civici (Inv. da P1176 a P1198).



53

la data, il 14 luglio 1558) a cui fece seguito il matrimonio con Lucrezia Grimani, sorella del patriarca di Aquileia che, a detta di Bartolomeo, portò un «grande amore affettuoso» verso i figli di Pellegrina e fu come sorella per Bianca (e che lasciò la sua dote a Bartolomeo morendo nel 1592 dopo lunga infermità), poi l'incendio della casa di Murano avvenuto il 28 aprile 1562 che solo con grande spesa e travaglio Bartolomeo riuscì a ricostruire. Ed infine, nell'ottobre del 1587, sopravviene la «malafortuna» della fine improvvisa di Bianca e Francesco che in pochi giorni se ne «andarono a miglior vita», dopodiché Ferdinando Medici privò i Cappello delle provvigioni concesse da Bianca ed in particolare della dote che era stata promessa per la figlia di Vettore, Pellegrina. Servono anni di attenzioni a Bartolomeo per salvarsi dalla «rovina grande», per riuscire a concludere il matrimonio della nipote e mantenere le rendite della vasta proprietà a Belvedere

di Cassola di cui Bartolomeo descrive a lungo, quasi con nostalgia, la «bella casa con belle stanze», i lavatoi coperti, la colombara, i bellissimi vigneti e frutteti. Tanti sacrifici erano stati fatti in nome della famiglia e pertanto a questa tutto doveva restare. Il testamento si chiude così con l'imperativo che tutto quello che era stato di Bartolomeo non si potesse «vender né alienar né far altro»¹⁰.

Il ritratto

Come si è detto, Luigi Bailo trovò il nostro *Ritratto di senatore* in palazzo Trevisan Cappello, assieme a circa altre 130 opere lì conservate, tra cui il prezioso *Ritratto di frate domenicano* di Lorenzo Lotto.

Riprendiamo alcune considerazioni a sostegno dell'identificazione del soggetto raffigurato con il nostro Bartolomeo Cappello.

Il ritratto era dunque conservato nella *casa grande* do-

54 nata da Bianca alla famiglia e questo palazzo, assieme ai beni in esso contenuti (e, presumibilmente, quindi, anche ai molti ritratti che, come vedremo, in esso erano conservati) rimase sempre, almeno fino all'Ottocento, di proprietà dei Cappello e dei loro discendenti in virtù del vincolo di fedecomesso imposto prima dai Cappello e poi dai nobili Mora, loro eredi.

Il senatore raffigurato dimostra un'età vicina a quella di Bartolomeo all'epoca del testamento. L'opera potrebbe quindi essere stata commissionata intorno al 1590 allo scopo, proprio come il lungo racconto delle sue memorie, di riabilitare quel prestigio personale che gli eventi avevano messo in discussione.

Sulla spalla del senatore è posta in bella mostra la stola d'oro del cavalierato, titolo di cui solo Bartolomeo e il figlio Vettore, morto però giovane a 48 anni, furono insigniti tra i Cappello di Canonica (così fu poi chiamato questo ramo dei Cappello per il loro palazzo posto sul Rio della Canonica dietro San Marco).

A queste considerazioni si aggiungano le circostanze fornite da due documenti d'archivio. Innanzitutto, proprio la relazione scritta da Luigi Bailo sul suo sopralluogo compiuto a Palazzo Trevisan Cappello nel giugno 1891 per inventariare il lascito di Emilio Sernagiotto Cerato. Il testo dell'Archivio storico comunale di Treviso, recentemente trascritto integralmente da Steno Zanandrea, ci permette di conoscere, tra l'altro, l'esatta posizione occupata dai dipinti nella sala grande del palazzo veneziano¹¹. Bailo, infatti, elenca le opere annotando su quale parete della sala le trovò esposte ed indicandone l'ordine di esposizione su ogni parete, procedendo da sinistra a destra, dall'alto al basso. Sappiamo così che il dipinto era posto in quella che Bailo chiama la «Galleria» sulla parete più ampia, di fronte alle finestre, in posizione centrale assieme ad altri ritratti (non identificati) del XVI secolo, una posi-

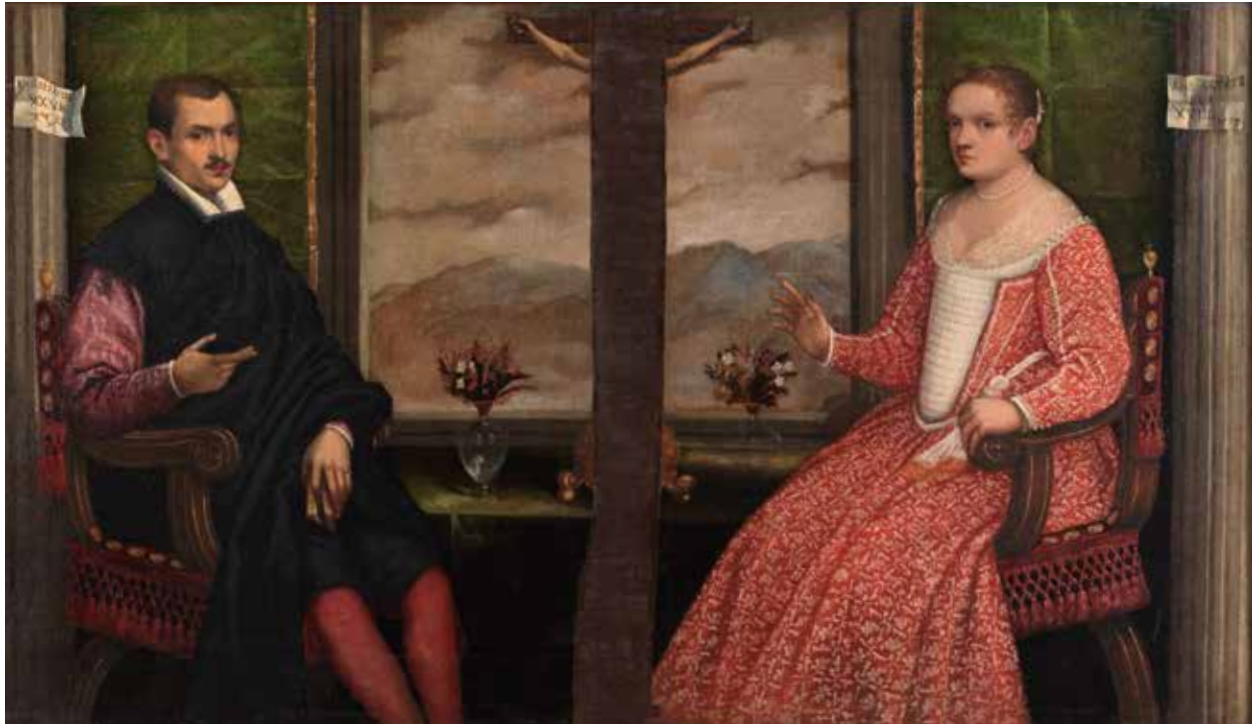
zione che sembra la più adeguata per i ritratti di famiglia, tanto più che le grandi dimensioni della tela non la rendevano facilmente trasportabile. Abbiamo inoltre conferma che ad affiancare Bailo nel primo riconoscimento dei dipinti erano presenti Niccolò Barozzi, allora direttore delle Gallerie, e l'antiquario Antonio Marcato che in quell'occasione erano stati invitati da Bailo non solo in qualità di esperti d'arte, ma anche di persone vicine ai Sernagiotto e tra i pochi frequentatori della galleria, da anni chiusa e per lo più sconosciuta in città. Barozzi e Marcato, quindi, potevano aver raccolto quelle notizie sui dipinti tramandate in famiglia (l'ultimo discendente dei Cappello, Bartolomeo Mora, era morto solo nel 1835) che sicuramente spinsero Bailo nella direzione del riconoscimento del soggetto.

Che nella casa fossero conservati numerosi ritratti dei Cappello, lo attesta anche un inventario dei *Giudici di Petizion* del 1659 già in parte riportato da Levi¹². Qui troviamo elencati «li beni tutti mobili e stabili» di un Vettore Cappello figlio del nipote del senatore Bartolomeo. Tra i dipinti presenti nel *portego* della casa di Venezia sono menzionati numerosi ritratti ed in particolare nell'appartamento abitato allora dai parenti Diedo, sempre a Palazzo Trevisan, si annotano ben tredici «ritratti della Casa Medici e di Ca 'Cappello grandi con figure in piedi con soase dorate grandi»¹³.

Infine, un dettaglio del quadro finora passato inosservato. Sul tavolo posto alla destra del senatore, il biglietto appoggiato accanto all'orologio sembra riportare la scritta *Vettor*: un riferimento al figlio, al testamento o forse al documento più importante per la famiglia, ricordato anche nell'inventario del 1659, e cioè l'atto di donazione, intestato a Vettore, del grande palazzo Trevisan in Rio della Canonica?

Né il ritratto, che doveva sigillare la magnificenza della famiglia, né gli sforzi compiuti da Bartolomeo

Fig. 4. Loedewijk Toeput, detto Ludovico Pozzoserrato, *Ritratto di Giovani sposi*. Olio su tela, 69 x 118 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P 122).



per contrastare la parabola del suo destino, bastarono tuttavia ad evitare il lento declino della casata, ormai troppo compromessa con la politica dei Medici. E purtroppo una sorte infelice e assolutamente immeritata (vista la loro importanza storica e artistica) insiste ancor oggi sui luoghi straordinari attorno cui gravitò la vita di Bartolomeo: chiuso da tempo per lavori mai finiti Palazzo Trevisan a Venezia, in stato di abbandono la villa di Cassola con i suoi affreschi a cariatidi e grottesche e ormai pericolante il famoso Palazzo Cappello di Murano, dove Bartolomeo ospitò il re di Francia.

La nipote Pellegrina Cappello

Nel testamento di Bartolomeo, così come in quello di Vettore Cappello¹⁴, si fa più volte riferimento alla que-

stione della dote di Pellegrina figlia di Vettore che fu motivo di grande preoccupazione e pesante esborso economico per la famiglia che evidentemente dopo il 1587 non poté più contare sui favori dei granduchi e sulle promesse fatte da Francesco e da Bianca proprio per la dote.

Nell'inventario del 1659 già ricordato, tra le scritture dell'archivio familiare sono menzionati due contratti di nozze di Pellegrina, sposata nel 1593 con Marc'Antonio Dal Molin, e, rimasta vedova, con Andrea Diedo nel 1595¹⁵. Quest'ultima data coincide con quella presente sul cartiglio posto sopra la figura femminile del doppio *Ritratto di Giovani Sposi* di Ludovico Pozzoserrato del Museo di Santa Caterina ritrovato, diviso in due, da Bailo sempre in Palazzo Trevisan Cappello (fig. 4).

56 Purtroppo, le indicazioni anagrafiche contenute nei cartigli (XVIII anni per la sposa, XXVI per lo sposo) non corrispondono esattamente a quelle di nascita di Pellegrina ed Andrea rinvenute negli archivi veneziani¹⁶.

In attesa di altri riscontri, registriamo tuttavia alcune considerazioni a favore del possibile riconoscimento dei due sposi del ritratto di Pozzoserrato come la nipote del senatore e il suo secondo marito: i quadri sono stati ritrovati nella sala centrale del palazzo (dove risiedevano anche i Diedo, come ricordato nell'inventario del 1659) tra quelle opere che la famiglia riteneva più importanti, le date dei cartigli, poi, potrebbero aver subito qualche manomissione a causa delle vicissitudini della tela (tagliata a metà e poi riunita), inoltre annotiamo come i riferimenti anagrafici non sempre sono ricordati in modo preciso nella memoria delle famiglie (la stessa Bianca non ebbe mai modo di conoscere con esattezza la data della propria nascita). Infine: i paesaggi alle spalle degli sposi, ora non più visibili, assomigliavano molto, come nota Manzato, a quelli «nostrani» delle colline trevigiane¹⁷. E nell'inventario del 1659 è menzionata a San Zenone degli Ezzelini «una possession chiamata del Vollon con sue fabbriche» vincolata proprio alla dote di Pellegrina, acquistata dal nostro senatore Bartolomeo e forse promessa in dono, prima della tragica fine, dalla zia granduchessa¹⁸.

Note

¹ E. Manzato, *Il Museo Civico Luigi Bailo Treviso*. (Guide pratiche Garolla, 13), Milano 1986, p. 66.

² L. Bailo, *La Pinacoteca Comunale*, "Bollettino del Museo Trevigiano (Piccolo Indicatore)", n. 4, 7 agosto 1892, p. 24.

³ L. Coletti, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", S. II, I (1927), VI, p. 476.

⁴ L. Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1963, pp. 215-217.

⁵ P. Rossi, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca II. Pittura rinascimentale e barocca*, Crocetta del Montello 2019, cat. 73, pp. 153-154.

⁶ *Relazioni dei rettori veneti in terraferma*, vol.3: *Podestaria e capitanato di Treviso*, Trieste 1975, pp. 57-65.

⁷ Per uno studio recente sulla vita di Bianca Cappello che ne rivela pienamente la figura: P. I. Galli Mastrodonato, *Bianca Cappello. Dalla damnatio memoriae alla verità*, Padova 2020.

⁸ Il fratello di Bianca nel 1573 risiedeva in Palazzo Trevisan, lo si deduce dal certificato di battesimo (datato 5 marzo di quell'anno) di Pellegrina Lucrezia, figlia di Vettore e di Elena «iugali» in casa di Alessandro e Zandomenego Trevisan: Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Parrocchia di San Giovanni Nuovo, Registri di Battesimo*, I, c. 330.

⁹ I Sernagiotto possedevano una copia oggi perduta del libro con dedica e firma autografa dell'autore. È andato perduto anche il ritratto della granduchessa a lungo esposto a Treviso in Pinacoteca. Una rara raffigurazione di Bianca e Francesco è invece presente in Museo nel *Fregio decorativo a medaglioni con ritratti di uomini e donne illustri* staccato da Villa Alban agli inizi del Novecento (figg. 2 e 3).

¹⁰ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi: ASVe), *Notarile, Testamenti*, notaio Antonio Callegarini, b. 302, n. 138, testamento di Bartolomeo Cappello, 12 settembre 1593. Desidero ringraziare in modo speciale Diego Bortoluzzi, studioso di paleografia, per il prezioso aiuto nella trascrizione del manoscritto.

¹¹ Sono grata a Steno Zanandrea per aver messo generosamente a mia disposizione questo suo lavoro grazie al quale è possibile finalmente una lettura completa e corretta della relazione di Bailo, utilissima non solo perché descrive la galleria del Sernagiotto prima del trasferimento dei dipinti a Treviso, ma anche per le inedite indicazioni su alcuni elementi decorativi delle stanze del palazzo come affreschi e caminetti: Comune di Treviso, Archi-

vio Storico Comunale, *Legato Sernagiotto Cerato*, «Relazione sulla galleria e sui quadri e oggetti a parte legati con suo testamento dal fu Sig. Emilio Sernagiotto nob. di Casavecchia al Comune di Treviso», firmata Prof. Luigi Bailo, 30 giugno 1891.

¹² C. A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità. Dal secolo XIV ai nostri giorni*, II, Venezia 1900, p.40.

¹³ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, busta 367/32, n. 75, Inventario dei beni di Vettore Cappello, 29 ottobre 1659, c.1r.- 6v.

¹⁴ ASVe, *Notarile, Testamenti*, notaio Antonio Callegarini, busta 304, n.719, testamento di Vettore Cappello, 22 settembre 1595.

¹⁵ I matrimoni si celebrarono nella chiesa di San Filippo e Giacomo vicinissima a Palazzo Trevisan: ASVe, *Avogaria de Comun, «Libro d'oro, Matrimoni»*, busta 90, cc. 101, 198.

¹⁶ Pellegrina è battezzata il 5 marzo 1573 (v. nota n. 9); Andrea Diedo risulta nato in settembre 1567: ASVe, *Avogaria de Comun, «Libro d'oro, Nascite»*, IV, busta 54, c.103.

¹⁷ E. Manzato, «*Lodovico Pozzo Fiammingo abitante in Treviso*» in *La pittura Fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, a cura di C. Limentani Virdis, Verona 1997, p. 86.

¹⁸ Ringrazio Gabriele Farronato per le utili informazioni sulle proprietà dei Cappello poste tra Bassano ed Asolo.



La prima Mostra d'Arte Trevigiana dopo la Prima Guerra Mondiale

Raffaello Padovan

Nelle due sale della ex Pinacoteca, messe a disposizione dalla Cassa della Marca Trevigiana, si è inaugurata ieri la Mostra Artistica trevisana, nella quale artisti egregi concittadini si affermano nobilmente¹.

Così annunciava il Gazzettino di domenica ventisei ottobre 1919. Un articolo questo che riportava la cronaca dell'apertura di una mostra insperata, della quale non vi è più stata memoria perché non ha avuto altra documentazione se non quella scritta sulle pagine dei quotidiani. In effetti tutti gli studiosi hanno sempre considerato come prima esposizione della serie post bellica quella dell'anno successivo (ossia la seconda) 1920, che ebbe la fortuna della stampa di un puntuale opuscolo, senza però che in questo documento sia riportato nel titolo un riferimento ordinale (ad esempio con "II") come lo ebbero invece correttamente le successive a partire dalla terza del 1922 (con "III"). Pertanto venne considerata erroneamente quale seconda esposizione trevigiana la *Prima Mostra Regionale* che, per sua natura, non poteva appartenere alla serie cittadina². Vieppiù che, riflettendo sul clima del momento storico assai prossimo alla conclusione di un così efferato conflitto con tutti i problemi contingenti da risolvere, difficilmente si poteva immaginare alla creazione di un evento gaio ancora "sopra le macerie" quale poteva essere una mostra d'arte³.

La mostra del '19 dunque fu un importante episodio culturale avvenuto a quasi un anno preciso dalla fine della guerra, attestazione ufficiale della volontà di una rinascita; l'atto di rivalsa e di riscatto dai patimenti e dagli sfollamenti subiti dalla cittadinanza trevigiana e in particolare dagli stessi artisti. La testimonianza della volontà di riprendersi la vita anche con nuovo vigore, superando quel triste e distruttivo periodo. E proprio rimettendo in gioco l'Arte, che in realtà do-

vrebbe essere l'emblema del "superfluo" e del "non necessario", che venne dato il segnale di questa volontà. Dalle cronache dei due quotidiani consultati che ne hanno riportato le cronache, "Il Gazzettino" e "il Piave", se ne potrebbe ricavare una sorta di catalogo virtuale della mostra⁴. Dall'organizzazione al luogo, le date e gli orari, i nominativi degli artisti espositori, molti dei quali già presenti nelle edizioni pre-guerra e che lo saranno in quelle successive, nonché le corrispettive opere presentate; per completare infine il quadro con le vendite e le critiche⁵.

L'esposizione fu promossa da un comitato di "artisti residenti in Treviso" i quali riunitisi nel mese di agosto del 1919 deliberarono

di tenere in ottobre-novembre una mostra di pittura e scultura, chiamando a segretario della mostra stessa il cav. Enrico Usigli, come la persona più indicata per pratica ed attività a curarne l'organizzazione⁶.

Segretario, organizzatore e animatore dell'iniziativa fu dunque quel Enrico Usigli (Venezia, 1863-Milano, 10 giugno 1926), perito agronomo e impiegato presso le Assicurazioni Generali; persona di primissimo livello nell'ambiente culturale trevigiano, e non solo, che già aveva lavorato per organizzare le mostre del periodo ante guerra alle quali vi parteciparono i figli Lidia e Giorgio (nel 1907 e nel 1908); fu Presidente della Scuola di Musica (poi Liceo Musicale "Francesco Manzato") fondata nel 1859 che, per sua iniziativa, fu re-istituita dal Circolo Impiegati e Professionisti con sede in "Palazzo Provera" (già Spineda) ubicato in via Manin, fra l'altro una delle sedi espositive delle mostre trevisane⁷.

Il cronista deputato agli eventi artistici de "il Piave" pubblicò un'intervista fatta al cav. Usigli⁸:

In apertura

Fig. 1. Silvio Rossetto, *Busto di Luigi Serena*, 1913. Bronzo, 45 x 52 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. AMS 52).

Fig. 2. Luigi Serena, *La storia del frutto proibito (I dragoni)*, 1987. Olio su tela, 85 x 120 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. AM 450).

60



Avendo visto sulla porta dell'ex Pinacoteca il cartellone della Mostra mi sono recato subito dal segretario, cav. Usigli per aver qualche notizia.

Il cav. Usigli mi ha accolto con la cordialità abituale. [...]

- Permette che le chieda i direttivi della mostra?

- Sono presto detti: dare a Treviso un segno di rinascita intellettuale ed artistica, che da qualche anno mancava; far conoscere i nostri artisti (ché ne abbiamo di buoni e modestissimi); dar modo ai Trevi-

giani di adornare le loro case disadornate di qualche opera d'arte. [...]

- E per la disposizione delle opere quale criterio è stato seguito?

- Ciascuno artista ha la sua piccola mostra individuale. Niente catalogo; ogni opera avrà sotto un cartellino col nome dell'artista e il titolo. [...]

Dunque inutile cercare un catalogo perché non fu mai prodotto.

La mostra si tenne in Treviso, nel palazzo dell'ex Pinacoteca Comunale da sabato 25 ottobre a martedì 11 novembre 1919⁹. L'orario: tutti i giorni dalle 10 alle 12, e dalle 14 alle 18.

Nella Mostra fu reso un doveroso omaggio al pittore decano degli artisti trevigiani, Luigi Serena (Montebelluna, 1 agosto 1855-Treviso, 12 marzo 1911), con un'opera: *La storia del frutto proibito* (fig. 2), già donata al Comune di Treviso dal comm. conte Antonio Revedin e oggi esposto nelle sale del Museo Civico "Luigi Bailo". Per l'occasione

Gli espositori, con unanime delicato pensiero hanno appeso una corona di alloro con bacche argentee, al busto di Luigi Serena (fig. 1), in segno di ricordo affettuoso e reverente¹⁰.

Negli stessi ambiti della mostra seguì, da giovedì 27 novembre a domenica 7 dicembre 1919 per la cura di Luigi Coletti, la retrospettiva dedicata a Aldo Voltolin (Treviso, 1892-Milano, 1918), giovane e promettente pittore deceduto a seguito della febbre spagnola¹¹. Mercoledì 5 novembre la mostra fu

onorata dalla visita di S. E. Luigi Luzzati il quale si disse lieto di aver goduto un raggio di luce serena nel grigiore dei tempi che corrono¹².

La mostra ebbe un buon successo dato che, a detta delle cronache, che l'otto novembre aveva raggiunto il cinquanta per cento delle vendite del totale delle opere esposte, mentre in chiusura il sessantasei per cento¹³. Tuttavia su questo fronte venne sottolineato un aspetto negativo¹⁴:

È doloroso notare, però, che fra lo stuolo dei com-

pratori mancano, tranne qualche lodevole eccezione, che tal rimane, gli enti e le autorità locali, che avrebbero certamente potuto senza gravi aggravii, concorrere col largo stuolo dei privati al maggior successo della mostra.

Chiudiamo con una nota di colore che non credo lasci adito a commenti; chiusa la mostra, sabato 15 novembre

alle 20 gli artisti espositori nella Mostra d'Arte Trevigiana si riunirono a banchetto al Mangano, invitando il cav. Usigli, l'animatore della riuscitissima Mostra, i rappresentanti della stampa locale. Portavano la nota gentile la signorina Jessita Piccoli e la signora Sbrojavacca [...]¹⁵.

Tuttavia negli anni successivi (10 marzo 1921) gli artisti e gli intellettuali trevigiani si riunirono, sempre nella medesima trattoria, per tentare di costituire un comitato per le mostre¹⁶. Ma questa forse potrebbe essere un'altra storia.

Elenco degli artisti e delle opere esposte menzionate nelle cronache¹⁷

Guerrino o Guerro Augusti (Udine 1886 - Treviso 1851), pittore.

n. 9 dipinti: *Salice piangente, La Roggia, Canale a Viareggio, Campagna a Viareggio, Il cantiere, Impressione, Impressione*.

Giovanni (Giovanni Battista) Apollonio (Treviso, 1879-1930), pittore.

n. 7 dipinti: *Saletta 1700, Ritratto della signora Braida, Ritratto della signora Vettori, La comunione, Al Rialto, Isola in Laguna, Piova in Piazzetta*.

Fig. 3. Articolo inerente l'inaugurazione della mostra.
Tratto da "Il Gazzettino", anno XXXIII, n. 298,
Venezia, domenica 26 ottobre 1919, p. 3.



Fig. 4. Articolo di conclusione della mostra.
Tratto da "Il Piave", anno I, n. 30,
Treviso, domenica 16 novembre 1919, p. 2.



62

La inaugurazione della Mostra d'Arte trevigiana

Nelle due sale della ex Pinacoteca, messe cortesemente a disposizione dalla Cassa della Marca Trevigiana, si è inaugurata ieri la Mostra Artistica trevigiana, nella quale artisti egregi concittadini si affermano nobilmente.

Alla cerimonia inaugurale intervennero il Prefetto comm. Vitebli, il vice prefetto cav. Borsatti, il co. avv. Bon, assessore municipale, in rappresentanza del Sindaco, l'avv. cav. uff. Mandruzzato, il questore cav. Pini, il comm. J. A. Coletti presidente della Camera di Commercio e il dott. cav. Luigi Coletti; il gen. Franchini comandante il Presidio Militare, il ten. colonnello Duca Catemario di Quadri comandante il Deposito del 55. fanteria, il colonnello Massengo comandante il 5. Lancieri Novara ed altri. Molte signore e parecchi artisti assistevano pure alla inaugurazione.

Faceva gli onori di casa il cav. Enrico Usigli, segretario ed anima della Mostra.

Ci riserviamo di dire in modo più particolare intorno ai pregevoli lavori esposti poichè la Mostra apertasi ieri durerà fino all'11 novembre.

Prattanto diamo l'elenco, per ordine alfabetico, degli espositori: Augusti Guerro ha esposto nove quadri, Apollonio Giovanni sette, Caneva Valentino cinque, Caramel Giacomo otto, Erler Ettore diciotto, Frescura Ezio due, Gentilini Antonio tre sculture, Piccoli Jessita cinque pitture, Pozzato Davide un quadro, Sprngolo Rino cinque pastelli, Salviali Giovanni quindici quadri, Sbrojavacca Viscardo 5 quadri, Strea Mario un quadro, Tommasini Tina dodici, Tommasini Anna 12, Zorlini Ottone dodici sculture, Zauscedini Virginia un arazzo e Zanzotto Giovanni un quadro.

E' pure esposto alla Mostra, a titolo di omaggio, un quadro del valente e compianto pittore trevigiano Luigi Serena, donato al Comune dal comm. Antonio Revedin. E' un magnifico lavoro: «Il frutto proibito».

Nella giornata di ieri è stato acquistata «Acquatuolo» dello scultore Zorlini dal signor Ennio Bertolazzi.

Il Banchetto degli artisti Trevigiani

Iersera alle 20 gli artisti espositori nella Mostra d'Arte Trevigiana si riunirono a banchetto al Mangano, invitando il cav. Usigli, l'animatore della riuscitissima Mostra, i rappresentanti della stampa locale.

Portavano la nota gentile la signorina Jessita Piccoli e la signora Sbrojavacca.

La lietissima riunione si protrasse fino a tarda ora.

Ai brindisi alcuni artisti presentarono al cav. Usigli e ai loro amici Rigobon e Mozzoni alcuni bozzetti; gli altri, che non furono in grado di farlo, si impegnarono a breve scadenza di far onore alla loro firma.

Brindarono applauditissimi il prof. Frescura, il cav. Usigli, il tenente Rigobon, e per la stampa il rag. Boni.

Gli artisti, in segno di gratitudine consegnarono con appropriate parole del prof. Frescura al cav. Usigli, al signor Mozzoni, al ten. Rigobon un ciondolo in oro in forma di tavolozza, con la scritta: «Mostra d'Arte Trevigiana - Ottobre-Novembre 1919».

Valentino Canever (Noventa di Piave, 1879 - Treviso, 1930), pittore e decoratore.
n. 5 dipinti: *Tramonto*, *Quiete ridente*, *Nel parco*.

Giacomo Caramel (Fagarè di Piave, 1890 - Oderzo, 1988), pittore e docente.
n. 8 dipinti: *Alpi nostre*, *Gola montana*, *La valle*, *Ultimo raggio a sera*, *Primo verde*, *Neve*, *Grigio*, *Sera*.

Giulio Ettore Erler (Oderzo, 1876 - Treviso, 1964), pittore, grafico e docente.
n. 18 dipinti: *Divagazioni artistiche*; come indicato è un titolo generico che corrisponde a soggetti vari: bozzetti di campagna, animali e fiori (un *Rose*), di piccolo formato. Fu lamentata l'assenza di ritratti e paesaggi che erano i suoi migliori esiti. Nel contempo Erler espose "in un negozio in Calmaggione tre bei lavori a olio, di recente fattura" (*Annuncio*, *Estate* e *Primavera*)¹⁸.

Ezio Frescura, nato **Alessio Ortolan** (Calalzo di Cadore, 1872 - Treviso, 1926), pittore grafico e docente.
n. 2 dipinti: *Quiete montana*, *La nube*.

Antonio Gentilin (Treviso, 1882-1966), scultore e orafo.
n. 3 pezzi: *Madonna* (gesso), *Risorgimento* (gesso), *Meraviglia* (testa di giovane).

Ascanio Pavan (Treviso, 1883-1940), pittore.
n. 3 dipinti: *Impressione di luce*.

Jessita Piccoli (? - ?), pittrice e docente¹⁹.
n. 5 opere, 1 dipinto a olio e 4 pastelli: *Impressione ferrarese* (*Il castello di Ferrara*), *Ritratto di giovane* (past.), *Ritratto di bambina* (past.), *Ritratto di signora* (past.), *Ritratto di vecchio* (past.).

Paride Pozzato (Rovigo, 1899 - Venezia, 1971), pittore²⁰.
n. 1 dipinto: *Vitello bianco*.

Giovanni Salviati (Venezia, 1881-1950), pittore.
n. 15 dipinti: *Il Cismone*, *Marina*, *Tramonto in laguna*, *Piccolo stagno*, *Fine di ottobre*, *Fra le conifere*, *Autunno*, *Ritorno dalla pesca*, *Mattino d'estate*, *San Martino*, *San'Angelo*, *Rovine di guerra*, *Laguna*, *Studio*, *Studio*.

Giovanni, detto **Nino**, **Springolo** (Treviso, 1886 - 1975), pittore.
n. 15 dipinti che però non vengono nominati.

Guiscardo di Sbroiavacca, N. H. (Portogruaro, 1879 - Treviso, 1952), pittore.
n. 5 dipinti: *Le baite* (*Baita*), *Torrente*, *Campagna trevigiana*, *Mia madre*, *Ritratto dell'ingegner Angelo Biscaro*.

Enrico Silvestri (? - ?), pittore²¹.

Mario Sprea (? - ?), pittore²².
n. 1 dipinto: *Impressione* (*Paesaggio*).

Annamaria Tommasini, (Treviso, 1901-1987), pittrice.
n. 12 dipinti: *Impressione del Palatino*, *Studio*, *Impressioni marine*, una serie di *Cartoline romane*.

Tina Tommasini, (Treviso, 1902-1985), pittrice.
n. 12 dipinti: *La Damina antica*, *Studio*, n.4 *Impressioni del Palatino*, *Viale*, *Rose e viole*, *Dalie*, *Nel parco*, una serie di *Cartoline romane*.

Ottone Zorlini (Gorgo al Monticano, 1891-São Paulo, 1967), scultore.

64 n. 12 pezzi: *Acquaiolo*, *Gabriele D'Annunzio* (medaglione), *Testa di Bimbo*, *Poppante*, *Settecento*, *Primi freddi*, *Profugo*, *Ada*, *Risveglio* (busto), *Dolce far niente*, *Riposo*, *Elena di Savoia*. Diverse riproduzioni delle stesse opere.

Virginio Zanfredini o Zampedini (? - ?)²³.

n. 1 *Arazzo Gobelin*.

Giovanni Zanzotto (Pieve di Soligo, 1888-1960), pittore.

n. 1 dipinto: *Val d'Isonzo*.

Inoltre, con "giocattoli e oggetti d'ornamento", vi esponeva il *Laboratorio artistico femminile di arte applicata "Tommasini-Revedin"* per opere di beneficenza²⁴.

I cataloghi delle mostre trevisane tra le due guerre
1920: *Mostra d'Arte Trevigiana*, catalogo della mostra (Treviso, Teatro Sociale, 18-31 ottobre 1920), Treviso 1920; **1921:** *Prima Mostra Regionale d'Arte*, cat. d. m. (Treviso, Palazzo Provera, 15 settembre-23 ottobre 1921), Treviso 1921; **1922:** *III Mostra d'Arte Trevigiana*, cat. d. m. (Treviso, 6-25 Novembre 1922), Treviso 1922; **1923:** *IV Mostra d'Arte Trevisana*, cat. d. m. (Treviso, Palazzo Provera, 22 ottobre-12 novembre 1923), Treviso 1923; **1924:** *V Mostra d'Arte Trevisana*, cat. d. m. (Treviso, Palazzo Provera, 19 ottobre-12 novembre 1923), Treviso 1924; **1925:** *VI Mostra d'Arte Trevisana*, cat. d. m. (Treviso, Salone dei CCC, 8 dicembre 1925-6 gennaio 1926), Treviso 1925; **1927:** *VII Mostra d'Arte Trevisana*, cat. d. m. (Treviso, Salone dei CCC, 16 ottobre-11 novembre 1925), Treviso 1925; **1929:** *VIII Mostra d'Arte Trevigiana*, cat. d. m. (Treviso, Salone dei CCC, 20 ottobre-20 novembre 1929), Treviso 1929; **1933:** *IX Mostra Trevigiana d'Arte*, cat. d. m.

(Treviso, Palazzo Scotti, 28 ottobre-15 novembre 1933), Treviso 1933; **1935:** *X Mostra Trevigiana d'Arte*, cat. d. m. (Treviso, Villa Margherita, 28 ottobre-15 novembre 1935), Treviso 1935; **1942:** *XI Undicesima Mostra Trevigiana d'Arte*, cat. d. m. (Treviso, Palazzo dei CCC, 11 ottobre-15 novembre 1942), Treviso 1942.

Note

¹ *La inaugurazione della mostra d'Arte trevisana*, "Il Gazzettino", a. XXXIII, n. 298, 26 ottobre 1919, p. 2.

² Cfr. elenco posto in coda al presente articolo.

³ In effetti anche lo scrivente (e probabilmente non il solo), nella biografia di Giovanni Apollonio (R. Padovan, *Giovanni Apollonio. Profilo biografico e critico*, in *Giovanni Apollonio. Treviso 1879-1930*, catalogo della mostra, Treviso, Civico Museo Casa da Noal-Casa Robegan, 26 gennaio-9 marzo 2008, a cura di E. Brunello, R. Padovan, Treviso 2007, pp. 23-41) aveva già citato l'esposizione del 1919 considerandola argomento assodato dagli studiosi. Tuttavia mi sono accorto in seguito che chi, con autorevolezza e con puntualità, aveva scritto in merito alle esposizioni trevigiane non ha mai neppure citato la mostra in questione. Intendo ora, con questo contributo, colmare tale lacuna.

⁴ Le notizie iniziano dal 1 settembre e proseguono alternandosi fino al 16 novembre.

⁵ Purtroppo per questo argomento ci vorrebbe molto più spazio per poterlo trattare.

⁶ *Mostra d'arte trevisana*, "Il Gazzettino", a. XXXIII, n. 243, 1 settembre 1919, p. 2.

⁷ I tre figli Lidia, Giorgio e Bruno risiedevano tutti in Treviso. Lidia Usigli convolò a giuste nozze con Lionello De Lisi il 28 settembre 1911 a Treviso (Cfr. *Alla scuola di musica*, "Il Gazzettino", 33, n. 2783, 6 ottobre 1919, p. 2; *Guida di Treviso e Provincia*, a cura di B. Parigi, Treviso 1927, pp. 107, 117, 125; C. Beltrami, 1913. *La I Esposizione d'Arte Veneta*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di N. Stringa, S. Portinari, Venezia 2017, p. 1; <https://www.geni.com/people/Enrico-Usigli/6000000092906650123>).

⁸ [Brlin], *Mostra d'Arte Trevigiana. Due parole col cav. Usigli*, "il Piave", a. 1, n. 8, 23 ottobre 1919, p. 2.

⁹ La Banca deliberò la concessione dei locali a fine settembre (Cfr. *La mostra degli artisti trevigiani alla Pinacoteca*, "Il Gaz-

zettino”, a XXXIII, n. 266, 24 settembre 1919, p. 2. Per le vicende della Pinacoteca cfr. in E. Lippi, *Per la storia dei Musei Civici di Treviso. Documenti e testimonianze*, Crocetta del Montello 2021, pp. 13-67).

¹⁰ Il busto in bronzo del “Maestro, padre dei pittori trevigiani” Luigi Serena era stato eseguito nel 1913 dallo scultore Silvio Rossetto (Vicenza, 1867-Treviso, 1925) e collocato dall’anno successivo all’ingresso della Pinacoteca Civica.

¹¹ Cfr. E. Manzato, *Un capesarino trevigiano. Aldo Voltolin*, in *Gli artisti di Ca’ Pesaro. L’Esposizione d’arte del 1913*, a cura di N. Stringa, S. Portinari, “Storie dell’arte contemporanea”, 1, Venezia 2017; *Aldo Voltolin 1892-1918*. Catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, 21 dicembre 2018-24 febbraio 2019), a cura di E. M. Gerhardinger, E. Manzato, R. Padovan, Treviso 2018; *Pittori a Treviso e nella Marca tra Otto e Novecento con sguardi a Venezia*. Catalogo sommario dell’esposizione permanente di Ca’ Spineda con annotazioni di G. Fossaluzza, Zero Branco (TV) 2020.

¹² *Mostra d’Arte Trevigiana. La visita di S.E. Luzzatti*, in “il Piave”, I, n. 20, 6 novembre 1919, p. 2.

¹³ *Mostra d’Arte Trevigiana*, “il Piave”, a. I, n. 22, 8 novembre 1919, p. 2; *La Mostra d’Arte chiude oggi*, “Il Gazzettino”, a. XXXIII, n. 314, 11 novembre 1919, p. 2.

¹⁴ *Mostra d’Arte Trevigiana*, “il Piave”, a. I, n. 26, 12 novembre 1919, p. 2. Fece eccezione la Cassa di Risparmio che acquistò l’olio *Nel Parco* di V. Canever; il busto *Risveglio*, dello scultore O. Zorlini e il pastello di Jessita Piccoli *Impressioni ferraresi* (cfr. *Nelle sale della Mostra*, “Il Gazzettino”, a. XXXIII, n. 312, 9 novembre 1919, p. 2, oggi non più reperibili).

¹⁵ *Il Banchetto degli artisti Trevigiani*, “il Piave”, a. I, n. 30, 16 novembre 1919, p. 2. Sulla “Trattoria del Mangano”, “sita rimpetto alla vetusta Loggia dei Cavalieri”, dove spesso si ritrovavano gli artisti trevigiani, cfr. A. Lazzari, T. Garzoni, *Curiosità storiche trevigiane*, Roma 1927, pp. 198-199. Altra curiosità: il 1° novembre gli organizzatori della mostra, a seguito della visita della Guardia di Finanza, furono multati “per la mancata applicazione della marca da bollo da cent. 10 su ogni biglietto”. Per cui il prezzo d’ingresso fu aumentato (*Mostra d’Arte Trevigiana*, “il Piave”, a. I, n. 17, 2 novembre 1919, p. 2).

¹⁶ Cfr. *La Società degli Amici dell’Arte*, “il Piave”, 11 marzo 1921, p. 2; *Amici e cultori d’Arte*, “Il Risorgimento”, 11 marzo 1921, p. 2.

¹⁷ Non tutti gli artisti furono segnalati nelle vendite e di taluni non si sono rilevate notizie, in particolare su Mario Sprea e Virginio Zampedini. Non tutti i titoli di ciascuna opera furono ri-

portati, mentre per alcuni potrebbero essere stati scritti in modo differente per brevità di scrittura o per similarità di soggetto, per cui potrebbe sussistere qualche doppio, superando così nel conteggio il numero totale indicato nelle descrizioni. Talvolta vengono solo suggeriti con *Studio e Impressione*. Lo scrivente riporta comunque quanto trovato.

¹⁸ *Tre quadri di Erler*, “il Piave”, a. I, n.17, 2 novembre 1919, p. 2.

¹⁹ Scarse le notizie su questa artista. Sappiamo solo che, oltre a questa del 1919 fu presente a diverse mostre trevigiane: 1907, 1920, 1921, 1922, 1923, 1925, 1927, 1929.

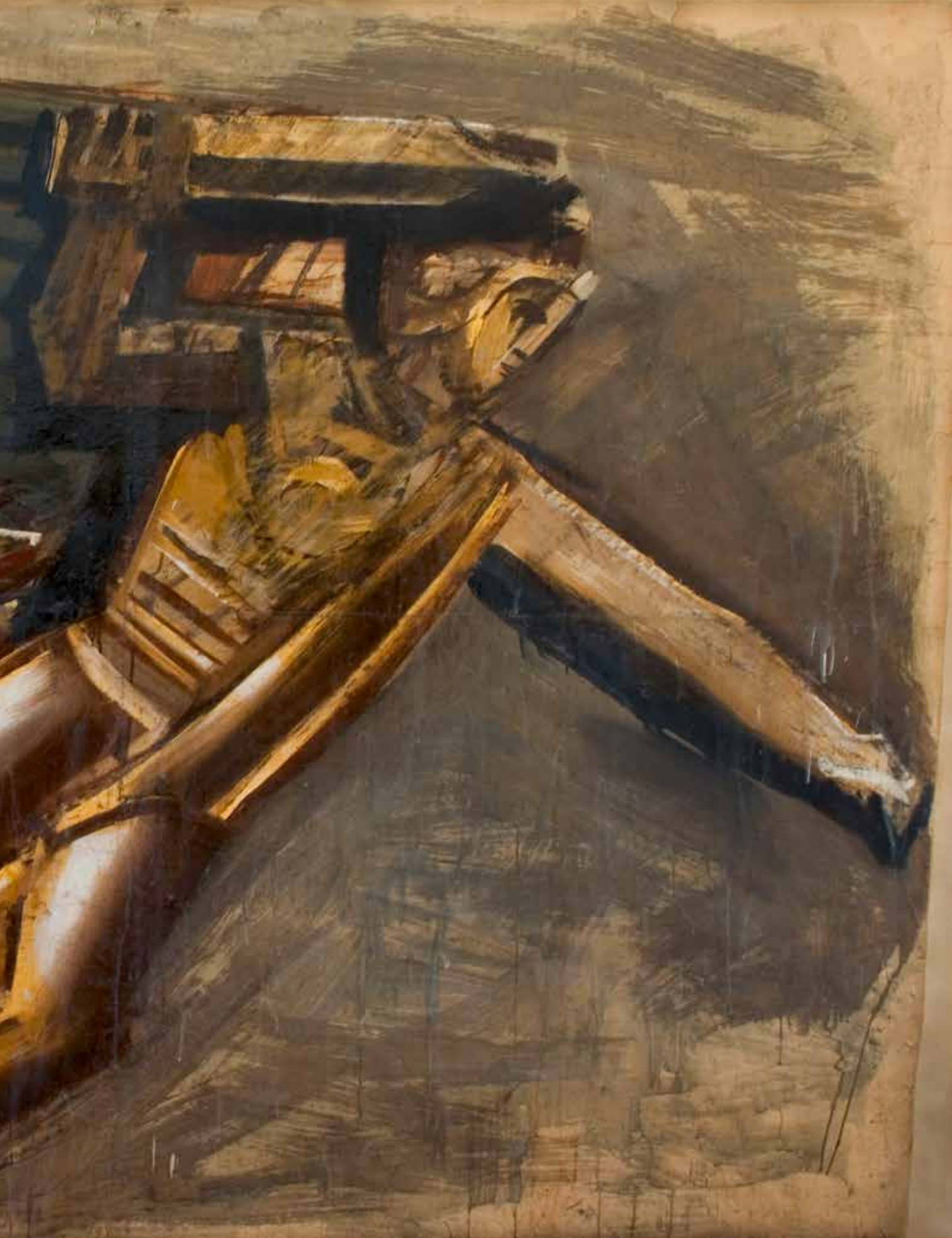
²⁰ “*Due solitari*. - Zanzotto e Pozzato presentano due quadri soli. - Zanzotto una «Val d’Isonzo» oleografica; Pozzato un «Vitello bianco» troppo bianco e poco vivo. Bisogna far di più” (B., *Mostra d’Arte Trevigiana. Visitando la Mostra*, “il Piave”, a. I, n. 12, 28 ottobre 1919, p. 2). Scarse le notizie su questo artista. Pozzato lo si ritrova elencato nel catalogo della *Prima M. Regionale* del 1921 e della *III M. d’Arte Trevigiana* del 1922. Fu presente alle Collettive di Ca’ Pesaro n.29 e n.30 negli anni 1938 e 1939.

²¹ Scarse le notizie di questo artista. Espose in agosto a Siena (*I dipinti di Enrico Silvestri ufficiale degli arditi*, “Il Gazzettino”, a. XXXIII, n. 240, 29 agosto 1919, p. 2). Lo si ritrova elencato nel catalogo della *III M. d’Arte T.* del 1922, e poi in quella del 1933 (IX) con progetti di architettura.

²² “Non so chi sia. Mi si dice che è un soldato, ma questo nulla può aggiungere alle sue qualità di pittore. Ha un paesaggio strano, una specie di panorama fuori fuoco, caramellato. Ni bien, ni mal” (B., *Mostra d’Arte Trevigiana. Visitando la Mostra*, “il Piave”, a. I, n. 14, 30 ottobre 1919, p. 2).

²³ “*Un Gobelin* - Zampedini espone un *Gobelin*, non me ne intendo, e non voglio pronunciar giudizi.” (B., *Mostra d’Arte Trevigiana. Visitando la Mostra*, “il Piave”, a. I, n. 13, 29 ottobre 1919, p. 2).

²⁴ Nell’ultimo articolo descrittivo della mostra (B., *Mostra d’Arte Trevigiana. Visitando la Mostra*, “il Piave”, a. I, n.22, 8 novembre 1919, p. 2) vengono fornite le indicazioni sulle autrici e le organizzatrici del Laboratorio.



Sironi, Carrà, Martini. Note sul far grande nell'arte italiana degli anni Trenta

Elena Pontiggia

Negli anni trenta l'arte italiana, e non solo italiana, è percorsa da una ricerca di monumentalità, dalla volontà (e in molti casi dalla velleità) di *far grande*. La misura del quadro o della singola scultura sembra riduttiva e insufficiente, e si cerca nel rapporto con l'architettura la possibilità non solo di ampliare la dimensione fisica dell'opera, ma anche di rendere più intenso il suo impatto sull'osservatore. Al quadro si aggiungono o si sostituiscono l'affresco, l'encausto, il mosaico, la vetrata; alla statua il grande rilievo. Sironi e Carrà, che con Funi e Campigli firmano nel 1933 il *Manifesto della pittura murale*, e nel campo della scultura Arturo Martini, sono alcuni dei protagonisti, da noi, di una tale ricerca.

Per Sironi il progetto di dipingere pareti e non tele risale ai primi anni del Novecento, quando, come confessa lui stesso, gli “passavano, negli occhi giovanili [...], gli splendidi fantasmi dell'arte classica”¹. Il suo desiderio di far rinascere la Grande Decorazione inizia dunque ben prima dell'avvento del fascismo. È un sogno, un'esigenza, una volontà che non gli deriva tanto dalla passione politica per Mussolini, che pure travolge la sua vita, quanto dalla passione artistica per i maestri del passato. Può aiutarci a capire la sua prospettiva una testimonianza di Amedeo Sarfatti, figlio della scrittrice, che ricorda:

«Se penso a Sironi, rivivo un giorno dell'autunno 1935. Ero in viaggio di nozze, e con mia moglie capittammo a Pompei da Amalfi, dove soggiornavamo. Previdentemente, avevamo portato un cestino con provviste, perché sapevamo che dentro il recinto degli scavi non si trovava nulla. Alla Villa dei Misteri [...] trovammo Sironi [...] assorto nello studio e nella contemplazione degli affreschi[...] Così assorto, che si era dimenticato dell'ora, della colazione

e dell'appetito [...] E mentre dividevamo il nostro pasto, apprezzavamo con lui il magico appello di quegli affreschi, rivelazione di un'arte pittorica raffinata e grandiosa[...] L'influenza pompeiana sull'arte di Sironi fu importante, tanto da far credere che essa gli fosse pervenuta attraverso Picasso e il suo periodo 'pompeiano'. Posso invece testimoniare, per quella giornata trascorsa insieme alla Villa dei Misteri, che egli la sentì direttamente, da quegli affreschi accostati e studiati con profondo amore e umiltà di artista»².

A questo punto però la domanda sorge spontanea: l'arte monumentale è stata anche un'arte di Stato, un'arte fascista? Torniamo al caso di Sironi. Certo, negli anni trenta la sua aspirazione al “far grande” coincide con l'ideale di un'arte nuova, come la chiama, capace di rappresentare il *popolo di eroi* e la *patria immortale* predicati dal regime. Quando, riprendendo le parole nietzscheane di Margherita Sarfatti, scrive: “Volontà di potenza, volontà di vita, volontà di grandezza, queste parole d'ordine, parole maestre del fascismo, esprimono lo stile di questa nostra arte”, concezione pittorica e fede politica quasi si identificano.³ Anche se la sua pittura non è poi così consona allo “spirito della rivoluzione fascista”, visto che molti fascisti, in nome del fascismo, la avversano violentemente.

Tuttavia proprio perché Sironi si affida all'arte, non a un rozzo contentutismo, supera gli intenti meramente ideologici. La sua pittura murale dà forma alla dottrina nazionalistica e sociale del regime (non alle leggi razziali, che non condivide), ma la sua altezza di ingegno oltrepassa, anzi contraddice, l'orizzonte della propaganda. L'arte, come sempre, ne sa di più delle teorie. La forma ha più contenuti del contenuto. E la tragicità di Sironi non è funzionale a nessun realismo socialista

In apertura

Fig. 1. Mario Sironi, *La Vittoria alata*, 1935, tecnica mista su carta da spolvero. Milano, Collezione Isolabella.

Fig. 2. Arnaldo Carpanetti, *La promessa*, 1932, affresco, Roma, Palazzo delle Corporazioni (opera perduta, immagine tratta da cartolina d'epoca).

68



o fascista. È dunque possibile apprezzare la sua opera monumentale indipendentemente dalle idee politiche che l'hanno generata.

Lui stesso, del resto, dichiara che *l'arte nuova* non deve affidarsi al soggetto, ma allo stile. Sironi insomma, per dirla molto alla buona, non aveva nessuna intenzione di riempire l'Italia di fasci littori, di fazioni mussoliniani, di immagini di folle oceaniche che ascoltano i discorsi del Duce. Nella sua concezione la forza della pittura murale deriva dal senso classico dello spazio e della forma, cioè dallo stile della composizione. Ed è appunto la grandiosità del suo stile che oggi ci raggiunge e ci coinvolge.

Per avere un termine di confronto pensiamo a Carpanetti, pittore non privo di qualità (sarà un collaboratore dello stesso Sironi), autore di significativi ritratti e nature morte ma anche di composizioni di gruppo spesso ingenue, espresse in una sorta di neo-quattrocentismo affollato e barocco. Nei temi politici Carpanetti è incline a un vero e proprio "realismo fascista".

Spiace parlare di lui solo per i suoi esiti apologetici, ma è l'emblema più evidente di un'arte propagandistica. Nel 1932 l'artista dipinge per il Palazzo delle Corporazioni, oggi Palazzo dell'Industria, a Roma tre monumentali affreschi, ciascuno largo quasi otto metri e alto quattro (non più visibili perché coperti negli anni cinquanta con copie di disegni leonardeschi), che hanno per tema il lavoro durante il regime. Il primo, in particolare, intitolato *La promessa*, raffigura il discorso tenuto da Mussolini agli operai di Dalmine il 20 marzo 1919, poco prima della fondazione dei Fasci di Combattimento (fig. 2). La figura del futuro Duce, che parla su un improvvisato podio, è ispirata addirittura a San Paolo come appare nel *Discorso sull'Areopago* di Raffaello: una posa ieratica, rafforzata dalla prospettiva multipla e dal colore nero che spicca tra le dominanti chiare della composizione. Il pathos della scena è rafforzato anche dall'irrompere come ombre sulla destra (non si capisce se idealmente o fisicamente) dei soldati della Grande Guerra. *La promessa* acquista

così un tono oracolare, come di una profezia religiosa, e l'affermazione del fascismo è narrata con un'epica roboante e retorica.

È evidente la differenza con le opere di Sironi, che esprimono sempre un'idea dolorosa della vita. Mentre l'arte di Stato è trionfalistica come la pubblicità (non esiste réclame drammatica), l'arte sironiana è sofferente e amara, a dispetto delle sue convinzioni politiche. Non a caso Testori parlerà per la sua pittura di un "sogno eroico e sgomento" e dirà che bandiere "così fatte (o sfatte) era ben difficile che potessero sventolare"⁴. Vediamo però più da vicino che cosa comporta passare dal cavalletto al muro, dall'olio all'affresco o al mosaico. Non si tratta solo di cambiare tecnica. Mentre il quadro è destinato all'agiato collezionista, la pittura monumentale non è una proprietà privata. È un'arte che vuole andare "incontro al popolo", secondo lo slogan mussoliniano: una pittura che non è chiusa nei salotti, ma si può incontrare per strada, nei luoghi di lavoro, all'ufficio postale. È una "pittura sociale per eccellenza", come si legge nel *Manifesto della pittura murale*⁵.

In secondo luogo il ritorno alla pittura monumentale stimola la committenza dello Stato, limitando necessariamente il mercato e, come diremmo oggi, la mercificazione dell'opera. Comporta quindi il ridimensionamento delle mostre, attenuando l'importanza delle gallerie e dei musei. La Stanza della Segnatura non si potrà mai esporre alla Biennale di Venezia.

La grande decorazione, infine, porta anche a una metamorfosi nella scelta dei soggetti. Le sue stesse dimensioni solleciteranno gli artisti a cimentarsi con temi alti, potenti, non intimisti, perché non si può dipingere una mela davanti a una pera nella Cappella Sistina o sulle pareti del Carmine.

Non tutti però considerano il muralismo in un'acce-

zione così radicale. Per Sironi, che sostiene il ritorno al far grande con iniziative come la *Galleria della Pittura Murale* alla Triennale di Milano del 1933, e con una serie di scritti, l'affresco è destinato a rivoluzionare il sistema dell'arte moderna. Coerentemente, negli anni trenta, l'artista riduce il più possibile la produzione di quadri da cavalletto e rifiuta, se può, di esporre. La sua presenza nelle mostre, quando c'è, è assicurata dai mercanti e collezionisti che prestano, suo malgrado, le sue opere. Sironi sfida perfino il suo mercante Vittorio Emanuele Barbaroux, titolare della Galleria Milano, per il quale il mutamento del più richiesto dei suoi artisti non era tanto un problema estetico, quanto un concretissimo problema economico: non aveva più nessuna tela da vendere. Nel 1934 il gallerista giunge a portare Sironi in tribunale, costringendolo a firmare un contratto in cui il pittore delle *Periferie* si impegna a consegnargli almeno sei quadri all'anno.

La posizione teorica di Sironi è però un *unicum*. I suoi compagni di strada tendono invece a una conciliazione, più che a una contrapposizione tra quadro e muro. Per loro pittura su cavalletto e su parete devono procedere affiancate, senza che l'una prevalga sull'altra. Nei loro affreschi l'intento sociale può essere sottinteso, ma non è mai l'obiettivo principale del lavoro.

Dopo aver accennato, sia pure in estrema sintesi, alle questioni teoriche, osserviamo ora qualche opera emblematica. Fra gli esiti più alti del far grande di Sironi è la *Vittoria alata*, 1935 (fig. 1), uno studio preparatorio per *L'Italia fra le Arti e le Scienze*, il grande affresco eseguito per l'aula magna dell'Università La Sapienza, costruita a Roma da Piacentini. Sironi crea qui una figura dinamica ma ferma, agitata nelle linee ma bloccata nei perimetri, carica di slancio volitivo ma trattenuta negli atti, marziale nella fisionomia ma intrisa di grazia femminile. È un'opera insieme classica e

Fig. 3. Mario Sironi, *La Vittoria alata*, 1935, tecnica mista su carta da spolvero. Milano, Collezione Isolabella.

Fig. 4. Mario Sironi, *Studio preparatorio per La Carta del Lavoro*, 1931-32. Collezione privata.

Fig. 5. Mario Sironi, *La Giustizia fra la Forza, la Legge e la Verità*, 1937-39. Mosaico. Milano, Palazzo di Giustizia.



romantica, che coniuga gli echi del Medioevo dell'An-
telami con quelli della Grecia prefidiaca. Il gesto del-
la dea non ha il carattere declamatorio e teatrale che
assume in tante sculture dell'epoca. Il colore, poi, pur
abbassato in un tonalismo introverso, raggiunge gra-
dazioni preziose nelle ambre e negli avori del panneg-
gio che si modulano nella luce.

Anche Carrà partecipa all'interesse per il far grande e,
come abbiamo visto, è uno dei firmatari del *Manifesto
della pittura murale*. Nel trittico *La lavorazione del
marmo* del 1934 (fig. 5) affronta l'iconografia allora
diffusissima del lavoro, dandone una delle declina-
zioni più naturalistiche. Quello che gli interessa non
è un'attività cittadina, legata al mondo della fabbrica,
ma un'industria a diretto contatto con la montagna, al
confine tra arte e artigianato, di cui vede l'esempio in
Versilia. I "marmorari" entrano così a far parte della
famiglia di pescatori, di contadini, di figure primor-
diali che popolano la sua pittura negli anni trenta. Il
loro lavoro coincide con un immergersi nel paesaggio,
a cui l'artista dedica la maggior parte della sua ricerca.
Nel 1939 Carrà dipinge invece un *Giudizio Universa-*

Fig. 6. Carlo Carrà, *Studio preparatorio per La lavorazione del marmo*, 1934. Collezione privata.



71

le per il Palazzo di Giustizia di Milano (fig. 6), appena costruito da Marcello Piacentini. Anche qui il *Dies Irae* è stranamente immerso nella natura, come non si era mai visto nella rappresentazione del tema. Quello che più stupisce però è che tutta la composizione è ridotta solo a sette figure. La scena collettiva per antonomasia, il giudizio di tutte le genti, dei vivi e dei morti, che dall'inizio dei secoli al compimento dei tempi si sono avvicendati sulla terra, è limitata a Cristo Giudice, alla Maddalena inginocchiata e suplice (che sostituisce la Madonna nel ruolo di mediatrice) e ad altri due uomini e tre donne. Non si tratta solo di una scelta compositiva. La desolazione del paesaggio e le persone isolate sono la metafora di una condizione di solitudine che Carrà ha sempre sentito connaturata alla vita.

Anche Arturo Martini ha voluto affrontare la misura grande, e lo ha fatto tra i primi. Innanzitutto ha portato a una misura monumentale la terracotta, o meglio la terra refrattaria, che sembrava condannata a una dimensione da soprammobile e da ninnolo. Crea così opere come *L'Annunciazione*, *La veglia*, *Il sogno*, tutte del 1931, o *Chiaro di luna*, del 1931-32: scatole magiche in cui la terracotta (grazie anche a uno studio-forno costruito appositamente negli stabilimenti di una ditta di refrattari a Vado Ligure, in modo da non dover spostare una materia così fragile) arriva a una dimensione di quasi due metri, a volte di oltre due metri, che da secoli era stata abbandonata. Nelle *Stelle*, 1932 (fig. 7), che appartennero a Piacentini e purtroppo andarono rovinare nella devastazione della villa dell'archi-

Fig. 7. Carlo Carrà, *Il Giudizio Universale*, 1939. Affresco. Milano, Palazzo di Giustizia.

Fig. 8. Arturo Martini, *Le stelle*, 1932. Terra refrattaria. Roma, GNAM.

72



tetto dopo la caduta del fascismo, si ispira a Fidia nella disposizione dei corpi, ma a Ingres nella tensione del collo della giovane donna eretta, che rovescia e quasi sloga la testa nello spasimo della contemplazione.

Martini però non si limita alla terracotta. Le sue opere monumentali coinvolgono un po' tutti i materiali. Pensiamo a *Adamo ed Eva*, 1931, il gruppo plastico in pietra di Finale alto più di tre metri, oggi al Museo Bailo. I progenitori, qui, sono un esempio delle tante figure martiniane insieme inconsapevoli e sapienti, perché sanno senza sapere e suggeriscono l'idea del mistero, sempre centrale nella scultura dell'artista.

Pensiamo, ancora, al *Mosè salvato dalle acque*, 1933, il gigantesco bassorilievo in gesso che Martini presenta alla Triennale di Milano dello stesso anno e che esercita un influsso fondamentale sul primo Lucio Fontana. Nella stessa Triennale lo scultore trevigiano espone *L'Annunciazione* (fig. 8), un'opera in pietra di Vicenza che raggiunge quasi i tre metri di altezza. Anche se la stupefacente invenzione iconografica della scultura

(un angelo giunto a capofitto dall'alto dei cieli si avvia direttamente sul grembo della Vergine, legandosi all'*Annunziata* in un'icona insieme fisicissima e casta, che non ha precedenti e non avrà seguito nella storia dell'arte) ha fatto spesso dimenticare la sua ragguardevole altezza.

E, infine, pensiamo alla *Vittoria dell'aria*, 1934, il bronzo di quattro metri ispirato al volo transoceanico di Italo Balbo: una dea anch'essa stupefatta, inconsapevole del suo potere e della sua divinità. Oppure alla *Atena*, 1934-35, il bronzo di cinque metri collocato davanti alla Città universitaria di Piacentini: una dea della guerra primordiale e fanciullesca, una Minerva armata e indifesa.

È un decennio di lavoro matto e disperatissimo per Martini, e non bisogna dimenticare che alcune opere, come *I morti di Bligny trasalirebbero*, 1936 (fig. 9), non nascono da una commissione, ma dalla commovente dell'artista. Lo ricordano Carrieri e Costantini. "Questa scultura del Martini non è nata da [...] un comando, da un'ordinazione di lavoro. Quando il Duce disse: i morti di Bligny trasalirebbero, il Martini vide realmente vivi, imperiosi, ossessionanti 'trasalire' i nostri morti" scrive Costantini⁶. Tuttavia l'opera, per così dire, più monumentale dell'artista, indegnamente custodita a Milano (diciamo indegnamente perché è chiusa in un salone del Palazzo di Giustizia e nessuno sa che esiste, mentre un lavoro del genere andrebbe valorizzato, mostrato, fatto conoscere), è la *Giustizia corporativa* del 1937 (fig. 10). L'enorme rilievo - venticinque metri quadrati di marmo di Carrara, suddivisi in cinque grandi blocchi - è una vera enciclopedia di immagini, allegorie, miti e racconta le opere dell'uomo governate dalla Giustizia, che siede al centro della composizione sull'albero del Bene e del Male. Come mi è capitato di scrivere, tra le sue tante figure spicca





ANNUNCIATIONE

Fig. 9. A. Martini, *L'Annunciazione*, 1933. Pietra di Vicenza. Milano, Museo del Novecento.

Fig. 10. A. Martini, *I morti di Bligny trasalirebbero*, 1936. Pietra di Vicenza. Milano, Museo del Novecento.



“il gruppo di *Dedalo e Icaro* (fig. 11), un'altra delle folgoranti invenzioni narrative di Martini. Solitamente il leggendario architetto veniva rappresentato mentre metteva in guardia il figlio dal folle volo verso il sole, oppure mentre, pensoso e già presago della tragedia, gli costruiva le ali di cera. Qui, invece, l'anziano padre coltiva lo stesso sogno e prova la stessa meraviglia del

giovane. Entrambi, senza differenza, si perdono nella contemplazione del cielo stellato; entrambi, non solo Icaro, desiderano volare verso l'incendio del sole. Non c'è più contrapposizione tra l'imprudenza della giovinezza e la prudenza della vecchiaia, accomunate ora da un'identica aspirazione ideale⁷⁷. Nessuno, in tanti secoli, aveva immaginato una scena così commovente.

Fig. 11. A. Martini, *La Giustizia Corporativa*,
1937. Marmo di Carrara. Milano, Palazzo di Giustizia.

76



Fig. 12. Arturo Martini, *Dedalo e Icaro*, 1938. Marmo bardiglio. Collezione privata.



Note

77

¹ M. Sironi, *Pittura murale* (1932), in *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2000, p.21.

² Amedeo Sarfatti, in B. Sarfatti, *Margherita Sarfatti*, tesi di laurea, relatore V. Fagone, NABA, Milano, a.a. 1990-91.

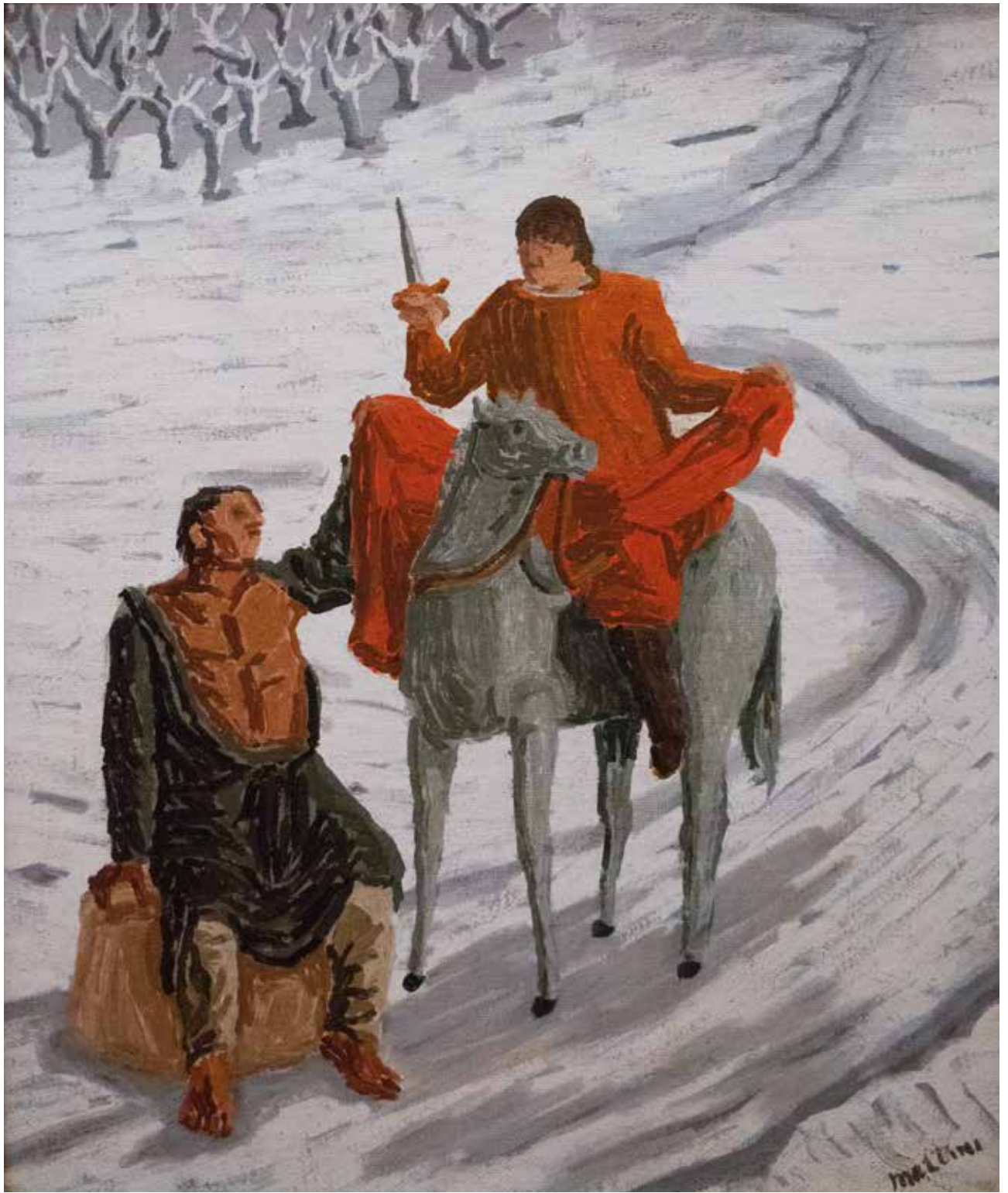
³ M. Sironi, *Tanto peggio!*, "Il Popolo d'Italia", 3 giugno 1933. Lo scritto di Margherita Sarfatti citato è: *Il fascismo nell'arte*, "La Stampa", 18 maggio 1933.

⁴ G. Testori, *Le bandiere e la polvere*, in *Sironi 1885-1961*. Catalogo della mostra (Milano 1985), a cura di Claudia Gian Ferrari, Milano 1985, p. 15.

⁵ M. Sironi, M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, *Manifesto della pittura murale*, 1933, ora in *Scritti e pensieri*, p.44.

⁶ V. Costantini, *La simbolica statua della Triennale donata alla nostra città*, "Il Popolo d'Italia", 26 febbraio 1936.

⁷ E. Pontiggia, *Arturo Martini. La vita in figure*, Monza 2017, pp. 202-203.



Arturo Martini e Gino Rossi. Inediti e riscoperte

Fabrizio Malachin

L'individuazione e attribuzione di opere d'arte è tra le maggiori gratificazioni nell'attività di ricerca - impegno che richiede tempo, determinazione, metodo, assieme a studio, intuizione e, perché no, anche un po' di fortuna. Capita così di visitare collezioni private per una determinata ricerca e, inaspettatamente, di scoprire altro.

Di Arturo Martini è stato possibile individuare due opere su tela, parte quindi di quella produzione meno conosciuta dell'artista. L'attività pittorica¹, alla quale Martini si dedicò in un periodo piuttosto contenuto, tra il 1938 e il 1946, era stata infatti trattata molto marginalmente e sporadicamente dalla critica, tanto da essere pressoché assente nelle esposizioni o nelle pubblicazioni dedicate al trevigiano. L'attenzione è sempre stata riservata allo scultore e a quei capolavori attraverso i quali si è affermato come uno dei principali protagonisti a livello internazionale.

La fase pittorica è stata così uno degli elementi di novità presentati alla recente mostra di Treviso dove è stato esposto per la prima volta un nucleo cospicuo di opere su tela - ben 35. Si tratta, come opportunamente riferito da Roberto Antonio Bertagnin, di lavori realizzati in quegli anni in cui "sente l'urgente necessità di andare oltre quelli che considera i limiti tecnici ed espressivi della scultura"², con una accelerazione produttiva a partire dalla degenza, alla fine del 1937, a seguito di un grave infortunio subito mentre era impegnato nel monumentale altorilievo della *Giustizia Corporativa*. Si rifugia così nella pittura, cercando la giusta ispirazione a Burano e poi nella campagna di Vago di Lavagno.

L'esordio come pittore, con la prima mostra personale, avviene a febbraio 1940, da Barbaroux a Milano. Espose 23 dipinti, e tra questi un *San Martino* (1939) su tela. Si tratta, verosimilmente, di quello, inedito, ritrovato

in collezione privata e qui riprodotto (fig. 1). Il soggetto di questo olio su tela, cm 76 x 66, è facilmente riconoscibile: in un paesaggio innevato, spoglio, freddo, *San Martino* è ripreso a cavallo nell'atto di dividere con il pugnale, stretto nella destra, il mantello e di consegnarlo al povero che incontra sul suo sentiero e che già solleva il braccio sinistro per prendere il prezioso dono. Si tratta di un *unicum* nella produzione martiniana per quel paesaggio invernale, con quella ricerca di profondità data dal sentiero che si perde nella parte alta dove si scorge il margine di un bosco. Alla sua maniera, i colori sono decisi, le ombre fisse, poche sfumature. I protagonisti sono rigidi, i movimenti lenti, quasi restituendo una sensazione di fatalismo, sono davvero pensati da Martini "come fossero sculture".

La seconda opera, un olio su tavola, cm 53 x 43 (fig. 2), presenta invece qualche difficoltà per una riconoscibilità certa del soggetto raffigurato. In un paesaggio verdeggianti, Martini inserisce un cavaliere che, sceso da cavallo, sembra pronto a far squillare la tromba in un'azione di richiamo: quella lunga tunica rossa e quel cappellino con frontalino, quello strumento, l'ambientazione portano a suggerire che si tratti della scena finale di una battuta di *Caccia alla volpe*, ossia del momento in cui l'animale è stato oramai catturato e il cacciatore può richiamare con la tromba i suoi compagni. L'identificazione del soggetto sembra trovare supporto anche nel confronto con diversi dipinti e illustrazioni d'epoca (fig. 3). La soluzione iconografica di Martini è comunque sempre originale: cavallo e cavaliere sono raffigurati da tergo, la volpe non compare perché sta nel nostro spazio, quello del riguardante, ossia alle spalle del cacciatore che suona rivolto verso la valle che gli sta di fronte.

Per una datazione, il riferimento è all'ultima produzione compresa tra il 1944 e il 1946 come lascia supporre

In apertura

Fig. 1. Arturo Martini, *San Martino*, 1939. Olio su tela. Collezione privata.

Nel retro un'etichetta riporta "Galleria Gian Ferrari. Mostra personale. Arturo Martini 1965".

Fig. 2. Arturo Martini, *Caccia alla volpe*, 1943-46. Olio su tavola. Collezione privata.

Nel retro una etichetta della Galleria d'Arte Prato.

80 anche l'impiego di una tavoletta, supporto impiegato proprio nella produzione estrema.

Della collezione Furlan di Montebelluna è un guazzo su carta di Gino Rossi, cm 22x29, raffigurante due figure in primo piano, un uomo e una donna, inserite in un paesaggio collinare con due alberi a sinistra in alto (fig. 4). Opera raffinata nei toni, con quella ricerca dei rapporti formali che caratterizza l'attività di Rossi

giovanile, fino a diventare poi ossessiva negli ultimi anni quando ripete su fogli di carta sagome combinate nei modi più vari contro architetture, volumi di case, tronchi d'alberi, aspirando a una "nuova realtà poetica secondo rinnovati rapporti formali e spaziali senza incertezze, senza allucinazioni"³.

Nel retro (fig. 5), quattro etichette forniscono ulteriori elementi. La prima è relativa alla "XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia del 1948 - n. 348". La



Fig. 3. Sheldon Alfred Williams, *Caccia alla volpe*, 1875. Xilografia.

Fig. 4. Gino Rossi, *Uomo e donna a colloquio*, circa 1923. Montebelluna (TV), Collezione Furlan.

seconda si riferisce all'esposizione alla mostra romana del 1956. Da quest'ultima etichetta sappiamo inoltre il titolo ("Colloquio"), il nome del proprietario Luigi Carluccio, titolare della Galleria La Bussola di Torino (a questa galleria si riferisce il terzo cartiglio), il valore dichiarato (trecentomila lire). L'ultimo foglietto incollato sul retro riguarda una seconda Galleria, dove evidentemente l'opera passò, che riporta come titolo "Uomo e Donna".



81



Fig. 5. Gino Rossi, *Uomo e donna a colloquio* (retro), 1923 ca. Montebelluna (TV), Collezione Furlan.

82



Le affinità con altre opere, con le medesime caratteristiche stilistiche e tecniche, inserite nel catalogo del pittore non lasciano molti dubbi circa la paternità. Confronti utili: *Composizione* pubblicata da Nino Barbantini nel 1943⁴ o, sempre a titolo d'esempio, *Composizione di figure* esposto alla mostra monografica a Venezia in occasione del centenario della nascita⁵ o con le opere su cartone presenti nel-

la mostra di Verona dello stesso anno⁶. Giusta poi la segnalazione di Mauro Furlan, quale ulteriore prova a sostegno del corretto inserimento nel catalogo del pittore: il guazzo risulta pubblicato, con tanto d'immagine a tutta pagina, in *Gino Rossi pittore* di Benno Geiger⁷.

Il riferimento cronologico per il foglio con *Uomo e donna a colloquio* è ai primi anni Venti⁸.

Note

¹ A questa produzione è stata riservata attenzione nella recente monografica al Museo Luigi Bailo. *Arturo Martini. I capolavori*. Catalogo della mostra (Treviso - Museo Bailo, 1 aprile - 30 luglio 2023), a cura di F. Malachin, N. Stringa, Crocetta del Montello (TV), 2023.

² R. A. Bertagnin, *La stagione pittorica di Arturo Martini*, in *Arturo Martini. I capolavori*, pp. 57 - 65. Altre citazioni nel testo sono riprese dallo stesso Bertagnin: gli devo un sentito ringraziamento anche per i suggerimenti legati a questo contributo. Da Bertagnin sono stati censiti oltre 100 dipinti, di cui però solo in parte si conosce collocazione o immagine.

³ G. Perocco, *Artisti del primo Novecento italiano*, Torino 1965.

⁴ N. Barbantini, *Gino Rossi*, Venezia 1943.

⁵ *Gino Rossi nel centenario della nascita*. Catalogo della mostra (Venezia - Ca' Vendramin Calergi, 19 febbraio - 31 marzo 1984), a cura di L. Menegazzi, Milano 1984, p. 105.

⁶ *Gino Rossi*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 26 novembre 1983 - 31 gennaio 1984) a cura di G. Perocco, C. Gian Ferrari, M. Di Carlo, M. Simonetti, Milano 1983, pp. 78, 85-88.

⁷ B. Geiger, *Gino Rossi pittore*, Venezia 1949, p. 65.

⁸ La data 1923 è riportata sul retro della foto del guazzo conservata nella Fototeca della Fondazione Ragghianti - interfoto n. 1516.

Damm' & fatti fatti.
 Legio sono in un'ora
 lo conto, lo fatto pro mi
 me, di' fess' in tonno -
 Speriamo che il fatto
 non sia fatto, per non
 h' per mai del di' fatto
 & lo pro di' 22.
 Azz' ordinar' sempre,
 fatto.

Affermo con offe
 Tuo Togo

La moglie 19.12.1956

Mio caro Giovanni,
 eccoti la verità sul ti-
 bendio che ho fatto in questi
 ultimi giorni e ti prego di non
 farne parola con mia moglie:

Con un'acidità decisa
 eccola ad una troppo lunga
 costruzione familiare, ho visto
 dura prova la mia resistenza
 fisica, per conoscere e godere
 quanto la verità di questi
 lunghi mi offrivano, in un
^{lotta} lotta
 perennata di due tre giorni
 mai per una provata, e in
 la ora mente.

La scala, la arena imperiale
 su per i colli e la camminata
 che è da sempre sopra di them
 che era al mio cuore, tanto

che dovetti per alcuni giorni
 rimanere in completo riposo,
 senza poter lavorare e non
 meno portarsi, ma, ora, mi
 sono abbastanza ripreso e co-
 me vedi, ti scrivo per esprimerti
 quanto ti sono grato per
 la tua delicatezza e cortesia,
 giunta mi proprio nel momento
 della mia malattia e della
 stime.

Oggi ho fatto come mi hai
 indicato: Sono andato in quel
 Paradiso di S. Pientino, e ho
 fatto le sive del verde di Pientino
 Chiappa e la geologica muraglia
 della montagna, dopo per dar un
 nel mare questi mesi, dico a
 giofio come un vecchio gesuista.

So non avere mai visto la
 mamma, ma tua fai un pres-
 to, dalle cose fatte e vi-
 tanto sotto il castello del
 Dago, ne parte una con
 la forza, questa come un
 braccio e lungo più di un
 fatto e subito l'uscita
 sedici anni da la casa, per
 che, di che, il suo marito
 è ordinato.
 Il nome del castello, ora
 prima di mente, che possa
 di avere da questa e per
 fatto ed in domita fatto
 no?
 Il nome di questa casa
 ha fatto e S. Maria?

*

Appunti sulla corrispondenza tra Giovanni Comisso e Juti Ravenna

Francesca Sardi

«Il più vivo protagonista del quadro: insomma colore che rallegrì le nostre tristezze»¹.

A margine della mostra retrospettiva dedicata all'artista Juti Ravenna (1897-1972), allestita negli spazi del Museo Bailo di Treviso (14 ottobre 2023 - 4 febbraio 2024), è parso utile - in un contesto specifico di studi e ricerche propri del *Bollettino dei Musei e degli Istituti di cultura della città di Treviso* -, valorizzare la conoscenza del pittore non solo attraverso l'iter artistico ma anche grazie a un nucleo di documenti originali conservati nel fondo di Giovanni Comisso, presso la Biblioteca Civica "G. Comisso" di Treviso. Si tratta del carteggio originale e manoscritto che Juti Ravenna tenne con l'amico Giovanni Comisso nel triennio 1956-1958 e successivamente nel gennaio del 1965.

In tutto otto missive, raccolte nel fascicolo *Lettere di Juti Ravenna a Giovanni Comisso*, che qui vengono per la prima volta integralmente trascritte e pubblicate: lettere, biglietti postali e cartoline, anche illustrate, spedite da alcune rinomate località della Riviera Ligure a Treviso, presso la nuova abitazione dello scrittore Giovanni Comisso in Santa Maria del Rovere².

Queste testimonianze, così intime e sincere, ci pongono in presa diretta con l'indole solitaria, schiva e introversa dell'uomo-artista. Un'interiorità, la sua, spesso soggetta a umori malinconici, patimenti fisici, fatica del vivere, ma capace di trovare improvvisi slanci e nuovi entusiasmi grazie alla passione per il proprio lavoro e alla dote dell'immaginazione, assidua compagna del pittore. Nel carteggio Ravenna ci narra del tempo in cui si trova a soggiornare nella Riviera Ligure, a Camogli, nella pensione «La Camogliese» di via Garibaldi, per allontanarsi da «una troppo lunga costrizione familiare» e assaporare in piena solitudine la bellezza di nuovi luoghi, alla ricerca di «sensazioni

mai prima provate così intensamente», vera energia creativa che alimenterà la sua raffinata tavolozza sempre più sensibile alle modulazioni del colore. Lo vediamo partecipe ed entusiasta alle bellezze naturali paesaggistiche, descritte al rientro dalle sue quotidiane peregrinazioni: «quel [golfo] Paradiso» di San Fruttuoso, quelle «rive deliziose» di Punta Chiappa. Trascorre interi pomeriggi a dipingere *en plein air* a Portofino, pienamente soddisfatto di quelle atmosfere coloristiche. Nelle giornate di sole si reca a visitare piazze, antiche torri e vie in quel di San Rocco; si sofferma a Zoagli «luogo delizioso, tranquillo e tutto fiorito».

In quei luoghi, tra quelle sollecitazioni luminose - nonostante la salute cagionevole e il clima non sempre favorevole «ho avuto un febbrone dovuto probabilmente al lavorare sotto la pioggia» -, il paesaggio, il contrasto dei suoi vitali elementi: il sole, l'«imbuto roccioso» di Camogli a picco sul mare scuro, sono sempre INTERIORIZZATI. Nelle giornate assolate si dedica anima e corpo alle sue tavolette, rinunciando a gite e svaghi per «lavorare poi con più piacere». Tra i pochissimi incontri menzionati vi è la visita dell'amico Delfino Varnier e della signora Barbaroux per programmare la sua prima mostra personale da allestire nella Galleria Barbaroux di Milano nell'aprile del 1957³; a presentare l'artista in quell'occasione sarà lo stesso Giovanni Comisso. Purtroppo con gli organizzatori della Galleria non si instaura, da subito, un clima di fiducia tanto che nella lettera del 14 marzo si coglie il forte disappunto di Ravenna che, confidandosi con lo scrittore, dice «ho visto a Milano come funziona la Galleria [...] in tre giorni di permanenza ho visto sì e no quattro visitatori per le sale [...]. Io, nonostante sia parecchio deluso, continuerò a lavorare». La permanenza in Liguria, pur tra le snervanti ristrettezze economiche in cui versa l'artista, più volte lamentate all'amico, gli

Fig. 1. Riproduzione della lettera di Juti Ravenna a Giovanni Comisso Camogli, 17 dicembre 1956. Cfr. Documento n. 1.

86 consente di dedicarsi a nuove opere lavorando intensamente alla realizzazione di «otto tavolette», alcune meglio riuscite «di sapore mio, cioè con quella felicità di realizzazione pittorica» all'uopo paragonata all'opera di Comisso «che tu nella poesia ben conosci ed esprimi in proporzioni ben maggiori». Ravenna, non sempre soddisfatto del suo operato, «quante cose senza sentimento, inutili mi sono ostinato a fare», gioisce quando al rientro da lunghi pomeriggi di lavoro porta a casa «un'ottima prova [...] buona sia per la musicalità del colore, o delle forme, e di certi incroci o movimenti di linee, questi con apparente naturalezza subordinati sempre a quello in definitiva per me ne è e deve essere il più vivo protagonista del quadro: insomma colore che rallegrì le nostre tristezze». Colore, colore e ancora colore per trovare nuova energia, stimolo creativo e forza vitale per le sue opere. Lo studio della ricerca coloristica si affina ulteriormente attraverso l'osservazione meticolosa di taluni dettagli «le variazioni coloristiche dei pizzi ed altre cose simili appesi e posti sui banchi di vendita» che diventano per l'artista la cartina di tornasole per misurare «la bontà dei colori che pongo sui nuovi dipinti».

Sentimenti di gratitudine, stima e amicizia verso Comisso affiorano di continuo nel carteggio «il piacere mio e la mia consolazione più viva sono la lettura nel 'Mondo' del tuo scritto col quale, da questo fondo Camogli, mi fai rivivere fra le immagini più care della nostra terra veneta»; nell'accomiatarsi è autentico e affettuoso il saluto che Ravenna gli rivolge «tu, caro Giovanni, sii sempre giovane, sano e gioioso nelle tue

creazioni [...] non sprecarti, non invecchiare come me». Certamente ricambiata la stima e l'amicizia di Giovanni Comisso, e piace chiudere questa breve nota introduttiva alle lettere di Juti Ravenna, con il ricordo che lo scrittore fa dell'amico nell'opera *Le mie stagioni*: «Sul calare dell'estate venne mio ospite in campagna l'amico pittore Juti Ravenna del quale ammiravo da anni l'arte. A differenza di tanti artisti che smaniano di esporre, di vendere, di avere una fama egli non rispondeva agli inviti delle esposizioni, sopportava privazioni piuttosto che correre dietro agli acquirenti e quasi si intimidiva se si parlava o si scriveva sulle sue opere. Gli bastava avere pochi clienti amici e pochi ed esperti ammiratori. Viveva in Venezia in uno studio all'ultimo piano di un alto palazzo con innumerevoli scale, inaccessibile, come nascosto, ma vi aveva il suo mondo: una grande gabbia con pappagallini che allevava, i suoi libri d'arte e di letteratura prediletti, viveva solo, si faceva da mangiare da sé e più che sognare oziava nel nobile ozio degli artisti. Il suo gusto in arte è preciso e devo a lui di avermi fatto comprendere certi pregi di Tiziano un giorno che visitammo assieme una grande mostra di questo pittore. Nei suoi quadri accorda sempre un grande senso di poesia all'armoniosa potenza del colore e alla sicurezza del disegno. Se non sente poeticamente il soggetto non inizia il quadro. Le sue opere rimarranno, la fama di lui sarà tarda. Mi teneva grata compagnia, dipingeva per la campagna, mi fece un affresco sotto il portico» (cfr. GIOVANNI COMISSO, *Le mie stagioni*, Treviso, Canova, 1951, pp. 224-225).

Trascrizioni⁴

Corrispondenza di Juti Ravenna a Giovanni Comisso (17 dicembre 1956 - 19 febbraio 1958; 25 - 30 gennaio 1965)

BCTV, Archivio Giovanni Comisso, b. 31, *Lettere di Juti Ravenna a Giovanni Comisso*, fascicolo 198, nn. 1-8.

1

Juti Ravenna a Giovanni Comisso

Biglietto postale, 271 x 171 mm

Sul verso: Per l'Illustre Giovanni Comisso

S. M. del Rovere, Treviso

Camogli, 17 dicembre 1956

Mio caro Giovanni,
eccoti la verità sul silenzio che ho fatto in questi ultimi giorni e ti prego di non farne parola con mia moglie. Con un'avidità dovuta certo ad una troppo lunga costrizione familiare, ho messo a dura prova la mia resistenza fisica per conoscere e godere quanto la novità di questi luoghi mi offriva in un susseguirsi di sensazioni mai prima provate così intensamente. Le scale, le arrampicate su per i colli e le camminate diedero segni di stanchezza al mio cuore, tanto che dovetti per alcuni giorni rimanere in completo riposo senza poter lavorare e nemmeno pensare, ma ora mi sono abbastanza ripreso e, come vedi, ti scrivo per esprimerti quanto ti sono grato per la tua delicata cartolina giunta-mi proprio nel momento della mia massima solitudine. Oggi ho fatto come mi hai indicato: sono andato in quel Paradiso⁵ di San Fruttuoso rasentando le rive deliziose di Punta Chiappa e le geologiche mura<g>lie della montagna, sprofondantesi nel mare quasi nero, denso e gonfio come un ventre gravido.

Io non avevo mai visto le murene, ma sere fa, un pescatore dalle rocce ferrose situate sotto sotto il Castello del Drago⁶ ne prese una con la lenza, grossa come un braccio e lunga più di un metro e subito l'uccise schiacciandole la testa perché, disse, il suo morso è velenoso. Il nome del castello, originariamente, che possa derivare da questa repellente ed indomita bestiaccia? Il nome di quel giornalista è Schiaffino?⁷

Ormai le feste natalizie sono vicine ed io conto, sabato prossimo, di far ritorno. Speriamo che il freddo non sia forte. Qui, non si fu mai al di sotto di 10 gradi [sopra] [zero].

Arrivederci, dunque, presto.

Abbracciati con affetto.

Tuo Juti.

2

Juti Ravenna a Giovanni Comisso

Cartolina postale, 105 x 146 mm

Sul verso: Per l'Illustre Giovanni Comisso

Madonna della Rovere, Treviso

Camogli, 21 gennaio 1957

Carissimo Giovanni,
ti scrivo anche se non ne ho voglia per vedere se reagirò, se riprenderò forza perché, non ben messo di salute ero partito e qui il freddo inconsueto mi ha alquanto peggiorato e vado spesso soggetto a dei vuoti di testa tanto che, talvolta, mi scopro che sto per cadere. Da tre giorni abbiamo un bel sole, però non sufficiente a far salire la colonnetta del termometro sopra i dieci gradi, in ogni modo io mi sono costretto a lavorare nonostante quanto più sopra ti abbia rallegrato... con le mie malore. Domenica ho visto la tua casa in piazza

88 Tripoli⁸, piazza che ora porta il nome di un partigiano e sono andato a [San] Rocco, ma la torre ferita mi è sfuggita confusa, forse, fra altre case che da poco in quella via han costruito.
Ora non ho voglia di entusiasmarmi in scoperte ma di riposarmi per, possibilmente, lavorare poi con più piacere.
Abbracciotti affettuosamente. Tuo Juti.

3

Juti Ravenna a Giovanni Comisso
Biglietto postale, 273 x 185 mm
Sul verso: Per l'Illustre Giovanni Comisso
Madonna del Rovere, Treviso

Camogli, 12 febbraio 1957

Mio caro Giovanni,
vorrei giustificare il silenzio mio dei giorni scorsi e, se mi riesce, non mortificare tutte le tue aspettative. Qui da quando sono venuto ho trovato un mare di guai; sono stato ammalato e ancora l'altra notte ho avuto un febbrone dovuto probabilmente al lavorare sotto la pioggia. La pioggia ed il vento mi hanno continuamente perseguitato impedendomi il proseguimento di una dozzina di tavolette iniziate nei primi giorni. Ieri vi fu eccezionalmente un sole estivo che mi favorì nel lavoro, non così invece l'unica bella giornata della settimana scorsa perché in quella venne qui la signora Barbaroux con Varnier⁹. Sappi che per la mostra ci siamo accordati per il mese di aprile. Così aveva già predisposto essa stessa a Milano. Mi ha lasciato Varnier, però non ti nascondo che io, pure nella mia tristezza solitaria, preferisco la compagnia della mia immaginazione alle sue grosse distrazioni; quella non mi delude.

Fammi il piacere di dire a Vettori di andarsi informare per me alla Banca Popolare quanto denaro ho ancora in deposito e che poi me lo faccia sapere al più presto, perché qui ho da fare dei pagamenti e mia moglie credo che sia alla fine di quanto le avevo lasciato.
Sono stato domenica scorsa a Zoagli. È un luogo delizioso, tranquillo e tutto fiorito, con tanti motivi per la mia natura e la possibilità di lavorare al riparo dalle intemperie. Avrei desiderio di trasferirmi, sempre che ne abbia la possibilità. In questi giorni il piacere mio e la mia consolazione più viva sono la lettura nel "Mondo"¹⁰ del tuo scritto col quale, da questo fondo Camogli, mi fai rivivere fra le immagini più care della nostra terra veneta.
Ti ringrazio, caro Giovanni, e ti abbraccio affettuosamente, tuo Juti.

4

Juti Ravenna a Giovanni Comisso
Biglietto postale, 273 x 185 mm
Privo di indirizzo

Camogli, 14 marzo 1957

Mio caro Giovanni,
per me è tanto difficile mettermi a scrivere, quando per farlo sono come ora dominato direi da una certa colpa che m'impedisce di trovarvi le giustificazioni adeguate.
Mi hai capito!
Come da mia moglie lo avrai saputo, mi trovo ancora a Camogli dopo avere perduto parecchi giorni a Milano ed avere peregrinato per la Riviera di Levante con quel perditempo di Varnier. Alberghi molto cari o adattarsi ad alloggiare male e peggio mangiare.

Fig. 3. Golfo Paradiso: Camogli, barche e pescatori, Cartolina illustrata, 82. Ed. F.lli Rossi - Lumero Torino. Cfr. Documento n. 7.



Finalmente sono solo e così posso lavorare a mio piacere, come e dove voglio. Finora ho in opera otto tavole, cm 60x50, non tutte però di sapore mio, cioè con quella felicità di realizzazione pittorica che tu nella poesia ben conosci ed esprimi in proporzioni ben maggiori. Non perdo tempo in gite, lavoro tutto il giorno, tanto che alla sera mi sento svuotato e sfinito, vecchio insomma! *Inter nos*: ho visto a Milano come funziona la Galleria Barbaroux e come è diretta; il fratello della signora ha soltanto in questi giorni scoperto in una

vetrina il tuo "Sodalizio con De Pisis"¹¹. Non sapeva che tu sei un grande. In tre giorni di permanenza ho visto sì e no quattro visitatori per le sale. Se gli artisti non si interessano personalmente quelli lì non fanno niente. Io, nonostante sia parecchio deluso, continuerò a lavorare fin che avrò un centesimo. E ora ne ho ben pochi! Tu, caro Giovanni, sii sempre giovane, sano e gioioso nelle tue creazioni. Abbiti dunque sempre cura, non sprecarti, non invecchiare come me. Scrivimi. Ti abbraccia affettuosamente il tuo Juti.

Fig. 2. Sopraccoperta del romanzo di Giovanni Comisso con illustrazione di Juti Ravenna (edizione Venezia, Sodalizio del Libro, [1958]). Cfr. documento n. 7.

90 5

Juti Ravenna a Giovanni Comisso
Lettera, bifolio 195 x 142 mm

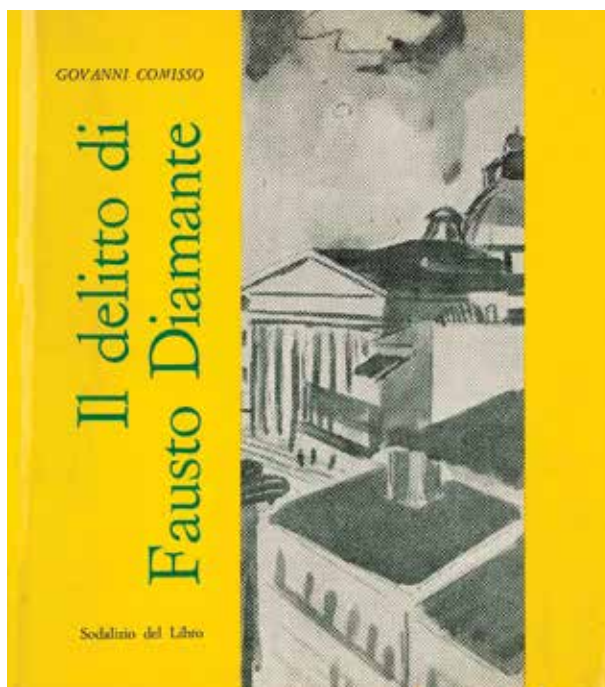
Camogli, 29-30 marzo 1957

Mio caro Giovanni,
non ti so più cosa dire, né trovare giustificazioni al mio inspiegabile silenzio. Sono tanto conturbato temendo che questa mia ostinata permanenza in Riviera si risolva in un disastro al quale non possa più sottrarmi, nemmeno ritornando presto a casa. Gli impegni, le spese e le responsabilità ormai sono troppi qui a Milano e a Treviso. Tutte le mattine con i migliori proponimenti mi applico al lavoro con tutte quelle energie che ancora mi rimangono poi, alla sera, se il risultato della giornata non è soddisfacente mi sento doppiamente sfinito, vecchio e fallito perché, voglia o no, gli entusiasmi non sostenuti da un'ottima resistenza fisica valgono ben poco.

Ora per fare una piccola tavoletta mi ci vuole il triplo tempo di quello che solitamente una volta mi bastava. In quest'imbuto roccioso di Camogli, mentre d'attorno è tutto un giardino fiorito (oh quanti giorni ho perduto aspettando la mia primavera), quante cose senza sentimento, inutili mi sono ostinato a fare. Però da alcuni giorni, dopo un'ottima prova in quel di Portofino, tutti i pomeriggi vi ritorno là, riportando a casa quasi ogni sera una buona cosa; buona sia per la musicalità del colore, o delle forme e di certi incroci o movimenti di linee, questi con apparente naturalezza subordinati sempre a quello che in definitiva per me ne è e deve essere il più vivo protagonista del quadro: insomma colore che rallegra le nostre tristezze.

30 marzo

Pure questa sera sono rientrato da Portofino con un'al-



tra tavola (la quarta in cinque pomeriggi). Tratta, come una precedente, le variazioni coloristiche dei pizzi ed altre cose simili appesi e posti sui banchi di vendita, però senza le solite inquadrature ed il pittoresco consueto ai pittori commerciali.

Ora che sto riprendendomi, e ci provo veramente piacere al lavoro (lo constato anche per la bontà dei colori che pongo sui nuovi dipinti), debbo pensare a preparare i bagagli per far ritorno alla mia più triste e sterile vita di Treviso, e ordinare tutta la roba per Milano. Se fossi sicuro che mandando le misure, come già ne avevo parlato a Michele, questi mi facesse fare a Venezia da Gianni immediatamente le cornici occorrenti, io ne approfitterei per eseguire ancora certe cose che dovrebbero venirmi bene. Starei qui fino alla fine della prossima settimana.

A Milano quella pazza della B.¹² ha fatto già stampare

il foglietto per la mia mostra penso senza chiederti il permesso perché ha incluso quella mia nota, che se mi avesse almeno fatto vedere le bozze, la avrei ridotta a poche righe.

Ti abbraccio, caro Giovanni, di tutto cuore e ricordami agli amici ed al tuo carissimo Diego¹³. Tuo Juti.

P.S. Di voi di Treviso non so più niente, né vedo qui giornali dove pubblicano i tuoi fascinosi scritti.

6

Juti Ravenna a Giovanni Comisso

Biglietto postale, 273 x 185 mm

Sul verso: Per l'Illustre Giovanni Comisso

Madonna del Rovere, Treviso

Sanremo, 19 febbraio 1958

Carissimo Giovanni,

le confessioni saranno un'ottima valvola per scaricare il cuore dalla pena che lo corrode, ma voglia o no, ti diminuiscono sempre dalla considerazione pubblica e il tuo prestigio non più circonfuso di un po' di mistero scaderà [sic] di valore. Non descrivere le mie peripezie lungo la Riviera è meglio. Ciro¹⁴ avrebbe allora ragione di dire che io i mali li cerco e ne godo poi. Certamente la mia solita inquietudine da per tutto mi segue, ed io pare che voglia fuggire da me stesso senza trovare mai l'energia sufficiente per sdoppiarmi.

Parliamo d'altro!

In "Sette giorni"¹⁵ ho letto i tuoi prestigiosi e gradevoli ricordi sulla C[ontessa] Sara C.¹⁶ e quelli su Martini¹⁷. Per la visita che mi hai indicato non mi avevi fornito gli indirizzi sufficienti. Però sulla strada di Ospedaletto mi ha scoperto R. Peretti¹⁸ e così sono poi andato a trovarlo. L'ingegner Lodi non è qui ma ho sentito che

ti veniva a cercare per conoscere la tua nuova produzione pittorica¹⁹.

Stasera all'ultimo momento ho visto Peretti il quale ha ricevuto la tua cartolina e ti prega di scusarlo se immediatamente non ti ha risposto.

Ho sentito dei tuoi brillanti successi nuovi. Al mio ritorno voglio che tu mi appaghi la curiosità.

Domani io sarò a Genova proponendomi di rivedere e al caso fermarmi sulla Riviera di Levante.

A piè pari salto di dirti altro di me, tanto ormai non mi fermerò da queste parti.

Non ho voglia di scrivere a nessuno.

Ricordami agli amici di Treviso: Tonin, Ciro²⁰, Alfredo²¹, ecc. e sperando di rivederti presto, sempre con il tuo continuamente rinnovato entusiasmo, ti abbraccio affettuosamente.

Tuo Juti.

7

Juti Ravenna a Giovanni Comisso

Cartolina postale illustrata, 103 x 148 mm

Sul verso: Per l'Illustre Giovanni Comisso

Madonna del Rovere, Treviso

Camogli, 25 gennaio 1965

Carissimo Giovanni,

dopo dieci anni sono ritornato sulle orme di Fausto Diamante²² ma pare con poca fortuna. L'altro ieri a causa di collasso provocato da pressione alta 260 sono caduto per strada e mi hanno portato all'ospedale [sic] dal quale ora sono rientrato alla mia consueta pensione "La Camogliese", via Garibaldi.

Ti prego di non far pubblicità. Mia moglie non deve sapere niente. Faccio cure intense. Stammi felice sia te che i tuoi cari. Affettuosità dal tuo Juti.

Fig. 4. Golfo Paradiso: Camogli, sagra del pesce, Cartolina illustrata, n. 1202 F.lli Pagano Genova. Cfr. Documento n. 8.

92



8

Juti Ravenna a Giovanni Comisso
Cartolina postale illustrata, 103 x 148 mm
Sul verso: Per l'illustre Giovanni Comisso
Madonna de Rovere, Treviso

Golfo Paradiso, Camogli, 30 gennaio 1965

Carissimo Giovanni,
ti ringrazio della tua premurosa e confortevole lette-

ra. Mi ha fatto tanto bene. È inutile e vano a una certa età ritornare ad avventure giovanili. Aveva ben ragione E. Miozzi²³ (grafia sbagliata?) quando riportato sulle rive del Piave, dove aveva combattuto, vi lanciò contro una bella pisciata. Oppure (cito ancora il tuo "Diamante") nella visita alle trincee del Grappa i resti di caduti e cari ridotti ad un pugno di povera terra e stracci. Fra qualche giorno vi ritornerò. Saluti affettuosi, tuo Juti.
Tanti auguri di bene a Toni Perolo²⁴.

Note

¹ Cfr. Citazione tratta dalla lettera di Juti Ravenna a Giovanni Comisso, Camogli 29-30 marzo 1957. Per il testo si veda la trascrizione n. 5.

² Acquistata nel 1955, la villetta si trovava in via Avogadro degli Azzoni in Santa Maria del Rovere. Comisso ricorda che in quella nuova casa vi porta la mobilia dell'abitazione di Zero Branco compreso l'affresco di Juti Ravenna strappato dalla parete del portico della vecchia casa paterna (Cfr. N. Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, Napoli 2002, pp. 277-281).

³ La prima mostra personale di Juti Ravenna si tenne presso la Galleria Barbaroux di Milano dal 13 al 24 aprile 1957. Il testo introduttivo al dépliant della mostra è affidato a Giovanni Comisso; qui di seguito alcuni passi che mettono in risalto la considerazione dello scrittore per l'artista e l'amico «Da tempo è attesa questa mostra personale di Juti Ravenna che deve porlo al suo giusto posto sul piano nazionale della pittura contemporanea. [...] Per la sua serena sensibilità, per il suo preciso ragionamento con le forme e con i colori egli ha avuto bisogno di un raccoglimento isolato rifuggendo dalle rapide conclusioni e dai transitori successi. Ha sempre desiderato il consenso di pochi ma sceltissimi artisti e uomini di gusto».

⁴ Dove possibile nell'apparato delle note al testo vengono forniti elementi aggiuntivi per l'individuazione di persone, situazioni o luoghi citati.

⁵ Ravenna allude al Golfo Paradiso di San Fruttuoso di Camogli.

⁶ Castello della Dragonara o Castel Dragone sorto nel secolo XI a difesa del borgo e del tratto di mare di Camogli.

⁷ Con buona probabilità si allude al genovese Alfredo Schiaffini (1895-1971), noto linguista e letterato.

⁸ La casa di Giovanni Comisso a Camogli era ubicata in piazza Tripoli, al civico numero 1.

⁹ Delfino Varnier, detto Peo, pittore autodidatta di Fregona e amico di Juti Ravenna (cfr. R. Binotto, *Personaggi illustri della Marca trevigiana*, Treviso 1996, p. 575).

¹⁰ «Il Mondo» settimanale di politica e cultura diretto da Mario Pannunzio, Comisso vi collabora dal 1950 fino al 1964.

¹¹ Il riferimento è all'opera di GIOVANNI COMISSO, *Mio sodalizio con De Pisis*, Milano 1954. Amico comune Filippo De Pisis viene ospitato da Juti Ravenna a Venezia nel suo atelier-studio-casa all'ultimo piano di Palazzo Carminati a San Stae.

¹² Cfr. nota 3 e lettera n. 3.

¹³ Diego, figlio di Gigi o Gigetto Figallo autista al servizio di Co-

misso. Sul piccolo Diego cfr. N. Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, pp. 280-281.

¹⁴ Ciro Cristoforoletti bibliofilo, poeta, pittore e grafico è figura significativa per la cultura trevigiana del tempo (cfr. *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzola: 1925-1968*, a cura di E. Dematté, Treviso 1972, p. 200, nota 2).

¹⁵ Si allude al periodico «Settimo giorno» rivista settimanale di attualità, politica e varietà, fondata da Gianni Mazzocchi nel 1948.

¹⁶ Ravenna si riferisce probabilmente all'attrice Sarah Churchill, pseudonimo di Sarah Millicent Hermione Tuchet-Jesson, baronessa Audley, alla quale Comisso dedica un articolo apparso il 30 gennaio 1958 con il titolo *Sarah Churchill sembra una ragazza scappata dal collegio*. Ringrazio Giacomo Carlesso per la presente segnalazione e quella nella nota successiva.

¹⁷ L'articolo a cui si fa cenno è *Fino agli ultimi giorni Martini conservò l'energia di un antico*, pubblicato il 20 febbraio 1958 in «Settimo giorno», n. 8.

¹⁸ Renato Peretti amico e pittore.

¹⁹ Nella Biblioteca Civica «G. Comisso» di Treviso sono conservate 27 opere pittoriche realizzate dallo stesso Comisso tra il 1931, anno in cui risiede nella casa di Camogli, e il 1932.

²⁰ Cfr. nota 14.

²¹ Alfredo Beltrame proprietario della trattoria «Osteria dei tre scalini» in via Collalto 26 a Treviso.

²² Il riferimento è all'opera di G. Comisso, *Il delitto di Fausto Diamante*, romanzo pubblicato la prima volta nel 1933 (Milano, Ceschina) e ripubblicato poi a Venezia nel 1958 dal Sodalizio del Libro, nella collana diretta da Umbro Apollonio («Narrativa italiana», 4). Quest'ultima edizione, fuori commercio e riservata agli associati, presenta quattro illustrazioni di Juti Ravenna fra cui una marina vista dal porto di Camogli. Ringrazio Mario Sutor per avermi fornito la copia personale del libro in visione.

²³ Incerta l'identificazione di questo soldato combattente sul Piave, resa dubbia dal vago ricordo dello stesso Ravenna.

²⁴ Antonio Perolo detto anche Tonino o Toni, amico comune (cfr. G. Comisso, *Vita nel tempo. Lettere 1905-1968*, a cura di N. Naldini, Milano 1989, pp. 177 e 298).



A Lino Morzoni
amico e profeta questo mio primo
acquerello. Giovanni Corussov
Olgioppa 31-8-1931.

Gli acquerelli e i disegni di Giovanni Comisso nella biblioteca civica di Treviso

Silvia Corelli

La recente sistemazione dell'Archivio di Giovanni Comisso della Biblioteca civica di Treviso ha riportato l'attenzione sopra i preziosi materiali di cui è costituito il fondo: manoscritti autografi, lettere, fotografie, taccuini, articoli di giornale, edizioni postillate che dopo una accurata e laboriosa operazione di riordino e catalogazione sono finalmente consultabili attraverso il Sistema Informativo Archivistico Regionale - SIAR Veneto¹.

Parte di questa raccolta è il risultato di un progetto condiviso e realizzato da Giovanni Comisso con i coniugi Mazzolà sin dal 1928: la costituzione dell'Archivio - Museo Comisso, cui contribuivano lettere, autografi, scritti e documenti² forniti dallo scrittore direttamente agli amici e che furono consegnati alla biblioteca di Treviso da Maria Calzavara Mazzolà. Nella raccolta comissiana è confluito un consistente *corpus* di disegni ed acquerelli, quasi tutti datati e firmati, dipinti da Giovanni Comisso per lo più negli anni 1931-1932.

Le ventisette opere incorniciate, che sono conservate nei depositi della biblioteca di Borgo Cavour e che qui si pubblicano integralmente per la prima volta, documentano la prima fase dell'attività di Comisso "pittore" o meglio "artista". La distinzione, nel caso della sua contaminazione tra scrittura e arte visiva, è assolutamente pertinente: la pittura, che negli anni 1931-1932 si fa attività autonoma, è collaterale alla scrittura. Anche nei suoi taccuini gli appunti di viaggio si alternano a veloci schizzi a penna o pastello dei paesaggi osservati; come nel caso dei due disegni più vecchi della raccolta, uno annotato "lato ponente da bordo del Parenzo - del 9 agosto 1924 ore 8", l'altro "agosto 1924 - lato a scirocco". Gli schizzi, rapidi e impressionistici, sono in linea con lo spirito che sostiene e orienta la scrittura.

Comisso artista/pittore va senz'altro inquadrato nel clima di amicizie colte o meno colte da lui frequenta-

to. In questa prima produzione confluiscono le suggestioni culturali del periodo, primo fra tutti il de Pisis degli anni '30; disegni interessanti e significativi, che ritraggono un certo ambiente popolare e di mare frequentato in quegli anni da Comisso, paesaggi dalmati che sono in stretto rapporto con la scrittura, ritratti di giovani e di marinai, giardini della riviera ligure da cui emerge l'influenza "francese", alla Matisse.

La produzione pittorica prende avvio quasi per scherzo, come segno di ammenda per una promessa mancata: nell'estate del 1931, in viaggio tra Chioggia, Pola e Cesenatico, Giovanni Comisso programma e più volte annuncia agli amici Mazzolà una tappa a Riccione, dove si trovano i coniugi; ma dopo numerosi rinvii ha un ripensamento, finge un improbabile, improvvisato viaggio in Turkestan³ e rinuncia definitivamente a raggiungerli. Ritorna invece a Chioggia, dove il 31 agosto dipinge i due primi acquerelli - un porto, una natura morta - che invia il giorno dopo agli amici, accompagnandoli con un biglietto a mano: "Treviso, 1° settembre 1931. Per penitenza consegnerò gratis all'Avv. Lino Mazzolà tutti gli acquerelli che farò fino al 1933. Giovanni Comisso"⁴.

Gli acquerelli, datati entrambi Chioggia, 31 agosto 1931, sono forniti di dediche ironiche, che echeggiano l'umorismo esposto e praticato delle osterie venete: "A Lino Mazzolà, amico e profeta questo mio primo / acquerello. Giovanni Comisso"; "Alla signora M. Calzavara Mazzolà" e "A "Piero" contenton / sto quarto e sto melon / il pittore novello / Giovanni Comisso."

L'ironia è strategia difensiva, ma anche scelta sintattica e stilistica; un insieme di partecipazione e distanza di cui Comisso si servirà anche in seguito per affrontare l'oggetto pittura. In bilico tra il serio e il faceto, Comisso sembra dire: attenzione, sto giocando ma il gioco, a saper intendere, è anche una cosa seria.

In apertura

Fig. 1. Giovanni Comisso, *Porto*, Chioggia, 31 agosto 1931.

Fig. 2. Giovanni Comisso, *Lato ponente da bordo del Parenzo*, 9 agosto 1924, ore 8.

Fig. 3. Giovanni Comisso, *Lato a scirocco*, agosto 1924.

Fig. 4. Giovanni Comisso, *Baia di Pola*, s.d.

Fig. 5. Giovanni Comisso, *Marinaio*, s.d.

Fig. 6. Giovanni Comisso, *Ritratto nudo di schiena*, s.d.

96



Fig. 7. Giovanni Comisso, *Ponte di ferro*, s.d.

Fig. 8. Giovanni Comisso, *Natura morta*, Chioggia, 31 agosto 1931.



Fig. 9. Giovanni Comisso, *Ritratto di signora in grigio*, 12 ottobre 1931.

Fig. 10. Giovanni Comisso, *Marinaio in blue*, dicembre 1931.

Fig. 11. Giovanni Comisso, *Ritratto di giovane*, dicembre 1931.



Nei mesi successivi Giovanni Comisso si dedicherà alacrememente alla pittura; nelle lettere inviate ai coniugi Mazzolà si trovano numerosi accenni alla nuova attività artistica intrapresa. Da Genova, il 2 marzo 1932: “... le accludo due documenti per il museo Comisso. 1° La mia registrazione dei numeri fatti alla roulette. 2° Uno schizzo al Casinò”⁵; da Treviso, il 12 aprile 1932:

“Bene per la sistemazione del Museo. Bisogna inquadrare i miei acquerelli. Vi mando due autografi. Anche Moravia vi manderà presto un autografo [...]. Vi abbraccio di cuore. Vostro Giovanni. Accludo per il museo Comisso pezzi di prim’ordine”⁶; da Chioggia, il 17 giugno 1932: “La pratica Gazzetta - Casinò - Comisso si è chiusa con questa lettera che accludo da mettere



Fig. 12. Giovanni Comisso, *Campanile e absidi*, dicembre 1931.

Fig. 13. Giovanni Comisso, *Paesaggio di riviera*, dicembre 1931.

Fig. 14. Giovanni Comisso, *Viale d'un parco*, 12 novembre 1931.

Fig. 15. Giovanni Comisso, *Santo Stefano, colto al tramonto dalle finestre di casa Mazzolà*, 1931.

Fig. 16. Giovanni Comisso, *Giardino*, 12 novembre 1931.

98



nell'incartamento. Come pagamento di parcella vi mando questi due acquarelli che voglio vedere inquadri almeno il secondo⁷⁷: uno dei due acquerelli è dipinto direttamente sulla lettera. In altra lettera, datata Treviso 27 settembre 1932, Giovanni Comisso ringrazia gli amici per alcune fotografie ricevute e conclude,

non nascondendo il suo compiacimento: "O' un ottimo acquerello pronto"⁷⁸.

Poco più di un anno dopo, il 25 ottobre 1933, Giovanni Comisso scriverà a Lino Mazzolà per invitarlo a visitare la IX Mostra trevigiana d'arte del sindacato fascista (Palazzo Scotti, 28 ottobre - 15 novembre 1933): "Caro

Fig. 17. Giovanni Comisso, *Marinaio*, Chioggia, dicembre 1931.

Fig. 18. Giovanni Comisso, *Ritratto di giovinetto*, Monterosso, 12 maggio 1932.

Fig. 19. Giovanni Comisso, *Ritratto di giovane*, Chioggia, giugno 1932.

Fig. 20. Giovanni Comisso, *Portico*, Monterosso, 9 maggio 1932.

Fig. 21. Giovanni Comisso, *Ritratto di giovane in camicia azzurra*, Monterosso, 10 maggio 1932.

Fig. 22. Giovanni Comisso, *Ritratto di giovane*, Monterosso, 10 maggio 1932.



Lino, la Mostra d'arte si inaugura il 28 e ci sarà una sala di Arturo⁹, perché non cogliete l'occasione di venire a Treviso per S. Martino con Arturo il quale ha promesso di venire. Avremo anche la prima mostra di Rossi¹⁰ con circa 40 opere. La stagione sarà buona. Venite¹¹.

Il catalogo della mostra ci informa che nella Sala n. 7, intitolata "Mostra dei nostri amici", erano esposte tre opere di Giovanni Comisso, dal titolo *Interno*, *Giovinetti* e *L'assassinato delle Conche*. Giuseppe Mazzotti riferisce che si trattava di "Tre qua-

Fig. 23. Giovanni Comisso, *Terrazza*, Monterosso, 10 maggio 1932.

Fig. 24. Giovanni Comisso, *Vaso di fiori*, Monterosso, 14 maggio 1932.

Fig. 25. Giovanni Comisso, *Riviera ligure*, Monterosso, 17 maggio 1932.

Fig. 26. Giovanni Comisso, *Paesaggio montano*, Alleghe, 2 settembre 1932.

Fig. 27. Giovanni Comisso, *Tre marinai sulla spiaggia*, s.d.

100

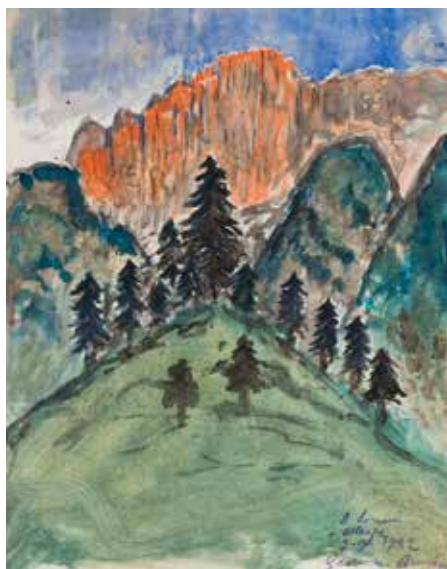
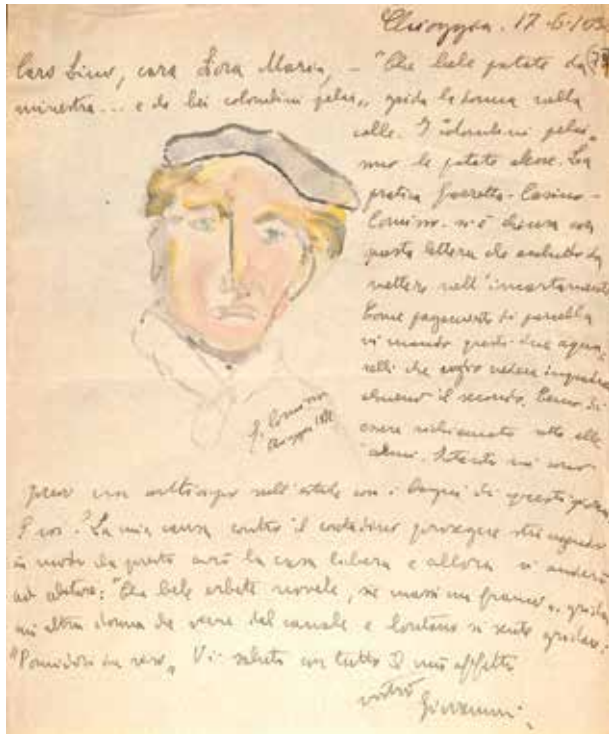


Fig. 28. Giovanni Comisso, *Lettera a Maria e Natale Mazzolà*, Chioggia 17 giugno 1932.



dretti: un vitellino nella stalla, un gruppo di giovinetti e il volto di un contadinello spaurito, che egli chiamava l'Assassinato delle Conche, senza precisare di quale delitto si trattasse” e aggiunge con ambiguo umorismo “i maligni lo riferivano alla sua stessa pittura”¹².

Come ebbe modo di scrivere Armando Sutor nella prefazione al Catalogo della Mostra che gli venne dedicata a due anni dalla morte, «Al di là dell'ironia autocritica, la pittura di Comisso ha certamente un valore in rapporto all'attività di scrittore, rispondendo alla sua congenita inclinazione verso la chiarezza, la costruzione di immagini con “accostamenti accordanti”, di un colore “integrale” ed ingenuo, da colto naïf solare e sensuale, sorretto dalla base grafica di questa pittura. La pittura rappresenta per Comisso una alternativa

di sfogo alla fantasia creativa, sia pur in tono minore per carenza di mestiere pittorico, anche se dà prova, in certi suoi appunti grafici, di essere efficacissimo disegnatore, capace di tradurre in pochi segni pensieri ed immagini»¹³.

101

Note

¹ Cfr. ora il volume *Giovanni Comisso, uno scrittore trevigiano e il suo archivio*. Atti della giornata di studio (Treviso 28 maggio 2022), a cura di R. Ricorda e G. Carlesso, Crocetta del Montello (TV) 2023, cui si rimanda.

² Cfr. M. Calzavara, *Appendice al catalogo della Raccolta foscoliana donata alla Biblioteca comunale di Treviso*, Treviso 1974.

³ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere di Giovanni Comisso a Maria e Natale Mazzolà 1925-1968*, a cura di E. Demattè, Treviso 1972, p. 66: “A Maria e Lino, Riccione da Treviso, 15 agosto 1931. Partenza Turkestan impediscemi dolente. Giovanni.”

⁴ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p.66.

⁵ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p.72.

⁶ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p. 74.

⁷ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p. 78.

⁸ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p. 84.

⁹ Arturo Martini (1889-1947).

¹⁰ Gino Rossi (1884-1947).

¹¹ Cfr. G. Comisso, *Trecento lettere*, p. 102.

¹² Cfr. G. Mazzotti, *Un ricordo di: Comisso pittore*, “Corriere della sera”, 25 aprile 1971.

¹³ A. Sutor, *Comisso*, in *Opere e documenti inediti di Giovanni Comisso*. Catalogo della mostra (Treviso, Galleria d'arte “Duomo”, 23 gennaio - 5 febbraio 1971), a cura di A. Sutor, Treviso 1971.



MODA E MODERNITÀ
TRA '800 E '900
BOLDINI ERLER SELVATICO

TREVISO - MUSEO SANTA CATERINA - 13 APRILE - 28 LUGLIO 2024

Manifesto della mostra *Moda e Modernità tra '800 e '900*. Boldini, Erler, Selvatico
che si terrà negli spazi del Museo Civico Santa Caterina dal 13 aprile al 28 luglio 2024

ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI, E MOSTRE



Musei Civici di Treviso. Attività 2023

Eleonora Drago

L'impegno dei Musei Civici di Treviso nel corso dell'anno si è sviluppato su diversi fronti, segnatamente di tutela e valorizzazione del patrimonio: dalle ordinarie attività di ricerca e riordino dell'archivio fotografico, all'opera di riscontro sulle serie inventariali soprattutto del lascito Lattes¹. Anche per il 2023 sono da segnalare importanti incrementi delle raccolte civiche, dell'offerta espositiva proposta, e interessanti novità dal punto di vista della conoscenza delle opere conservate.

Acquisizioni e comodati

L'arricchimento delle collezioni è stato possibile grazie a donazioni e lasciti di particolare generosità. L'anno dedicato ad Arturo Martini, che ha visto il suo apice a Treviso con la grande mostra ospitata al Museo Bailo, si è aperto con il perfezionamento dell'ultima donazione avviata nel 2022, il piccolo busto giovanile raffigurante *Il pittore Luigi Serena* da parte di una cittadina trevigiana, Adriana Carrari.

Il riscontro della mostra *Arturo Martini. I capolavori*, come spesso accade per le iniziative di successo, ha lasciato una traccia positiva con il dono di notevole importanza e prestigio della grande scultura *La sposa felice*, caposaldo della produzione di Martini, *unicum* nel suo catalogo e realizzata a Monza nel 1930, anno di svolta della sua attività anche in vista della successiva fortuna critica. L'opera è rimasta così esposta al Museo Bailo, ad accogliere i visitatori nell'androne di ingresso. Altre opere di Martini da collezione privata, giunte a Treviso per l'esposizione, vi si sono stabilite in forma di comodato: si tratta di tre grandi sculture rappresentative di altrettanti periodi di attività dell'autore, quali il monumentale *Sacro Cuore* in gesso (1929), tornato visibile al pubblico dopo oltre 90 anni; *La veglia*, suggestiva raffigurazione spaziale a grandezza naturale in terra refrattaria (1931-32) e la *Deposizione* (1942

circa), opera non finita in marmo di Carrara significativa delle ricerche sulla forma di quel periodo.

Grazie al legato testamentario di Agostino Zandigiacomi, i nostri musei quest'anno hanno acquisito anche nove opere di pittura e grafica di artisti locali del '900 (da Tono Zancanaro a Sante Cancian, da Lino Bianchi Barriviera a Silvio Bottegal), a completamento delle collezioni già presenti.

Importanti donazioni di nuclei di singoli artisti, strettamente legati a Treviso e al suo territorio, sono giunti attraverso tre iniziative: innanzitutto, è stato condotto a compimento il dono dell'archivio dello scultore e medaglista Ettore Calvelli (1912-1997), trevigiano di nascita, insieme a una serie di opere, tra le quali circa 70 disegni e bozzetti, gessi e un piccolo olio giovanile, che arricchiscono e completano il già cospicuo nucleo di opere e medaglie di Calvelli giunte ai Musei Civici nel 1997. Tra i materiali - donati dalla prof.ssa Angela Bonomi Castelli, sua allieva e assistente -, si segnalano il diario e la biografia autografa dell'artista, lettere e altri scritti privati, molti articoli di giornale e una fototeca che contribuiranno senz'altro a fornire importanti elementi di ricerca sull'attività di Calvelli.

Nella seconda parte dell'anno, sono da segnalare le acquisizioni di due collezioni rappresentative di artisti che hanno operato distinguendosi nel territorio. Proseguendo con l'attività di conservazione e valorizzazione del '900 trevigiano, è stato formalizzato l'arrivo della raccolta personale del pittore e incisore Renato de Giorgis (1923-2009), comprensiva di oltre 100 lavori a testimonianza della ricchezza di una produzione che ha toccato varietà di soggetti, esperimenti e selezione di tecniche e materiali: in aggiunta alle opere a olio e tempera, matita e pastelli su tela, faesite, cartone, carta, troviamo anche un'ampia raccolta di incisioni (acquaforti, litografie, linoleografie, chimigrammi, tecni-

In apertura

Fig. 1. Luigi Serena, *Ritratto della signora Zamprogno Dal Din*, 1908. Olio su tela, 184 x 105 cm.
Deposito da collezione privata.

106 che fotografiche e calcografiche), ma anche oggetti e strumenti di lavoro quali il cavalletto, lastre e pietre litografiche; il corredo documentario e di corrispondenza, insieme a lavori di altri artisti coevi all'autore e attivi in città - Juti Ravenna, Arturo Malossi, Giovanni Barbisan, Bruno Darzino, Tina Tommasini ma anche Filippo De Pisis e Gino Rossi, provenienti dalle collezioni personali di de Giorgis - che offrono uno spaccato della feconda vita culturale e artistica di Treviso nella quale era attivo anche l'autore.

Un'altra ampia selezione antologica donata al nostro museo dalla moglie Brigitte Brand, riguarda 41 opere dell'artista Carmelo Zotti (Trieste, 1933 - Treviso, 2007). Si tratta di 33 grandi dipinti ad olio e tecnica mista provenienti direttamente dalla sua casa-studio, e di 8 serigrafie inedite, che testimoniano le varie fasi artistiche del pittore dagli anni '50 alla scomparsa: vi è rappresentato ciascun decennio dell'attività di Zotti, a partire dal giovanile *Autoritratto* del 1953, anno che può considerarsi l'avvio della sua carriera di artista con il decisivo viaggio in Oriente, ad *Annuncio*, tra i suoi ultimi dipinti del 2007.

Oltre alle acquisizioni da parte dell'ente, a potenziare il livello di qualità degli spazi espositivi hanno concorso altre due opere in comodato: il grande *Ritratto della signora Zamprogno Dal Din* di Luigi Serena (olio su tela, 1908, fig. 1) reso noto solo nel 2019, raffigurante una signora dell'alta società di Montebelluna che tiene in mano il catalogo della Biennale di Venezia del 1903, come si riconosce dalla copertina; un dettaglio di gusto e un sottile riferimento all'interesse artistico della signora effigiata. Si tratta di un esempio insolito della produzione dell'artista, esponente della pittura di genere che in questa occasione propone una figura intera, esposta nella sala dedicata ai ritratti di Luigi Serena, Giovanni Apollonio e Rosa Bortolan, che nel

Fig. 2. Carmelo Zotti, *Tunariza*, 1987. Olio su tela, 200 x 200 cm. Dono della moglie Brigitte Brand, 2023.



trevigiano ritrassero esponenti della società culturale e mecenatistica del periodo, in piena Belle Époque. L'altra opera è stata concessa in deposito dal Liceo Scientifico Statale "L. da Vinci" di Treviso, al quale era stata donata dal preside e storico Teodolfo Tessari (1916-1982). Raffigura, in gesso a bassorilievo con forma di clipeo, il ritratto di Antonio Canova eseguito da Antonio Carlini, in linea con molte altre effigi celebrative di personaggi e artisti illustri che lo scultore ci ha lasciato. Segnalata da Fabrizio Malachin nel precedente numero del «Bollettino dei Musei e degli Istituti della cultura della Città di Treviso», l'opera ha trovato spazio nella sala dell'esposizione permanente dedicata agli scultori Luigi Borro e Carlini, e il suo arrivo in museo ha tratteggiato un efficace atto finale delle iniziative di valorizzazione condotte nel 2022, destinate a celebrare le due figure di scultori - Canova e Carlini - in vista anche del passaggio di testimone ideale ad Arturo Martini.

Prestiti

Anche l'anno corrente ha visto la partecipazione di nostre opere a mostre esterne, alcune di richiamo internazionale. Con il prestito di sculture delle raccolte del '900 concesso ad esposizioni già avviate alla fine del 2022 (in particolare a Padova e a Rovereto), si sono aperti ufficialmente l'anno martiniano e le numerose iniziative ad esso correlate che si sono susseguite in Italia. Dopo aver affiancato con successo le opere giunte in prestito per il percorso di *Arturo Martini. I capolavori* al Museo Bailo, alcune opere dei Musei Civici trevigiani si sono spostate ad Acqui Terme per la mostra *Martini Melotti. Un arco dello spirito*, e altre partiranno all'inizio del 2024 per un'altra rassegna in programma a Savona.

Anche la collezione di arte moderna, in particolare con due dipinti del '500, ha saggiato trasferte internazionali di valore: da luglio a ottobre la *Madonna col bambino* di Cima da Conegliano e bottega (inv. P 78, in deposito a lungo termine dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia) è stata tra le protagoniste della grande esposizione dedicata all'arte italiana rinascimentale e l'Antico, *Awakened: The Ruins of Antiquity and the Birth of the Italian Renaissance*, allestita al Castello Reale di Varsavia insieme a circa 160 opere provenienti da diversi musei italiani e stranieri.

Nel mese di ottobre, invece, il *Ritratto di domenicano* di Lorenzo Lotto (inv. P 88) – tra i pezzi più importanti delle nostre collezioni museali – è partito per Monaco di Baviera, dove è in corso nella prestigiosa sede dell'Alte Pinakothek un'altra mostra dedicata all'arte italiana e veneziana in particolare, *Venezia 500. The Gentle Revolution of Venetian Painting*, a cura di Andreas Schumacher, direttore delle collezioni del museo. Fino a febbraio 2024, insieme ad opere di Giorgione, Tiziano, Bellini, Paris Bordon, il ritratto di Treviso

contribuisce con l'intensità che lo contraddistingue a presentare al pubblico le innovazioni della pittura della Serenissima nel rapporto tra uomo e natura.

Nello stesso periodo, tre dipinti delle raccolte ottocentesche sono stati prestati all'attesa mostra di Ca' Pesaro, *Il ritratto veneziano dell'Ottocento*: un'esposizione allestita cento anni dopo la storica rassegna omonima, curata nella stessa sede da Nino Barbantini e dedicata a uno dei generi principe della pittura del XIX secolo, il ritratto. Tra le opere esposte, presenti oggi come nel 1923, anche alcuni dipinti delle nostre collezioni, oggetto di nuovi studi approfonditi che ne hanno in parte determinato una riattribuzione – per questo si vedano le schede in catalogo – e che in due casi sono stati sottoposti a restauro grazie al contributo della Fondazione Musei Civici di Venezia.

Oltre alla *Suonatrice d'arpa* precedentemente attribuita a Rosa Bortolan (Inv. P 515, fig. 3), che in questa circostanza si è preferito assegnare ad autore non identificato, lasciando così aperta la strada ad ulteriori ricerche future, hanno figurato anche il *Ritratto di Carla Parodi Giovo* di Eugenio Moretti Larese (inv. P 523), la moglie del pubblicitario Antonio Pavan di cui al museo è conservato anche il suo ritratto come *pendant* ugualmente realizzato dal Moretti Larese (inv. P 239) e il *Ritratto di Isidoro Coletti* attribuito al pittore cadorino Tomaso Da Rin (1838-1922), arrivato ai Musei trevigiani solamente nel 2020 come opera di anonimo, parte del cospicuo lascito della collezione di famiglia donata da Angela Perraro Coletti (inv. P 1354).

Restauri

Il prestito di questi dipinti, conservati da decenni nei depositi museali se non addirittura mai esposti al pubblico, ha fornito l'occasione per due di essi di un restauro a cura di Giovanna Niero che, oltre a restituire

108 loro l'aspetto cromatico più vicino all'originale - e in questo quindi rispondendo all'intento filologico della mostra di Palazzo Pesaro - ha aiutato a fornire elementi di confronto utili anche a una loro riattribuzione o precisazione stilistica.

Il ritratto di signora di Moretti Larese (figg. 3-7) presentava le condizioni conservative più critiche tuttavia anche più interessanti, essendo realizzato su materiali parzialmente diversi: l'opera, ad olio, ha un supporto prevalente in tela, ma con il bordo inferiore - sul quale sono riportate in rosso a destra la firma e la data dell'autore, "E. Larese Moretti / da Venezia 1863" - costituito da una fascia lignea alta circa 6 cm e dipinta direttamente sul legno, aggiunta presumibilmente dallo stesso artista per estendere la superficie pittorica e forse per adattarla alla cornice. Questa parte risulta fissata alla tela con una striscia di carta di 2 cm di spessore, tinta di scuro come le aree adiacenti a fini di mimetizzazione (fig. 5). A causa soprattutto della compresenza di questi diversi materiali sotto lo strato pittorico, tale aggiunta si presentava deteriorata con lacune e distacchi di materia piuttosto evidenti. Sulla parte sinistra della fascia cartacea si notavano addirittura tracce di tentativi eseguiti in passato per far riaderire il materiale tramite calore, operazione che ha provocato verosimilmente lievi bruciature della carta e annerimenti anche sulla tela e sulla tavola adiacenti (fig. 6).

In generale, oltre allo strato diffuso di polvere e depositi di sporco e nero fumo, era visibile un'ossidazione della vernice che aveva causato ingrigimento e opacizzazione generali, e ingiallimenti evidenti soprattutto nelle aree con i pigmenti più chiari, come nel colletto rivoltato dell'effigiata, di merletto originariamente bianco, che appariva invece ormai di color crema scuro (fig. 8).

Figg. 3-7. Eugenio Moretti Larese, *Ritratto di Carla Parodi Giovo*, 1863. Olio su tela, 74 x 58,5 cm. Musei Civici di Treviso (Inv. P 523).

Foto prima e dopo il restauro (in alto)
Dettagli prima del restauro (in basso a sinistra)
Saggio di pulitura (in basso a destra).

Vista l'importanza del manufatto e la sua cronologia pressoché coeva al dipinto, insieme a quest'ultimo l'intervento ha riguardato la cornice originale in legno intagliato e dorato, lavorato a pastiglia con una complessa decorazione a tortiglione e fasce di drappeggio agli angoli. Anch'essa infatti presentava alcune notevoli mancanze e cadute della doratura, nonché tracce di puliture aggressive che avevano provocato l'abrasione delle parti più sporgenti, così come slabbrature e consunzioni della foglia d'oro, mettendo in evidenza la preparazione rossa del bolo sottostante e determinandone un aspetto complessivo disomogeneo.

Dopo le analisi diagnostiche a luce radente e l'operazione iniziale con trattamento antitarlo, data la particolarità dell'opera con la presenza del prolungamento ligneo, si sono resi necessari interventi diversificati di consolidamento del colore. Se sul supporto in tela questo è stato possibile attraverso impregnazione dal retro con resina termoplastica stesa a pennello, in corrispondenza della giuntura, visto anche lo stato conservativo più fragile, la superficie pittorica è stata consolidata grazie a saturazione con resina Paraloid B72 al 10% in acetone. Per migliorare la tenuta dello strato di colore, la crettatura e i sollevamenti sono stati stirati e abbassati grazie all'ausilio del calore con termocauterio.

La fase successiva ha riguardato la pulitura dei sedimenti di sporco attraverso l'uso di solvente tensioattivo anionico, *white spirit* e acetone al 5% per rimuovere la vernice ossidata; inoltre, in corrispondenza della giuntura tra tela e asse di legno è stata apportata una nuova stuccatura con gesso e colla pigmentati. Infine, i ritocchi pittorici e la verniciatura finale sono stati eseguiti rispettivamente con colori a vernice semilucida, e con *Regalrez* a pennello e spray che ha restituito



110 l'aspetto satinato originario tipico della pittura di Morretti Larese e della ritrattistica del periodo.

Contestualmente, sulla cornice si è reso necessario un lavoro di consolidamento delle parti distaccate, con ricostruzione delle aree mancanti mediante calco e successivo stampo con gesso e resina, incollaggio delle stesse con resina acrilica e stesura di una preparazione di colore simile al rosso aranciato della base originale, per integrare la doratura.

L'esito del lavoro ha rivelato sorprendentemente alcuni dettagli e raffinatezze che prima non erano visibili, utili a evidenziare il realismo psicologico che contraddistingue molti dei ritratti di mano dell'artista veneziano: oltre al colore chiaro del colletto, si vedano ad esempio la pelliccia che circonda le braccia della signora, con il manto costituito da piccoli tocchi di peli colpiti dalla luce, o la fitta trama del merletto nero che ricade dietro i suoi capelli castani - a loro volta accesi di riflessi dorati e rossastri -, il rosa chiaro dell'incarnato in grado di donare vivacità ai lineamenti e profondità allo sguardo; il turchese intenso della veletta sopra la fronte, che prima appariva di un grigio scuro; e infine lo sfondo che funge da quinta al ritratto, con toni atmosferici quasi temporaleschi ma che fanno risaltare l'effigiata grazie allo squarcio di toni più chiari in lontananza (fig. 4).

Per quanto riguarda il *Ritratto di Isidoro Coletti* (figg. 8-10), ad olio su tela, le problematiche principali presenti prima dell'intervento di restauro si dovevano per lo più ai decenni trascorsi in ambienti dalla climatizzazione non controllata, e riguardavano l'insufficiente tensionamento del supporto, che riportava numerose deformazioni soprattutto nell'angolo superiore sinistro dove era visibile una doppia ondulazione, e in quello superiore destro, che mostrava un leggero sfondamento da urto corrispondente all'angolo del telaio

retrostante, la cui traccia era visibile anche sul davanti dell'opera. Del resto, il telaio originario risulta di dimensioni inferiori rispetto alla tela, a cui si è adattato attraverso l'aggiunta di due listelli lignei lungo i bordi inferiore e superiore, dello spessore di 1 cm. Infine, insieme a una cromia che appariva imbrunita e alterata da strati di polvere, vi erano alcune aree con numerose piccole cadute di colore, soprattutto sul lato sinistro, e altre precedentemente ritoccate con interventi visibili ad occhio nudo, come ad esempio sul dorso della mano sinistra della figura ritratta.

Come prime operazioni, si è proceduto al miglioramento del tiraggio del dipinto sul telaio, a sua volta sottoposto ad antitarlo grazie al trattamento con permetrina. Anche in questo caso, a seguire, è stato condotto il consolidamento della superficie di colore dal retro attraverso stesura a pennello di resina termoplastica (Paraloid B72) e rifinitura a calore sulle zone più critiche con l'uso di termocauterio. La pulitura del deposito di sporco è avvenuta tramite solvente tensioattivo anionico, insieme alla correzione dell'ingiallimento dovuto all'ossidazione (fig. 11); le lacune sono state trattate con ritocco a mimetico di colori a vernice *Laropal* e stuccatura con gesso e colla pigmentata, per quelle con dimensioni microscopiche; infine, è stata stesa una nuova verniciatura con *Regalrez*.

La cornice originale in legno intagliato e dorato presentava abrasioni e cadute, che sono state trattate tramite stuccatura delle lacune con gesso e colla, e integrazione della doratura con oro a guazzo.

Il restauro ha permesso di restituire una *palette* di colori originaria di grande freschezza ed eleganza (fig. 10), consentendo altresì di poter agevolare una nuova lettura dell'opera ai fini di una sua attribuzione a Tomaso Da Rin, confermata dalle ricerche documentarie riportate per esteso anche nella scheda del catalogo.

Figg. 8-10. Tomaso Da Rin, *Ritratto di Isidoro Coletti*, prima del 1876. Olio su tela, 86,5 x 67 cm. Musei Civici di Treviso (Inv. P 1354).

Foto prima e dopo il restauro (sopra)
Saggio di pulitura (in basso).



111

Note

¹ Il lavoro è frutto dell'attività svolta da Gabriele Paglia durante il tirocinio curricolare della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici presso l'Università degli Studi di Padova, un proficuo esempio di collaborazione con gli istituti di ricerca e formazione accademica. Un sentito ringraziamento per il prezioso lavoro.

Il riordino dell'archivio fotografico, tuttora in corso, è condotto dal collega Federico Cammarota.



112 Acquisizioni 2023

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO/SOGGETTO, DATAZIONE MATERIALI E TECNICHE	MODALITÀ ARRIVO IN MUSEO *DATA PROVENIENZA E COMMITTENZA ORIGINARIE SE NOTE
AMS 425	Arturo Martini	<i>Il pittore Luigi Serena</i> , terracotta patinata, 1908	dono di Adriana Carrari (in memoria di Lamberto Ottavi)
AM 1078	Antonio Buso	<i>I racconti dell'asino</i> , olio su tela, 2011	dono dell'autore
AMS 435	Arturo Martini	<i>La sposa felice</i> , gesso, 1930	Dono della famiglia Gallo Fantoni
	Ettore Calvelli	Archivio dell'autore (comprensivo di diario autografo, lettere, documenti e scritti privati, fotografie); circa 70 disegni autografi di progetti e bozzetti; un'opera in gesso; piccolo ritratto della sorella (olio su tavola), ritratto della madre	Dono di Angela Bonomi Castelli
in attesa di perfezionamento	Tono Zancanaro, Lino Bianchi Barriviera, Silvio Bottegal, Sante Cancian, Giacomo Caramel	Tono Zancanaro, <i>Sant'Eufemia</i> , inchiostro su carta Tono Zancanaro, <i>Mondine di Roncoferrato</i> , incisione Tono Zancanaro, <i>In laguna</i> , incisione Tono Zancanaro, <i>Laguna</i> , litografia Lino Bianchi Barriviera, olio su cartone Silvio Bottegal, olio su cartone Sante Cancian, <i>Uomo seduto</i> , inchiostro su carta Giacomo Caramel, <i>Montagne</i> , olio su cartone	Legato testamentario di Agostino Zandigiacomi
in attesa di perfezionamento	Carmelo Zotti	41 opere dell'artista, tra cui 33 lavori in tecnica mista e acrilico su tela o carta intelata, databili dal 1953 al 2007; e una serie di 8 serigrafie numerate, firmate e datate al 1992	Dono della moglie Brigitte Brand

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO/SOGGETTO, DATAZIONE MATERIALI E TECNICHE	MODALITÀ ARRIVO IN MUSEO *DATA PROVENIENZA E COMMITTENZA ORIGINARIE SE NOTE
in attesa di perfezionamento	Renato de Giorgis, e altri autori	Oltre 100 opere dell'autore diverse per soggetti e tecniche, pittoriche e grafiche; fotografie; lastre e pietre litografiche; riproduzioni calcografiche; libri e incisioni dell'artista; oggetti da lavoro; archivio personale con documenti e lettere. Opere di altri autori dalla collezione personale di de Giorgis: Juti Ravenna, Arturo Malossi, Giovanni Barbisan, Renato Basso, Bruno Darzino, Filippo De Pisis, Giancarlo David, Elena Gumirato, Romano Abate, Walter Fenuccio, Francesco Michielin, Gianquinto	Dono degli eredi dell'artista

Comodati e depositi 2023

PROPRIETARIO	ANAGRAFICA OPERA	OPERE ESPOSTE
Avv. Letizia Ortica, Treviso	Luigi Serena, <i>Ritratto della Signora Zamprogno Dal Din</i> , olio su tela, 1908	Museo Bailo, primo piano
Liceo Scientifico Statale "L. da Vinci", Treviso	Antonio Carlini, <i>Ritratto di Antonio Canova</i> , gesso, 1922 circa	Museo Bailo, primo piano
Collezione privata	Arturo Martini, <i>La veglia</i> , terra refrattaria, 1931-32	Museo Bailo, piano terra
Collezione privata	Arturo Martini, <i>Sacro Cuore</i> , gesso, 1929	Museo Bailo, piano terra
Collezione privata	Arturo Martini, <i>Deposizione</i> , marmo di Carrara, 1942 circa	Museo Bailo, piano terra

114 Prestiti 2023

AUTORE	INVENTARIO E TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA	SEDE	DATA INIZIO	DATA FINE
Arturo Martini	AMS 64 - Fanciulla piena d'amore	<i>Futurismo. La nascita dell'avanguardia 1910-1915</i>	Padova, Fondazione Bano - Palazzo Zabarella	01.10.2022	26.02.2023
Bepi Fabiano	AM 12 - Ragazzo AM 29 - La convalescente. Ragazza con il vestito rosa AM 31 - Il piccolo suonatore di flauto AM 58 - Giovinetta e natura morta AM 80 - Donna con ventaglio AM 403 - Anatra AM 404 - Cagnetta volpina AM 416 - Biondina AM 460 - Donne in maschera	<i>Bepi Fabiano pittore (1883-1962). Opere dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Musei Civici - Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
Sante Cancian	AM 461 - Ritratto caricatura di Bepi Fabiano				
Arturo Martini	AMS 15 - Presepio piccolo	<i>Giotto e il Novecento</i>	Rovereto, Mart	06.12.2022	04.06.2023
Cima da Conegliano e bottega	P 78 - Madonna col Bambino	<i>Przebudzeni. Ruiny antyku i narodziny włoskiego renesansu</i>	Varsavia, Castello Reale	18.07.2023	15.10.2023
Arturo Martini	AMS 394 - Adamo ed Eva AMS 395 - Figliuol prodigo AMS 89 - Donna che nuota sott'acqua AMS 84 - Cavallo allo steccato AMS 157 - Icaro (piastrella decorativa) AMS 161 - Vaso "In Girum" AMS 79 - La seminatrice AMS 158 - Canefora AMS 83 - Vaso Fiaba	<i>Martini Melotti. Un arco dello spirito</i>	Acqui Terme, Civico Museo Archeologico	07.10.2023	07.01.2024

AUTORE	INVENTARIO E TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA	SEDE	DATA INIZIO	DATA FINE
Autore non identificato	P 515 - Suonatrice d'arpa	<i>Il ritratto veneziano dell'Ottocento</i>	Venezia, Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna	21.10.2023	01.04.2024
Eugenio Moretti Larese	P 523 - Ritratto di Carla Parodi Giovio				
Tomaso Da Rin	P 1354 - Ritratto di Isidoro Coletti				
Lorenzo Lotto	P 88 - Ritratto di domenicano	<i>Venezia 500. Die sanfte Revolution der venezianischen Malerei</i>	Monaco, Alte Pinakothek	27.10.2023	04.02.2024

Le grandi mostre

Eleonora Drago

116 Arturo Martini. I capolavori

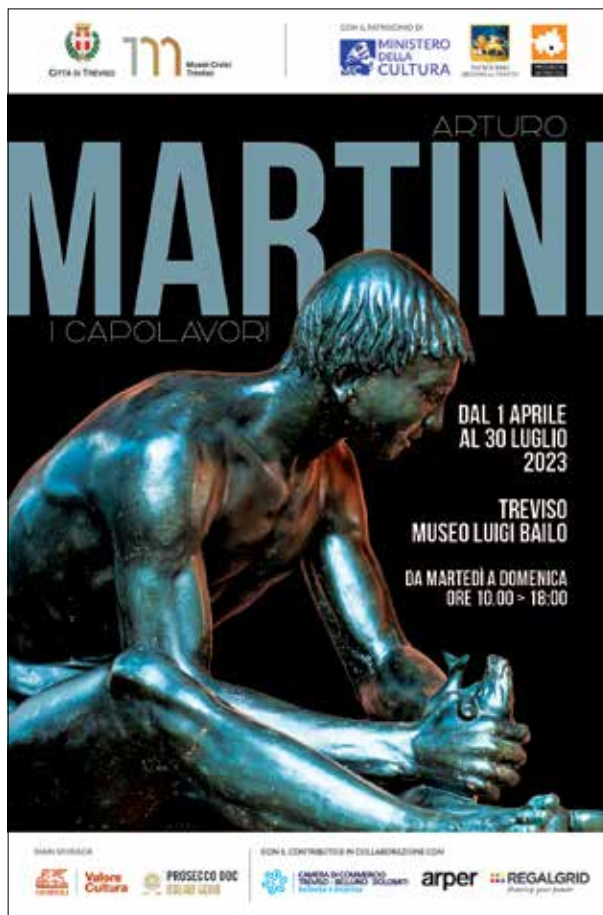
1° aprile - 24 settembre 2023

Museo Luigi Bailo

Negli ultimi anni il Museo Bailo ha visto ospitare una serie di mostre di qualità, soprattutto dopo l'apertura al pubblico di gran parte del suo spazio espositivo a seguito della ristrutturazione architettonica. Con l'intento di valorizzare l'attività di artisti importanti per la storia del nostro territorio, il programma ha seguito una sorta di linea di continuità in senso cronologico, scandita da grandi nomi della scultura, ma non solo, che si sono formati, o hanno operato, a Treviso.

Partendo così dal maestro Antonio Canova nel 2022, proseguendo con la riscoperta della figura di Antonio Carlini, la tappa naturalmente successiva è stata rappresentata da Arturo Martini (Treviso, 1889 - Milano, 1947), "figlio" della fecondità di un territorio - quello trevigiano e della Marca - che ha contribuito al rinnovamento dell'arte scultorea in senso moderno, certamente per gli ultimi due secoli.

La città di Treviso non dedicava una mostra monografica a questo protagonista della scultura dal 1989, anno delle celebrazioni a un secolo dalla sua nascita. *Arturo Martini. I capolavori*, a cura di Fabrizio Malachin e Nico Stringa, parte quindi dallo stato degli studi più aggiornati per riproporre un nuovo focus sull'attività a tutto tondo di Martini: forte dell'importante corpus di opere dell'artista già in proprietà dei Musei Civici, che peraltro testimoniano soprattutto gli anni di formazione da Treviso a Monaco, e ritorno, l'esposizione allestita quest'anno ha potuto contare su prestiti di opere di notevole importanza e monumentalità: i capolavori appunto, le tappe principali di una ricerca creativa che non si è mai esaurita in Arturo Martini, e anzi ha attraversato sfortune e successi, di pari passo



con le mutazioni storiche e politiche dell'Italia e del suo tempo.

Le sezioni di mostra, inoltre, non hanno seguito un percorso cronologico ma bensì più tematico, muovendo il filo del discorso intorno alla scultura e ai materiali, ai contenuti senza tempo che nell'artista ritornano a distanza di anni con una mutata sensibilità e nuova consapevolezza: ecco che il suggestivo bronzo del 1927, il *Figliuol prodigo* giunto da Acqui Terme, è stato posto in relazione con le altre variazioni sul sog-

getto proposte da Martini, a partire dalla riflessione sul rapporto padre-figlio; allo stesso modo, altri temi di soggetto biblico – come il *Tobiolo*, o l'*Adamo ed Eva*, sono stati presentati facendo risaltare l'infinita varietà di ispirazioni che nell'autore hanno suscitato a distanza di anni. Intervallando la grande dimensione con le opere di piccolo formato – quali maioliche, piccole ceramiche e la preziosa serie delle grafiche –, l'esposizione ha potuto anche ripresentare alcune opere rimaste quasi sempre invisibili al pubblico, come ad esempio il *Sacro Cuore* (3,20 m di altezza), la prima scultura a tema sacro eseguita da Martini nel 1929 per la chiesa di Vado Ligure. Altre composizioni di sorprendente potenza espressiva, come l'invenzione dei Bevitori, le versioni di *Donna che nuota sott'acqua*, i teatrini e le grandi terrecotte, si intersecano con l'avanguardia di un pensiero sulle forme nello spazio e sul destino della scultura, a cui Martini giunge attraverso sperimentazioni continue, interrotte solo dalla precoce scomparsa nel 1947.

Juti Ravenna (1897-1972).
Un artista tra Venezia e Treviso

14 ottobre 2023 – 4 febbraio 2024
 Museo Luigi Bailo

Dopo Arturo Martini, proseguendo nel percorso di valorizzazione e riscoperta degli artisti che hanno reso il territorio trevigiano un polo culturale di qualità nel XX secolo, il Museo Bailo ha proposto una retrospettiva sul pittore Juti (Luigi) Ravenna (Annone Veneto, 1897 – Treviso, 1972), in corso fino ai primi mesi del 2024. Se l'intento originario della mostra era quello di omaggiare uno dei protagonisti della Treviso artistica del dopoguerra a 50 anni dalla scomparsa, il prosieguo



delle ricerche ha rivelato ai curatori, Eleonora Drago ed Eugenio Manzano, una serie di novità e materiali inediti relativi soprattutto agli anni di formazione, avvenuta nei luoghi natali e alla Scuola di Disegno applicato alle Arti e ai Mestieri di Motta di Livenza sotto la guida di Antonio Beni, e successivamente all'Accademia di Belle Arti di Venezia, e ad alcuni aspetti della sua produzione, come le commissioni sacre ad affresco nelle chiese ricostruite lungo la linea del Piave. Il percorso, organizzato in sezioni cronologiche e te-

118 matiche, è stato arricchito oltre che da opere inedite e mai esposte, anche da oggetti di lavoro personali quali tavolozze, scatole dei colori, cavalletti, e da un ricco apparato di fotografie e documenti originali, che contribuiscono a delineare il profilo di un artista a tutto tondo, attivo anche nell'editoria d'arte, nella pubblicistica del suo tempo, avido lettore, scrittore e critico. Come spesso avviene per le esposizioni, la mostra ha consentito anche di riesporre al pubblico gli oltre 15 lavori di proprietà civica di Juti Ravenna, che erano precedentemente conservati nei depositi. Attraverso le 112 opere pittoriche e grafiche esposte, molte provenienti da collezioni private, è possibile quindi ripercorrere non solo la parabola di Ravenna uomo e artista, ma anche i mutamenti del suo tempo: formatosi nel fervido ambiente veneziano tra le due guerre, crocevia di

artisti e correnti di rilevanza, diviene tra gli esponenti di spicco delle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa e della Biennale. Negli anni '30 ha inizio il progressivo avvicinamento a Treviso, il cui ambiente culturale più "appartato" si rispecchia nel suo carattere riflessivo e introverso. Dal trasferimento definitivo in città nel dopoguerra ha inizio il secondo tempo della sua vita, e anche della sua produzione: assistiamo a un continuo trasformarsi e rinnovarsi dell'approccio alle forme e ai colori, che egli alimenta con esperienze di viaggio come i soggiorni nella riviera ligure, o con focus su determinati soggetti, quali le fiere veneziane e trevigiane, e le "finestre di bottega". Questi ultimi sono tra i temi distintivi della maturità, che insieme alle vedute di paesaggio e alle nature morte costituiscono il cuore della sua produzione.

Altre attività espositive

Alessandra Guidone

Nel corso del 2023 numerose attività espositive, organizzate in collaborazione con soggetti o partner esterni, hanno animato le sedi museali civiche di Santa Caterina, Bailo e Casa Robegan.

La programmazione di mostre, pur in continuità con i filoni espositivi del passato, come la fotografia, il fumetto e le forme artistiche contemporanee, ha riservato quest'anno un focus particolare ai temi di forte rilevanza sociale, come l'accessibilità e l'inclusione, la sostenibilità e la crisi climatica, la parità di genere e la salvaguardia del patrimonio ambientale e architettonico, illustrati in modo multidisciplinare.

A seguire l'elenco delle iniziative, in ordine cronologico di svolgimento.

Radiofiera 30. Trent'anni di rock nel nord-est

Dal 14 al 29 gennaio 2023

Museo Santa Caterina

Curata dal poliedrico musicista Ricky Bizzarro, voce e anima dei "Radiofiera", la mostra fotografica ha celebrato i 30 anni di attività della band trevigiana. Una ricca esposizione corredata da una serie di immagini storiche e di ricordi spalmati su trent'anni di vita del gruppo, dagli esordi al successo a livello nazionale. Catalogo pubblicato da Antiga Edizioni.

Frammenti di un mondo ritrovato

Disegni di Iginio Marangon

Dal 25 febbraio al 19 marzo 2023

Museo Santa Caterina

Esposizione antologica (dal 1985 ad oggi) dell'architetto Iginio Marangon, che raccoglie disegni a china e



matita di architetture trevigiane, riprodotti in scala e stampati in litografia moderna su carta vegetale.

Estremamente dettagliati in tutti gli edifici riprodotti, i disegni sono dei veri e propri ritratti di architetture venete, rustici e ville signorili, che l'artista attraversa per coglierne l'anima più profonda, rendendoli architetture vive. La puntigliosa fedeltà nel riprodurre le fessurazioni, le cadute d'intonaco o i crolli è il segno di un grande rispetto per il vissuto degli edifici, così come sono. Con questa mostra sentiamo la voce delle ville, dei rustici, dei casoni, in alcuni casi fatiscenti o assediati dalle ruspe, testimonianze di una cultura che ci appartiene profondamente.



Note di pranzi. I menu nella storia

Dal 4 marzo al 2 aprile 2023

Casa Robegan

La città di Treviso protagonista del gusto grazie a questa esposizione, ideata per gli spazi di Casa Robegan, a cura di Alessia Cipolla e organizzata da “La Costruzione del Gusto”.

In mostra, esposti in percorsi suddivisi per tema, provenienza ed epoca storica, circa 350 menu dal 1850 ad oggi, in un percorso tematico e storico che attraversa 200 anni di storia della gastronomia e di cultura a tavola. I menu sono parte di una collezione tra le più importanti d'Italia e preziosa testimonianza dei costumi delle varie epoche storiche.



Cristina Moggio. Viaggio a Treviso

Archeologia industriale tradotta in arte

Dal 15 aprile al 7 maggio 2023

Museo Santa Caterina

L'artista Cristina Moggio ha offerto un'interpretazione personale di un territorio in cui le eccellenze industriali di un tempo passato hanno lasciato segni importanti. Con “Viaggio a Treviso”, materiali d'archivio di antiche tipografie del trevigiano si trasformano in opere d'arte in un vero e proprio processo di Archeologia industriale tradotta in Arte. Lastre in rame e zinco con supporto in legno, utilizzate dalle vecchie macchine tipografiche per la stampa di locandine, pubblicità, cataloghi e brochure d'arte, ceramiche e prototipi dell'antico laboratorio Pagnossin sono rivisti sotto un profilo creativo e riprendono vita.

Picta Olens: un diverso itinerario intellettuale e artistico

Dal 13 maggio al 4 giugno 2023
Museo Santa Caterina

Un'originale esposizione di opere omnisensoriali a cura dell'architetto e designer Lucio Dotto. Lo spettatore è stato coinvolto da un'arte olistico-terapica ideata con moderne tecnologie in grado di stimolare l'intero sistema sensoriale. Le opere, frutto di un team di lavoro pluridisciplinare, sono suddivise in cicli pittorici legati al tema della vita e della sua evoluzione: La musica della vita, la metafora del creato, Genius Loci, L'energia dell'universo, e i luoghi dell'anima.

L'esperienza artistica suggerita è dedicata agli esseri umani non più autosufficienti ed alle persone affette da patologie degenerative dovute ad invecchiamento e demenza di Alzheimer, in quanto contribuisce ad aumentare e parzialmente recuperare il senso di orientamento, sicurezza ed autosufficienza.

Stand Alone.

Festival Robe da Mati

Dal 10 al 25 giugno 2023
Museo Santa Caterina

La mostra "Stand Alone", a cura di Silvana Crescini è stata proposta nell'ambito della settima edizione del Festival Robe da Mati. Il Festival dal 2017 condivide le esperienze culturali sul tema della follia.

Silvana Crescini, artista che ha per decenni ha condotto un atelier di pittura per i detenuti dell'ex ospedale psichiatrico giudiziario (OPG) di Castiglione delle Stiviere, ha presentato le sorprendenti opere che Giacomo ha realizzato in quel contesto. Accanto ad



Dal 13 Maggio al 4 Giugno
presso
Museo Santa Caterina
Piazzetta Botter Mario, 1
Treviso

Picta Olens: un diverso itinerario intellettuale ed artistico
Esposizione di opere d'arte omnisensoriali

Inaugurazione ufficiale della mostra: domenica **14 maggio**
alle ore **10:00**
Introduzione a **Picta Olens**: dall'arte olistico-terapica all'arte omnisensoriale, curata da **Lucio Dotto**

Vi aspettiamo!
Un modo per conoscerci e conoscere voi stessi.

www.pictaolens.com @pictaolens Picta Olens +39 347 1298866

Musei Civili Treviso **Città di Treviso**



robe mati **sol. co.** **Musei Civili Treviso**

stand alone
Agostino Goldani e Giacomo

10-25 giugno 2023
museo Santa Caterina | TREVISO



esse, le opere di Agostino Goldani (1915-1977), che per vent'anni ha raccontato la sua inquietudine dipingendo in una stanza inaccessibile agli altri.

#NOISIAMOTREVISO

Dal 30 giugno al 27 agosto 2023

Museo Santa Caterina

Non solo mostra di fotografie ma progetto sociale realizzato con la tecnica fotografica, l'iniziativa ha documentato e celebrato l'immagine di Treviso attraverso i ritratti dei suoi cittadini.

Organizzatore e autore della rassegna, alla sua quarta edizione, il fotografo Giovanni Vecchiato, con il supporto dei ragazzi del Liceo Duca degli Abruzzi.

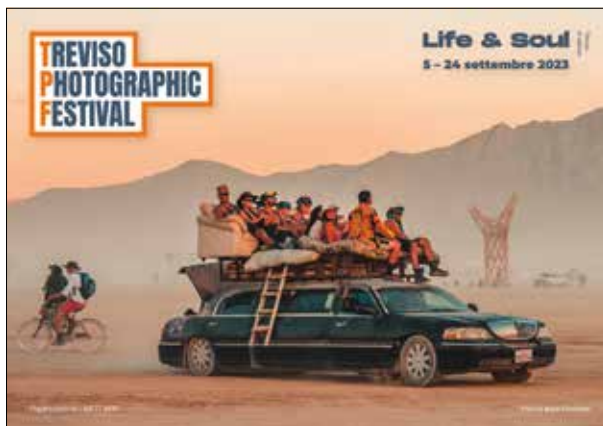
Treviso Photographic Festival

Life & Soul

Dal 5 al 24 settembre 2023

Museo Santa Caterina

Con il tema "Life & Soul", la sesta edizione del Treviso Photographic Festival, a cura di Fabio Cavessago - Lab 77, ha portato a Treviso i grandi nomi della Fotografia di strada e di reportage: 150 immagini di 74 artisti italiani e stranieri, riconosciuti e premiati anche a livello internazionale. Un'occasione preziosa per ammirare il meglio della fotografia contemporanea con autori pluripremiati del calibro di Alessandro Cinque, Selene Magnolia, Azim Khan Ronnie, esposti nel Chiostro di San Francesco e *en plain air* nelle piazze della città, e soprattutto Phil Penman, autore di numerose pubblicazioni nelle riviste più importanti al mondo come "The Guardian", "The Independent", "The New York Times", ospitato nelle sale espositive del Museo Santa Caterina.



Treviso Comic Book Festival

Dal 29 settembre al 15 ottobre 2023

Casa Robegan

Organizzato dall'associazione Fumetti in Treviso, il Festival internazionale dedicato al fumetto ha celebrato con questa edizione i suoi vent'anni di attività, ponendosi come una delle rassegne più partecipate e radicate nel panorama culturale cittadino. La città ha festeggiato l'anniversario riempiendosi di fumetto e illustrazione con un grande programma di mostre ed eventi a colorare i luoghi del centro storico, tra cui la sede museale di Casa Robegan.

The Lobster Empire. Philip Colbert

Dal 7 ottobre 2023 al 7 gennaio 2024

Centro storico

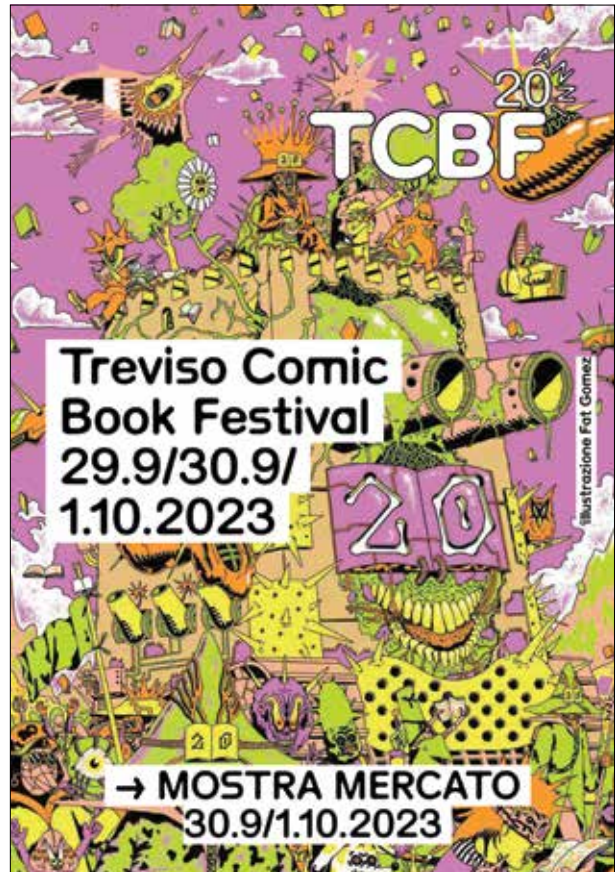
I luoghi iconici del centro di Treviso - comprese le piazze antistanti Santa Caterina e il Museo Bailo - si sono popolate d'arte contemporanea, grazie alle coloratissime aragoste giganti dell'artista scozzese Philip Colbert, che con il suo stile pop ed eclettico è indicato come il "figlioccio di Andy Warhol". Mostra organizzata da 21Gallery e BAM! Eventi d'arte.

"Divine". Ritratto d'attrici dalla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 1932 - 2018

Dal 21 ottobre 2023 al 7 gennaio 2024

Museo Luigi Bailo

Il Museo Luigi Bailo ha ospitato un progetto fotografico tutto "al femminile", 92 immagini provenienti dall'Archivio Storico della Biennale di Venezia con i ritratti di alcune delle più celebri dive italiane e inter-





nazionali, protagoniste della storia del Festival cinematografico più antico del mondo.

La mostra curata da Alberto Barbera grazie alla collaborazione di ASAC Biennale di Venezia, ha raccontato il ruolo fondamentale delle donne nella storia della Settima Arte e rievoca la bellezza, il glamour, il fascino e l'emozione del “tappeto rosso”, non solo delle attrici ma anche delle protagoniste in tutti i “mestieri del cinema”. L'esposizione è stata promossa da Soroptimist Club Treviso in collaborazione con il Comune di Treviso e la Fondazione Oderzo Cultura, ed è stata inserita inoltre tra le iniziative “Ottobre rosa mese della prevenzione del tumore al seno”, a sostegno della LILT, sezione provinciale di Treviso.

Silvia Canton. Il fiore del deserto

Dal 28 ottobre al 26 novembre 2023

Museo Santa Caterina



L'artista Silvia Canton ha proposto una mostra-evento multimediale che racconta, attraverso 15 opere realizzate con materiali di recupero, di due disastri ambientali che hanno segnato il Veneto, il passaggio di Vaia nell'autunno del 2018 e l'eccezionale alta marea che ha colpito Venezia nel 2019. Il titolo prende spunto dalla poesia *La ginestra o il fiore del deserto*, di Giacomo Leopardi, pianta che assurge a metafora poetica e artistica delle straordinarie capacità di resilienza insite nell'uomo. La poetica della Canton lavora su tale dualismo narrando di catastrofi annunciate e di effetti collaterali prodotti dall'agire umano, attuando un'opera di sensibilizzazione a sostegno di una consapevolezza attiva. Esposizione curata da Martina Cavallarin e Antonio Caruso. Coordinamento culturale e scientifico di Christian Leo Comis.

Patchwork: arte tessile

Dal 28 ottobre al 5 novembre 2023

Casa Robegan

Si è rinnovato un tradizionale appuntamento dell'autunno trevigiano, con la 26ª edizione della mostra di quilt (manufatti in stoffa realizzati con le tecniche patchwork) promossa dall'associazione trevigiana Patchwork Idea, che attraverso 50 opere ha sviluppato il racconto del passaggio del patchwork da hobby ad arte, grazie all'accurata ricerca stilistica, tessile e cromatica, la scelta dei materiali, la cura nell'esecuzione, la creatività.

Storie di note. La musica a Treviso nell'800 e il pianoforte storico

Dal 3 novembre 2023 al 28 gennaio 2024

Museo Luigi Bailo

Il Museo Bailo ha raccontato "Storie di note" attraverso i pianoforti dell'Ottocento della Collezione Arbor Musica, undici preziosi strumenti ottocenteschi esposti nelle sale museali e in dialogo con le opere civiche, protagonisti anche di numerosi eventi collaterali: concerti ed incontri volti a valorizzare non solo gli strumenti ma anche il patrimonio musicale trevigiano meno conosciuto come quello del Fondo musicale della Biblioteca civica "Giovanni Comisso", ed anche a promuovere l'accessibilità allo studio della musica delle persone cieche ed ipovedenti. Un progetto articolato e complesso realizzato da Arbor Musica con la collaborazione del Comune di Treviso e il coinvolgimento di numerosi attori, come UICI - Unione italiana dei ciechi e degli ipovedenti, Musica senza confini, CTI - Centro Territoriale per l'Inclusione "Treviso Sud", CTS - Centro Territoriale di Supporto Treviso e I.I.S. Fabio Besta.



CASA ROBEGAN
DAL 17.11.2023 AL 03.12.2023

m
fondazione
MAZZOTTI

TREVISO A FIOR D'ACQUA

Nelle fotografie del fondo
Giuseppe Mazzotti

Evento collaterale all'incontro **Collezioni Fotografiche a Treviso. Fatti buoni e cambiate** che si terrà il 24.11.2023 ore 18.00 presso la Sala Pavan del Seminario Vescovile di Treviso.

www.fondazionemazzotti.com

INAUGURAZIONE
16.11.2023 ORE 18

ORARI
16.11.2023: 18.00-20.00
17-18.11.2023: 10.00-18.00
19.11.2023: 10.00-18.00

Casa Robegan
Via Andrea Camussi 18 - Treviso



Treviso a fior d'acqua nelle fotografie del fondo Giuseppe Mazzotti

Dal 17 novembre al 3 dicembre 2023

Casa Robegan

La prima Mostra Fotografica del fondo Mazzotti realizzata dalla Fondazione Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta nella sua nuova sede, a Casa Robegan. A cura di Sara Filippin e Roberta Temporin e organizzata in collaborazione con il Foto Archivio Storico Trevigiano (FAST) della Provincia di Treviso, la mostra esponeva più di 80 fotografie originali di straordinario interesse storico e documentale sul patrimonio ambientale trevigiano, scattate e raccolte da Bepi Mazzotti tra gli anni '30 e gli anni '60.

GROLLA D'ORO
PREMIO INTERNAZIONALE D'ARTE

44^a EDIZIONE

● PITTURA
● SCULTURA
● FOTOGRAFIA

**SABATO 02
DICEMBRE 2023**
premiazione e cena Ristorante
da Celeste dalle 19.30
Via Armando Diaz, 12 - Venegazzù

**SABATO 09
DICEMBRE 2023**
ore 16.00 inaugurazione e
mostra fino al 31 Dicembre al
Museo Civico di Santa Caterina
Treviso

**SABATO 16
DICEMBRE 2023**
Alessandro Zannier e Ottodix
Ensemble presentano "Arca" un
viaggio fantascientifico al Museo
Civico di Santa Caterina dalle 18.00
Treviso




Informazioni:
Soccorso: info@grollaoro.com
Maximo: Tel. 345 7003021 - massimo@grollaoro.com
Jader: Tel. 333 2318602 - info@grollaoro.com

ART WAY
ARTWAY

Premio Internazionale d'Arte Grolla d'Oro

Dal 9 al 31 dicembre 2023

Museo Santa Caterina

Il Premio nasce negli anni Sessanta da un'idea dello scrittore Giovanni Comisso e del pittore Luciano Gasper, concepita dai due fondatori come un incontro di amicizia e di confronto leale tra le diverse espressioni artistiche. Col tempo, il riconoscimento è diventato uno degli appuntamenti annuali più rilevanti nel panorama artistico, guadagnandosi una numerosa partecipazione di iscritti. In esposizione, 150 opere di artisti provenienti da tutto il mondo, suddivise nelle categorie di pittura, fotografia e scultura.

Facing Grace. Simon Berger

Dal 15 dicembre 2023 all'11 febbraio 2024

Casa Robegan

Casa Robegan chiude felicemente la sua stagione espositiva con una mostra dell'artista svizzero Simon Berger, pioniere della tecnica della *morfogenesi* con la quale crea sul materiale vitreo frantumato effetti di rara suggestione e bellezza, grovigli di crepe e ferite che rievocano volti, figure, trasposizioni della sua personale ricerca estetica sulla forma umana che rappresentano una sintesi fra pittura, scultura e disegno. *Facing Grace* rivisita attraverso la sua sensibilità il genio di Antonio Canova e la sua maestria, ispirandosi in particolare al gruppo de *Le tre Grazie*, straordinario esempio di virtuosismo scultoreo per composizione e movimento.

Le installazioni immersive esposte permettono di ammirare le opere da più angolazioni, cogliendone aspetti sempre nuovi, inediti e di grandissima intensità emotiva, perfettamente inserite nel contesto che, grazie a particolari accorgimenti nell'allestimento, valorizzano anche gli ambienti in un continuo e magnifico dialogo, proiettando il visitatore in un mondo parallelo e senza tempo.

La mostra è organizzata da Cris Contini Contemporary, in collaborazione con Fondazione Giuseppe Mazzotti.



In collaborazione con

Organizzato da

Con il supporto di

FACING GRACE
SIMON BERGER

15/12/2023
11/02/2024

Casa Robegan
Via Antonio Canova, 38 - 31100 Treviso TV

Orari di apertura / Opening hours
Mercoledì, Giovedì, Venerdì 15:00 - 18:00
Sabato e Domenica 10:00 - 18:00
Wednesday, Thursday, Friday 3:00 PM - 6:00 PM
Saturday and Sunday 10:00 AM - 6:00 PM

Scan me!

www.museicivictreviso.it - criscontinicontemporary.com

Un ringraziamento speciale a tutti coloro
che hanno sostenuto le iniziative dei Musei Civici di Treviso

Main Sponsor Museo Bailo



**Valore
Cultura**



**PROSECCO DOC
ITALIAN GENIO**

Sponsor Musei Civici di Treviso

arper



Sponsor Casa Robegan



Sostenitori e collaborazioni



Soroptimist International d'Italia
Club di Treviso

Finito di stampare nel dicembre 2023
da Cierre Grafica
Caselle di Sommacampagna (Verona)

