

Attività & ricerche

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

1.2020



CITTÀ DI TREVISO



Musei Civici
Treviso



BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO
1.2020

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

1.2020

Attività e ricerche



CITTÀ DI TREVISO



Musei Civici
Treviso



CITTÀ DI TREVISO

Sindaco
Mario Conte

Assessore ai Beni culturali e Turismo
Lavinia Colonna Preti



Dirigente
Fabrizio Malachin

Ufficio Conservazione
Maria Elisabetta Gerhardinger
Ramona Convento
Stefano Zanettin

Ufficio Amministrativo
Mariacristina Cappellazzo
Silvia Corelli
Alessandra Guidone
Giovanna Sameda De Marco

Alta professionalità
Paola Bonifacio

Cura e coordinamento
Fabrizio Malachin
Maria Elisabetta Gerhardinger

Referenze fotografiche
Archivio MCTV
Luigi Baldin
Francesca Faleschini

Andrea Libralesso
MAUVE
Fabrizio Malachin
Francesco Petronelli
Rossella Riscica
Miriam Rampazzo
Emanuela Ruggio
Aniello Sgambati

Progetto grafico
Marianna Antiga

Realizzazione e stampa
Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (Treviso)

© 2020 Città di Treviso
© 2020 Musei Civici di Treviso
ISBN 978-88-907575-6-3

In copertina
Nino Springolo,
Il Botteniga in primavera, 1953,
olio su compensato.
Acquisto 1959, Restauro Mauve 2019

Indice

Presentazione	
<i>Mario Conte, Lavinia Colonna Preti</i>	7

I Bollettini dei Musei Civici di Treviso	
<i>Fabrizio Malachin</i>	9

SAGGI

Il ritrovamento al Museo Luigi Bailo di frammenti di affreschi che decoravano antichi edifici trevigiani	
<i>Rossella Riscica, Chiara Voltarel</i>	13

Opere inedite dai depositi museali: Giovan Battista Auregne a Treviso	
<i>Aniello Sgambati</i>	27

Un inedito autoritratto trevigiano di Antonio Zanchi	
<i>Fabrizio Malachin</i>	37

Anticipazioni dantesche: un manoscritto e due edizioni della <i>Commedia</i> nelle collezioni della Biblioteca comunale di Treviso	
<i>Monia Bottaro</i>	45

L’edizione Zatta della Divina Commedia (1757) illustrata dal trevigiano Gaetano Zompini	
<i>Francesco Paolo Petronelli</i>	53

Ritratti di Gino Borsato nella Galleria d’Arte Moderna	
<i>Eugenio Manzato</i>	63

Le edizioni postillate dell’Archivio Giovanni Comisso
Silvia Corelli.....71

A proposito dell’affresco staccato con episodi de *La chanson d’Otinel*:
Maria Elisabetta Gerhardinger.....75

RESTAURI

I restauri 2018-2020
a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger. Schede di Andrea Libralesso, Francesca Faleschini, Emanuela Ruggio, Miriam Rampazzo, Annamaria d’Ottavi, Paolo Roma, Martina Serafin..... 89

ACQUISIZIONI

Le procedure di dono di opere d’arte e d’interesse storico-culturale
dei Musei Civici di Treviso
Ramona Convento113

Doni e acquisti 2019 – 2020
Maria Elisabetta Gerhardinger.....115

MOSTRE

Natura in posa. Capolavori dal Kunthistorisches Museum di Vienna
in dialogo con la fotografia contemporanea
Fabrizio Malachin121

Renato Casaro. L’arte del cinema
Roberto Festi123

ALTRE ATTIVITÀ.....129

Salutiamo con grande piacere e soddisfazione il primo numero del Bollettino dei Musei Civici di Treviso, pubblicazione fondamentale per l’aggiornamento scientifico degli Istituti di Cultura, che coincide con la volontà di questa Amministrazione di evidenziare, insieme alle significative attività culturali messe in campo, la consistenza, il valore e la vitalità del nostro patrimonio artistico.

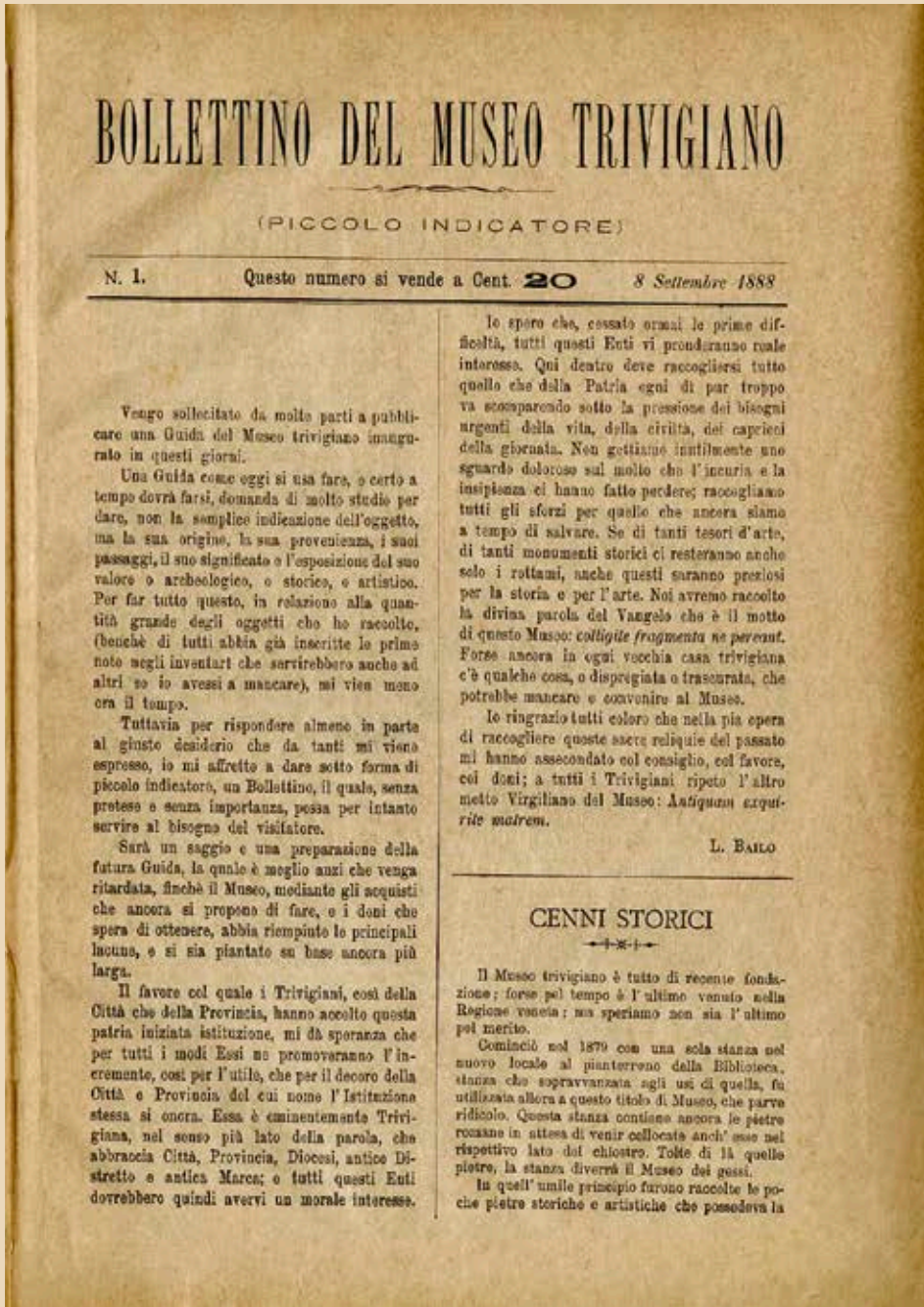
Sottolineando l’attenzione riservata dalla Città ai beni Culturali, questo strumento editoriale riprende l’appassionante e tradizionale proposta di approfondimento sui poli museali, risalente addirittura al 1888 e al pioneristico fondatore Luigi Bailo, in una versione ricca e innovativa, a disposizione di tutti gli utenti che possono scaricarla in formato digitale direttamente dal sito dei Musei.

Riteniamo infatti fondamentale strumento di conoscenza la condivisione delle attività di studio, ricerca e aggiornamento sulle collezioni, insieme alle acquisizioni, dando spazio a collaborazioni ad ampio raggio che mettano nel dovuto risalto il nostro patrimonio. Dalle importanti imprese in atto sostenute da questa Amministrazione, come ad esempio l’ampliamento del Museo *Luigi Bailo* e il restauro della Biblioteca *Zanzotto*, ai progetti delle Grandi Mostre, fino alle attività di cura e gestione delle collezioni, la rivista permette di approfondire gli interventi di restauro e cura delle raccolte museali e librerie fondamentali per la loro conservazione e presente, e futura, fruizione della Comunità.

Siamo orgogliosi, pertanto, di riunire e mettere a disposizione degli studiosi e degli operatori culturali significativi contributi aggiornati, per favorire una sempre migliore conoscenza del territorio e una adeguata formazione scientifica.

Il sindaco	L’Assessore alla Cultura
<i>Mario Conte</i>	<i>Lavinia Colonna Preti</i>

Fig. 1. Bollettino del Museo Trivigiano - n. 1, prima pagina, 8 settembre 1888.



I Bollettini dei Musei Civici di Treviso

Fabrizio Malachin

La pubblicazione del Bollettino dei Musei di Treviso è un fatto dal grande significato simbolico. Segna infatti la riappropriazione di un ruolo proprio degli Istituti della Cultura, ossia quello di essere centro di studio e ricerca, oltre che di cura e gestione dei beni culturali. A onor del vero, la stampa del periodico non è in assoluto una novità per la Città. Pur in maniera non continuativa, questo strumento è stato pubblicato in passato, caratterizzando alcune fasi ‘felici’, oserei dire epiche, della storia delle Istituzioni culturali trevigiane. Il Bollettino ha infatti accompagnato alcuni momenti significativi, in particolare gli anni gloriosi e pionieristici della fondazione fino agli anni '80 del secolo scorso, dando conto di studi, restauri e riallestimenti, mostre e giornate di studio. Sembra qui opportuno richiamare sinteticamente le principali fasi della storia della pubblicazione, per la quale possono essere riconosciute almeno 3 fasi, volendo così evidenziare come la ripresa di questa buona pratica abbia la responsabile ambizione di porsi in questo solco. La prima serie, curata da Luigi Bailo, comprende 8 numeri, usciti con il titolo di “Bollettino del Museo Trivigiano” dal 1888 al 1921. Si tratta di numeri fondamentali per la conoscenza della storia dei Musei e delle sue collezioni. In questa prima serie il Bollettino diventa infatti la sede pressoché esclusiva per dar conto della consistenza delle raccolte e della frenetica opera di salvataggio di quegli anni; sono quasi un inventario e una guida scrupolosa che riporta, per dirla con le parole scritte dal Bailo nel primo numero apparso in data 8 settembre 1888, “non la semplice indicazione dell’oggetto, ma la sua origine, la sua provenienza, i suoi passaggi, il suo significato e l’esposizione del suo valore” (fig. 1). Questa serie si segnala ancora per alcuni numeri monografici, dedicati ad artisti (l’uscita del 9 agosto 1890 è riservata al ricordo del decoratore Angelo Sala), o a mostre allestite presso il Museo. L’esposizione per

il cinquantesimo del 1848 fu, per esempio, l’occasione per un numero speciale dedicato alla mostra “storica trivigiana del Risorgimento Nazionale”, mentre l’uscita dell’ottobre 1900 fu dedicata alla “Esposizione di fotografie e dipinti di Paris Bordon” nel quarto centenario della nascita. L’ultimo numero di questa serie (14 settembre 1921), fu riservato infine alle celebrazioni dantesche in occasione del sesto centenario della morte dell’Alighieri.

La seconda serie si limita a due numeri, usciti il 30 ottobre 1930 (fig. 2) e il 29 luglio 1931 con il titolo “Museo delle Tre Vittorie alla Piave”. In queste edizioni il Bailo documenta l’istituzione di un Museo dedicato al ricordo delle battaglie della Prima Guerra, dedicando attenzione a fatti, ricordi, documenti del biennio 1917-1918.

La terza serie, comprende 8 numeri, inseriti in 6 volumetti pubblicati dal 1984 al 1997 con il titolo di “Studi Trevisani. Bollettino degli Istituti di cultura del Comune di Treviso” (fig. 3). Rispetto alle serie precedenti, con scritti del Bailo dedicati quasi esclusivamente al Museo e alle attività ad esso collegate, queste edizioni si caratterizzano per il coinvolgimento e per una serie di contributi scientifici da parte di diversi studiosi di discipline non solo artistiche. I temi non sono più solo quelli di esclusiva pertinenza dell’Istituto, ma le collezioni diventano occasione per dar conto di studi e ricerche relative al territorio trevigiano e non solo. Non mancano così, accanto ai resoconti sulle attività della Biblioteca e del Museo Civico, contributi sulla Città, la storia e i protagonisti della Marca.

Questa nuova serie riprende quindi una importante tradizione con la responsabilità, grazie a sezioni dedicate ai saggi, ai restauri, alle donazioni e alle mostre, di documentare gli esiti di ricerche, novità e scoperte relative alle collezioni e ai beni culturali della Città e del territorio. Troppo spesso la frenesia, o anche solo



Fig. 2. Museo delle Tre Vittorie alla Piave, prima pagina, 30 ottobre 1930.

la mancanza di uno spazio d'incontro per gli studiosi, rischia infatti di non far emergere o di far dimenticare troppo presto gli esiti di una vitalità culturale che le nostre Istituzioni e la nostra Città esprimono. Il Bollettino è in quest'ottica uno strumento istituzionale necessario per gli Istituti che, come detto, oltre a compiti di gestione delle attività ordinarie, assolvono a una peculiare vocazione di studio e ricerca. Questo primo numero non tradisce le attese; il lettore potrà scoprire gli affreschi ritrovati al Museo Bailo e l'attribuzione di alcune opere riemerse dai depositi riferite a Giovan Battista Auregne, e ancora, la presentazione di opere inedite di Antonio Zanchi e Gino Borsato e il riconoscimento (un omaggio in vista del centenario dantesco) della figura del trevigiano Gaetano Zompini come illustratore dell'edizione Zatta della

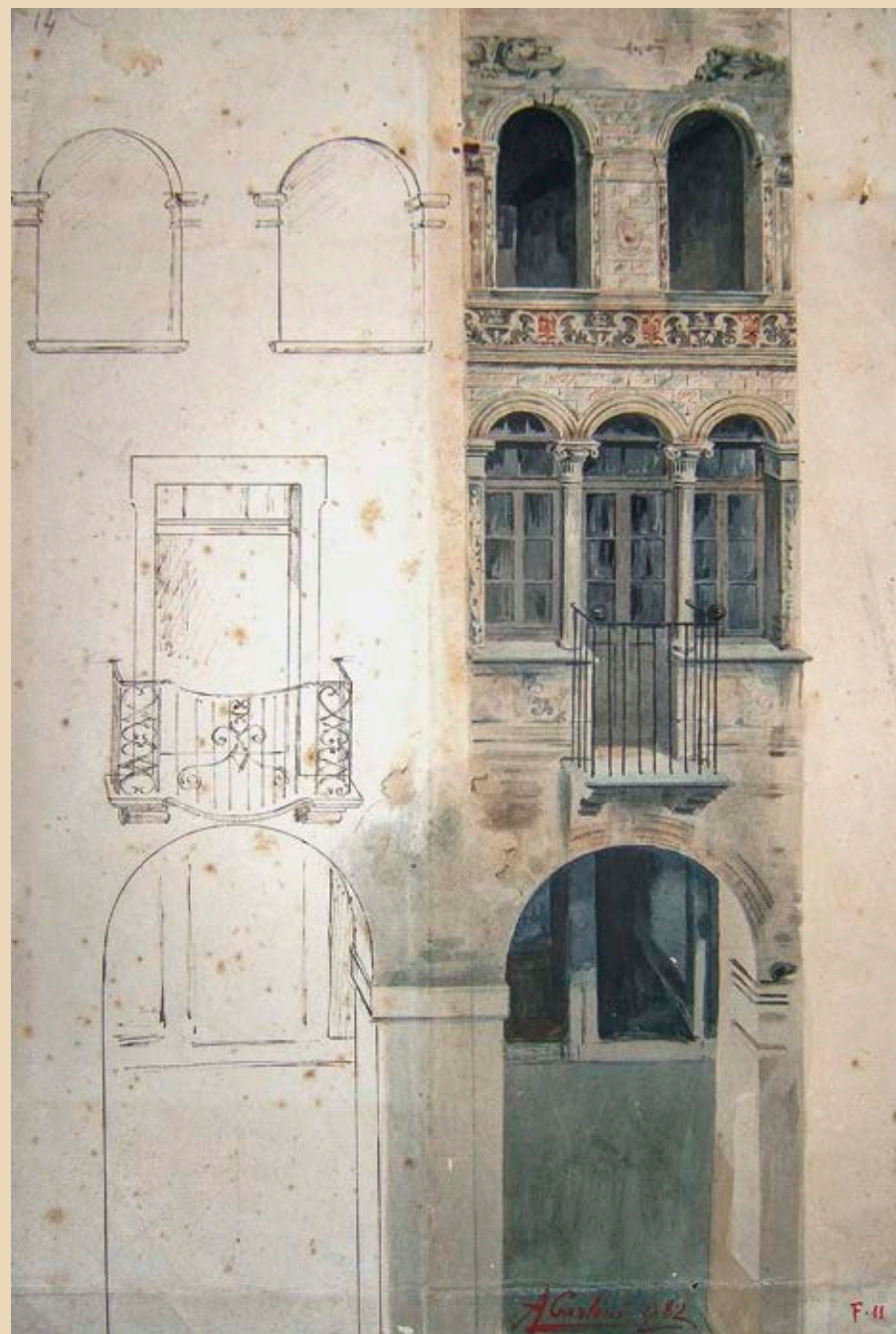


Fig. 3. Studi Trevisani. Bollettino degli Istituti della Cultura del Comune di Treviso, anno 1, n. 1-2, gennaio 1984.

Divina Commedia del 1757. Sono qui presentati studi sul patrimonio della nostra biblioteca storica e una nuova convincente proposta sulla datazione e sulla committenza del ciclo di Otinel. Le curiosità sono ancora molte di più, e confidiamo quindi che la lettura appassioni e avvicini tanti alle nostre Istituzioni e al territorio trevigiano.

Un particolare ringraziamento al personale del Museo e della Biblioteca, e agli amici studiosi che con la loro passione hanno reso possibile questo numero. Merito infine all'Amministrazione Comunale che ha creduto e sostenuto il Bollettino tanto da istituzionalizzarlo, prevedendone la pubblicazione annuale all'interno del "Regolamento dei Musei e delle Istituzioni Culturali di Treviso" recentemente approvato.

Fig. 3. Antonio Carlini, Casa De Gobbis: facciata, 1882, mm 392x260, BCTV, Raccolta Iconografica Trevigiana, F 11.



Il ritrovamento al Museo Luigi Bailo di frammenti di affreschi che decoravano antichi edifici trevigiani

Rossella Riscica e Chiara Voltarel

Gli edifici che compongono l'attuale Museo Bailo, intitolato all'abate Luigi Bailo – fautore del primo Museo della città – hanno subito nel corso dei secoli numerosi interventi di modifiche, rifacimenti e rinnovamenti per adeguarsi alle diverse destinazioni succedutesi nel tempo: convento, scuole varie, biblioteca, museo (in molteplici e vari allestimenti).

Dopo l'inaugurazione del “nuovo Bailo” nel 2015 come Galleria del Novecento¹, i progetti di rinnovamento dei vari edifici sono continuati e nel 2019 hanno preso avvio i lavori di sistemazione del secondo chiostro e dell'ala nord. Pur nella consapevolezza di essere di fronte a fabbricati che sono un palinsesto dei numerosi interventi subiti dai locali nei secoli, non si sperava in un ritrovamento così importante come quello avvenuto a ottobre di quest'anno.

Nella sala nord del secondo chiostro, destinata nel nuovo progetto a esposizioni temporanee, sono stati rinvenuti degli affreschi staccati da edifici trevigiani e posizionati a decorazione dell'ambiente, al tempo vestibolo tra il Museo e gli Archivi, da parte di Bailo: una testimonianza fondamentale di quella che era per l'abate l'idea di “Museo Trevigiano” che con pazienza e determinazione era riuscito a creare per i posteri, sotto il motto “*colligite fragmenta ne pereant*”².

Nella parte superiore della lunga parete della sala nord del secondo chiostro al primo piano corre un'ampia fascia, costituita da diverse porzioni di fregi eterogenei tra loro, che il Bailo fece collocare per adornare l'ambiente, inserendo, per collegarli l'uno all'altro, delle decorazioni con iscrizioni e richiudendo tutte le porzioni affrescate all'interno di finte cornici modanate (fig. 1).

Molto rovinata è la prima porzione a sinistra, un fregio con ornamenti fitomorfi su fondo rosso, blu e ocre (fig. 1 – A); un riquadro con un'iscrizione riportante

“LA STORIA SI RIVELA ANCHE NELL'ARTE” (fig. 1 – a) faceva da raccordo all'ampia fascia proveniente da palazzo Rover (fig. 1 – B); un'ulteriore riquadro, oggi perduto (fig. 1 – b), faceva da collegamento a due porzioni di fregi provenienti dalle ex prigioni che sorgevano in piazza San Vito, come sottolinea anche l'iscrizione sottostante: “[Dalle] DEMOLITE PRIGIONI DI SAN VITO 1892”. Queste ultime decorazioni sono frammenti che presentano un motivo ornamentale diverso tra loro (fig. 1 – C e D), raccordati da un riquadro contenente il motto “L'industria si accoppi all'arte” (fig. 1 – c); infine, a chiudere la parete, il Bailo fece porre l'iscrizione “IL BELLO IN OGNI SUA FORMA EDUCHI AL BENE” (fig. 1 – d). Da questi lacerti, purtroppo non completamente integri, è possibile capire come il Bailo avesse imbastito un vero e proprio progetto di decorazione, sfruttando gli affreschi che man mano, sempre più numerosi, andava distaccando da edifici pubblici e privati di Treviso (e non solo).

Il primo affresco, a partire da sinistra, risulta essere quello più rovinato, quindi in prima battuta, di difficile lettura³ (fig. 1 – A; fig. 2). Ad un'attenta analisi è possibile riconoscere la costruzione del motivo ornamentale, composto da coppie di uccelli che sostengono, sul collo piegato, un piano con sopra un vaso, compresi tra due volute fogliacee che nella parte superiore assumono terminazione zoomorfa; a questo modulo, dipinto in giallo ocre su fondo blu, segue un breve spazio dove, su fondo rosso, sono dipinti nastri e foglie. La decorazione è databile all'inizio del Cinquecento e si inserisce in quel clima e gusto antiquario diffuso già dalla fine del Quattrocento, quando si registra un largo impiego di fregi di derivazione classica.

Sappiamo che alla fine dell'800 per il Bailo era diventata prassi far rilevare “particolari decorativi o di interi edifici, al fine di documentare quelli che rischiavano

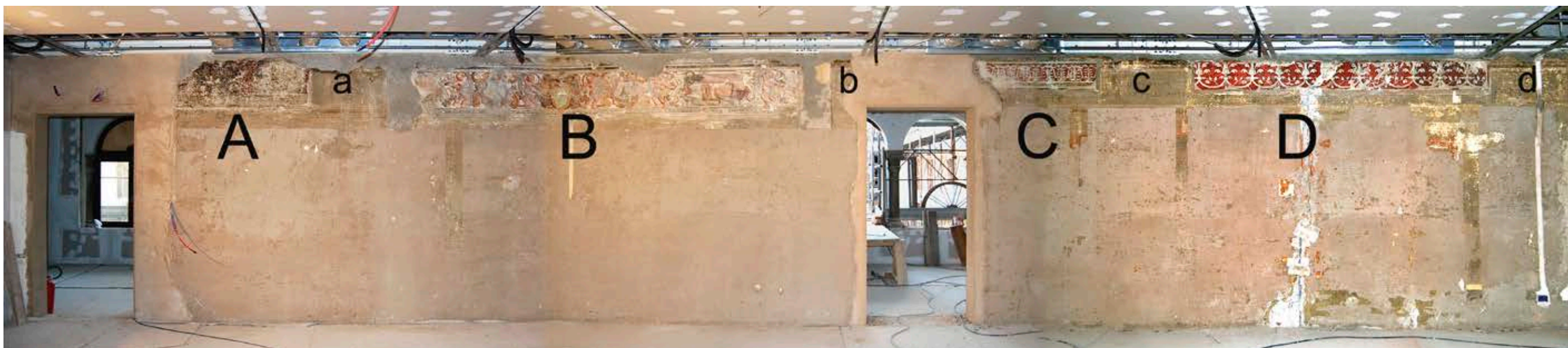


Fig. 1. Museo Bailo, parete della sala nord del secondo chiostro al primo piano (foto Gianluca Sampieri).

A. Fregio proveniente dalla facciata di casa De Gobbis in Calmaggione, Treviso

a. Iscrizione: "LA STORIA SI RIVELA ANCHE NELL'ARTE"

B. Fregio proveniente da una stanza di palazzo Rover a San Leonardo, Treviso

b. Iscrizione: perduta

C. Fregio proveniente dalle demolite prigioni di piazza San Vito, Treviso

c. Iscrizione: "L'INDUSTRIA SI ACCOPPI ALL'ARTE"

D. Fregio proveniente dalle demolite prigioni di piazza San Vito, - Treviso

d. Iscrizione: "IL BELLO IN OGNI SUA FORMA EDUCHI AL BENE"

la demolizione o di andare perduti⁴; i disegni, spesso acquerellati, costituiscono gran parte del ricco *corpus* della *Raccolta Iconografica Trevigiana*, conservata presso la Biblioteca Civica della città. Proprio grazie a due acquerelli di Antonio Carlini del 1882⁵ è possibile comprendere che questa porzione di fregio è stata staccata da casa De Gobbis, che sorgeva in Calmaggione all'attuale civico 11⁶ (fig. 3). La casa si presentava piuttosto stretta, a tre piani, con portico aperto da un arco. Al primo piano c'era una trifora con il foro centrale

più profondo che si apriva su un terrazzino; al secondo piano due monofore. La fascia correva sulla facciata, sotto le finestre del secondo piano (fig. 4). Questo palazzo, assieme a quello vicino, venne completamente rifatto e il Bailo, sempre impegnato a salvare la memoria del patrimonio trevigiano, prima incarica il suo fidato Carlini di fissarne la testimonianza con due acquerelli (uno della facciata e l'altro con un dettaglio del fregio), successivamente interviene evidentemente salvando un frammento della decorazione. I lavori vennero probabilmente eseguiti contemporaneamente agli interventi di rifacimento della vicina casa Dal Prà - Springolo, sempre in Calmaggione, all'attuale civico 27. Agostino Springolo aveva presentato il 2 aprile 1887 domanda di riduzione e rettifica delle due case in Calmaggione, ai numeri 24 e 25, identificabili come casa dal Prà e, secondo quanto riportato da Toni Basso e Andrea Cason, casa de Gobbis⁷. Da evidenziare che in Museo sono presenti anche dei lacerti delle decorazioni di casa Dal Prà⁸, ad ulteriore conferma che nella demolizione di entrambe Bailo salvò dei lacerti.

La seconda decorazione, che occupa la parte centrale della stanza, è tratta da palazzo Rovero, detto Roer, situato in piazza San Leonardo a Treviso e oggetto nel 1886 dell'interesse del Bailo per recuperare alcuni ele-

menti decorativi, probabilmente a seguito di lavori di rinnovamento dell'edificio⁹ (fig. 1 - B; fig. 5).

Nel 1888 l'abate Luigi Bailo, a pochi giorni dall'inaugurazione del nuovo "Museo Trivigiano", avvenuta il 30 agosto, pubblica il *Bollettino del Museo*, un "piccolo indicatore...il quale senza pretese e senza importanza, possa per intanto servire al bisogno del visitatore. Sarà un saggio e una preparazione della futura Guida [...]"¹⁰. Apre il secondo numero del 16 settembre descrivendo alcune parti del Museo da poco inaugurato: "Il vestibolo superiore (VIII) che separa il Museo dagli antichi Archivi, è ornato cogli affreschi decorativi a cartelle mitologiche e targhette con putti e motti, (sec. XIV) levati dal palazzo del conte Fr. Roer a S. Leonardo. Furono qui trasportati, applicati alle pareti e restaurati"¹¹. Nelle pagine successive specifica che nella ricca collezione di affreschi si trovavano anche "Elementi decorativi di una grande specchiera, segnata col chiodo e dipinta a forte tempera o olio nello stile tiepolesco da una mano maestra. Decorava una grande stanza del palazzo Roer a S. Leonardo - dono del signor Co. Francesco Roer" e anche una "Grande fascia decorativa, che con motivi variati correva tutto attorno in alto alla stanza suddetta. Pittura che ha molto sofferto nel distacco per la qualità della tempera, ma di potente effetto - dono del sig. Co. Francesco Roer"¹².

Per confermare che effettivamente si tratti del fregio da poco ritrovato, giunge in aiuto un acquerello del 1886, realizzato da Antonio Carlini, che riproduce una porzione della fascia, accompagnato da un appunto del Bailo che specifica "Decoraz. [decorazione] interna d'una stanza in casa Rover, 1886" (G.20)¹³, confermando così che si tratta dello stesso ciclo decorativo (fig. 6). La catalogazione dattiloscritta del disegno fa notare, inoltre, che questa decorazione fu trasportata in Museo e perduta per il bombardamento del 1944 e aggiunge: "vedere altri elementi levati nel 1951 da una stanza della Pinacoteca e portati nelle soffitte, e altri (coperti da tinteggiatura della parete nella sala prima a nord della Pinacoteca)"¹⁴. L'appunto tra parentesi, che suggerisce che alcuni affreschi vennero "coperti da tinteggiatura", si è rivelato profetico, visto che sono riaffiorati gli affreschi dimenticati sotto uno strato di intonaco e varie tinteggiature.

L'ambiente ha subito negli anni alcuni rimaneggiamenti: è doveroso ricordare che i bombardamenti del '44 causarono ingenti danni anche alla sede "degli istituti di cultura" di Borgo Cavour. Il fabbricato venne infatti lesionato in tutte le sue parti più o meno gravemente: "la parte sud-ovest è completamente crollata, la parte sud-est è stata gravemente danneggiata e la parte centrale del primo chiostro è parzialmente crol-



lata”¹⁵, si legge nella relazione del progetto di restauro stilata dal Municipio di Treviso in data 14 luglio 1946. Vennero avviati con urgenza i lavori, cercando dove possibile di preservare il fabbricato “specialmente dove si trovano le pareti affrescate”. Verrà ricostruita l’ala sud-ovest, demolita e ricostruita parzialmente l’ala est, recuperata e parzialmente ricostruita la parte centrale del primo chiostro.¹⁶

Le stanze nella parte nord del secondo chiostro, al primo piano, dove il Bailo aveva collocato gli affreschi Rovero, non vennero comunque danneggiate e furono semplicemente intonacate le pareti; la stanza venne anche suddivisa in tre vani da due tramezzi, oggi nuovamente eliminati.

Da documenti d’archivio è possibile sapere che il progetto per la decorazione delle stanze del Museo inizia nel febbraio del 1887 quando viene redatta una “perizia dei lavori occorrenti nei locali da destinarsi alle varie raccolte del Museo”; tra i vari “lavori di cui deve incaricarsi il Signor Professore Bailo” si trova la “Decorazione con affreschi delle due braccia del vestibolo ove smonta la scala, ritocco degli affreschi Rovèr, dipintura e tinta ai nuovi soffitti e pareti. [...]”¹⁷. I lavori iniziarono di fatto il 13 giugno 1887, come riportato nella “Nota delle giornate di lavoro del Muratore e del falegname Pietro Mazzariol e Michiel Milanese nella riduzione dei locali Museo e collocazione affreschi tenuta dal Prof. L. Bailo per suo uso particolare e controllo”¹⁸. Bailo decide di provare a collocare alcuni degli

affreschi staccati e disponibili su tela con una nuova tecnica, cioè fissandoli direttamente al muro, senza utilizzo di telai; infatti a luglio l’abate scrive al Sindaco di Treviso Vincenzo Bianchini per informarlo che “questo Museo è in possesso di quattro liste di fascia decorativa in affresco; levata, ancora l’anno scorso, dal palazzo Rover; di queste liste, una è già in telajo e si può vedere; tre sono ancora sulle tele. Pensa lo scrivente che tutte quattro potrebbero venir molto utilmente impiegate a decorazione, come sovrapposte delle quattro pareti nella crociera superiore del Museo; sia applicandovele mediante i soliti telaj, sia direttamente saldandole al muro; solamente è da notarsi che a tentare questa nuova forma di applicazione diretta, di più bell’effetto e di maggior economia, si corre qualche pericolo di non buona riuscita. Lo scrivente comunica a S. Sig.ria questa idea perché ne provochi il giudizio del Sig. Ingegnere, specialmente pel concetto della decorazione. Ove s’avesse ad eseguire, bisognerebbe farlo subito, prima cioè che si applicassero le portiere.”¹⁹. Probabilmente non si tratta della fascia di affreschi che è stata rinvenuta, ma di altre, forse di forma rettangolare, sempre distaccate da palazzo Rovero: testimonianza ne potrebbe essere un altro acquerello del Carlini (G4), sempre del 1886, raffigurante una decorazione a fresco di un sottofinestra con fregi e paesaggi²⁰.

Non sappiamo se la tecnica proposta dal Bailo venne poi effettivamente applicata per i quattro sovrapposti, ma sappiamo che la utilizzò per una porzione del

a fianco:

Fig. 2. Fregio proveniente dalla facciata di casa De Gobbis in Calmaggione, Treviso.

Fig. 5. Fregio proveniente da una stanza di palazzo Rover a San Leonardo, Treviso.

sotto:

Fig. 4. Antonio Carlini, Casa De Gobbis: fascia decorativa esterna, 1882, mm 275x288, BCTV, Raccolta Iconografica Trevigiana, G 8.



fregio con putti e cartigli. A settembre, infatti, i lavori vennero avviati, come testimoniato dalle note dettagliate di Bailo con tutte le giornate di lavoro per collocare cinque porzioni del fregio, indicandone i vari passaggi: preparazione del muro e del supporto, la stesura del cemento liquido dietro le tele²¹, la sistemazione del soffitto e l’ancoraggio²². Furono due mesi, settembre e ottobre 1887, particolarmente intensi ma a dicembre sappiamo che gli affreschi “Rovero” erano stati collocati, come si legge nella lettera con cui il Bailo aggiorna il Sindaco: “I lavori per la collocazione degli affreschi nella parte superiore del Museo sono finiti, e la On. [onorevole] Commissione ne ha riconosciuto il risultato soddisfacente. Non solo sono stati collocati a posto tutti gli affreschi che erano in telajo [...] ma furono pure collocati in essere con ardito nuovo felice tentativo sul muro gli affreschi decorativi che nel giugno del 1886 avevo fatto levare da due sale del palazzo Roer, e che erano stati più di un anno nelle tele, in attesa di opportuna collocazione, da me già fin dall’allora così vagheggiata. Essi formano ora bella decorazione del vestibolo superiore del Museo come fossero stati dipinti originariamente sul muro stesso. Sei altri di essi sono stati posti in telajo, e figurano tra gli altri del corridojo.”²³ Interessante notare come sulle decorazioni rinvenute siano leggibili, a luce radente, i segni dell’attacco tra diverse porzioni di affreschi staccati, proprio come documentato dal Bailo nelle sue note sui lavori. Apprendiamo da quanto scritto dal Bailo che gli affre-

schì oggi riscoperti sono solo una parte di quelli che erano stati staccati dalle due stanze del palazzo a San Leonardo: altri sei, ai quali fa riferimento nella lettera e che erano stati posti su telai e quindi collocati nel corridoio, andarono probabilmente perduti a causa dei bombardamenti. Sappiamo anche che la collocazione di tali decorazioni inizialmente non era prevista, riportando l’abate la spesa “Di Lire 42 da me pagate sullo stesso Mazarol P. nel Marzo 1887 per collocazione in telajo di sei dei detti affreschi che ora stanno nel grande corridojo. Essendo stati così opportunamente e con felice esito utilizzati i detti affreschi, prego l’On.





Giunta di volerne comprendere la modica spesa (lire 115 per più di 13 metri quadrati di buona pittura) nella somma totale dei lavori, essendo questa pure collocata [collocazione] di affreschi.”²⁴.

Gli affreschi vennero staccati da Palazzo Rover nel giugno del 1886²⁵, data in cui Carlini realizza i suoi acquerelli; assieme alla fascia vennero staccati anche altre parti di decorazioni come gli “Elementi decorativi di una grande specchiera” indicati dal Bailo nel suo Bollettino²⁶. Nei depositi del Museo Civico è conservata una porzione d’affresco che raffigura un “Incontro amoroso” di cui non sono pervenute notizie certe, ma nella scheda degli inventari dei Musei è indicata come provenienza Palazzo Rovero, e l’opera viene attribuita alla scuola di Andrea Schiavone (1510/15-1563), pittore manierista molto attivo a Venezia²⁷.

Il palazzo, scrive il Burchiellati, venne fatto costruire nel XVI secolo dal nobile Ascanio Rovero²⁸, accanto al ponte di San Leonardo, sulle rive del Cagnan di mezzo²⁹. In Archivio di Stato di Treviso sono però conservati diversi documenti, tra cui quello che fa riferimento all’acquisto del palazzo in San Leonardo: “Nel 1587, 19 agosto, Girolamo figlio di Liberale, compra per sé, la madre Lucia e i fratelli Niccolò e Fausto, la casa in San Leonardo, già da tempo presa in affitto”³⁰. La vicenda sull’insediamento della famiglia e sulla costruzione dell’edificio resta poco chiara, possiamo solo essere certi che i Rover in qualche modo, come affittuari o proprietari, vi abitavano almeno dalla seconda metà

del ‘500. L’immobile venne rifatto dopo essere stato gravemente danneggiato durante i bombardamenti del 1944: in origine era un grande edificio a tre piani (fig. 7), con impostazione simmetrica tripartita, al centro grande portone e al primo piano nobile trifora; ai lati monofore e al piano sottotetto aperture quadrate; doveva presentarsi affrescato all’esterno e anche nelle stanze interne; Coletti ricorda, inoltre, che al primo piano si trovava una sala con affreschi di Giovan Battista Canal³¹.

La famiglia Rover, ricorda il Mauro³², fu grande e “molto istimata e produsse molti cavalieri onorati”³³; sicuramente nel Cinquecento si distingueva particolarmente nell’élite trevigiana. Doveroso ricordare ad esempio Alvise Rovero, grande mecenate che commissionò a Paris Bordon, intorno al 1560, la grande pala della “Madonna degli Angeli” detta anche della “Adorazione dei pastori”, già nella cappella dei nobili di Rovero a San Francesco ed ora in Duomo³⁴. Lo stesso Bordon esegue il ritratto al canonico Giulio Rover e, probabilmente assieme a Ludovico Fiumicelli, dipinse anche due fregi nella facciata di Palazzo Rover, uno con putti ignudi e l’altro con satiri, entrambi perduti³⁵; mentre Lorenzo Lotto nel 1532 eseguì il ritratto a Cristoforo Rover, *Ritratto di giovane gentiluomo* ora alle Gallerie dell’Accademia³⁶; il Burchiellati ricorda inoltre una gigantesca statua di Pallade con elmo asta e scudo posta dal medico Giulio Rover nell’atrio del palazzo³⁷. Questi dati ci permettono di immaginare che

Fig. 6. Antonio Carlini, Casa Rovero: decorazione interna, 1886, mm 307x468, BCTV, Raccolta Iconografica Trevigiana, G 20.

la famiglia, particolarmente agiata, era anche molto attenta e sensibile alla cultura e all’arte e frequentava artisti di alto livello³⁸.

Per quanto riguarda i fregi che si conservano oggi nella stanza del Museo in Borgo Cavour, non è stato possibile accertarne la paternità ma sono sicuramente da attribuire ad un pittore molto abile e raffinato del XVI secolo. L’ampio frammento del fregio mostra una decorazione con girali fogliacei abitati da putti, alternati a raffigurazioni e scene mitologiche racchiuse da elaborate cornici con volute: in una è rappresentato un vulcano con su un cartiglio l’iscrizione “EGO SENPER” (sono sempre); entro targhe più ampie sono dipinte scene mitologiche, come si vede del frammento presente in Museo dove riconosciamo in primo piano un guerriero che si lancia contro un gruppo di uomini con delle lance ed un uomo (un re?) che cerca di fermarli; sullo sfondo un gruppo di donne trattenute da uomini forse armati; una lingua di mare li separa da una fortezza che si erge su una sorta di promontorio dal quale cade un uomo mentre un’altra figura lo spinge o tenta di trattenerlo (fig. 8). L’acquerello di Carlini ci presenta una versione diversa: la targa più piccola è simile a quella con il vulcano ma in questo caso la forma non è facilmente riconoscibile, mentre sul cartiglio si legge “DURABO” (letteralmente potrebbe voler dire “duro” ma potrebbe essere inteso nel senso di qualcosa che resiste, concetto che si lega all’iscrizione precedente); nella targa maggiore, sempre in un arioso paesaggio, è inserita la storia di Apollo e Dafne³⁹ (fig. 6). A queste scene è possibile affiancare il frammento conservato nei depositi museali con raffigurato un “Incontro amoroso”⁴⁰ che, come anticipato, secondo l’inventario del Museo arriverebbe da Palazzo Rover (fig. 9): considerate le dimensioni, un quadrato di 41,5 cm per lato, le vicinanze stilistiche e il soggetto, che propone una scena in un ampio paesaggio, possiamo essere con-

Fig. 7. Palazzo Rovero in piazza San Leonardo, FAST, fondo Antonio Nardin, n. 54, 1935.

Fig. 8. Fregio proveniente da una stanza di palazzo Rover a San Leonardo, Treviso, particolare.



cordi sull’ipotesi della provenienza, aggiungendo che molto probabilmente faceva parte della fascia in questione. Un altro modulo del fregio presenta due putti che reggono lo stemma dei Rover, la cui arme era data da uno scudo spaccato di verde e d’oro⁴¹. Il fregio correva sotto la linea del soffitto, del quale il Carlini disegna le travi lignee alternate a teste di leone.

Fig. 9. Pittore trevigiano, Incontro amoroso, XVI secolo, P 1314, 41,5 x 41,5 cm, Musei Civici di Treviso.

Fig. 10. Fregio proveniente da una stanza di palazzo Rover a San Leonardo, Treviso, particolare.

Fig. 11. Fregio proveniente dalle Prigioni di piazza San Vito, Treviso.

20 Purtroppo la frammentarietà dell'opera non permette una lettura iconografica completa ma mostra interessanti rimandi ad una cultura estremamente raffinata. Il fregio è particolarmente elegante e la resa pittorica molto curata, come si nota anche nei volti dei putti; sono riconoscibili i segni di incisione diretta che l'artista ha utilizzato per formalizzare i tratti principali della composizione (fig. 10), ma anche le tracce dello spolvero per gli elementi più complessi. I paesaggi in cui sono ambientate le scene sono molto aperti e restituiti con pennellate corpose e veloci. Non è possibile proporre attribuzioni ma la pittura rapida e abbreviata, la tecnica cosiddetta «di tocco», quasi grafica e le pennellate corpose, unite all'attenzione per la composizione e la qualità del colorito vibrante, ci spingono a riconoscere la mano di un buon maestro della cerchia di Andrea Mendolla, detto lo Schiavone⁴², e collocare le pitture nella seconda metà del Cinquecento.



Per i due fregi collocati sulla parte più a destra della parete della sala è il Bailo stesso a suggerirci la provenienza, facendo apporre sotto alle decorazioni la scritta: “[Dalle] DEMOLITE PRIGIONI DI SAN VITO 1892”. Il primo (fig. 1 – C; fig. 11) era in parte noto perché una piccola porzione è conservata nei depositi del Museo⁴³ e riporta una decorazione di carattere fitomorfo con foglie lanceolate che presentano quattro protuberanze arricciate per lato; le foglie sono alternativamente rivolte verso l'alto e verso il basso, collegate tra loro da racemi diagonali da dove si sviluppano piccole foglie frastagliate. Le foglie rivolte verso l'alto si allargano alla base e assumono al centro le sembianze di un volto (di leone?). Il fregio è contenuto tra finte cornici modanate. L'esecuzione è raffinata anche nell'attenta ombreggiatura che va a sottolineare la resa plastica, inserendosi in quel gusto antiquario che riprendeva l'antico e spingeva a realizzare in pittura i fregi scolpiti di epoca classica; il fregio, stilisticamente, potrebbe essere collocato verso la fine del XV secolo. Dell'inizio del Cinquecento potrebbe essere invece il se-



condo fregio (fig. 1 – D; fig. 12), che presenta un motivo ornamentale diverso ma sempre dipinto in bianco su fondo rosso. Di carattere ancora fitomorfo, la decorazione è scandita nella parte bassa del fregio da una sorta di archeggiatura creata da racemi; al punto d'incontro dei piccoli archi è posto un bocciolo di foglie. Questo rispetto al precedente risulta di migliore fattura: ben riconoscibili i segni dello spolvero e la complessità delle ombre, lumeggiature e dei contrasti plastici (fig. 13), purtroppo parzialmente perduti a seguito degli stacchi. Lascia perplessi che decorazioni di questo gusto e eleganza fossero a decorazione delle Prigioni, ma il complesso subì nel tempo numerosi rimaneggiamenti: le vecchie carceri della Repubblica Veneta, istituite nel 1255, sorgevano di fronte alla chiesa di Santa Lucia sulle murature della torre medievale degli Ordelaffi, poi dei Grassi, e inglobavano una serie di abitazioni esistenti. Restarono in vigore fino al loro abbattimento effettuato per la realizzazione della Piazza San Vito nel 1892⁴⁴. La questione interessò a lungo l'opinione pubblica, tra i tanti intervenne anche l'abate Bailo

che, sempre fedele al principio della conservazione, suggerì di riutilizzare l'edificio per nuove destinazioni d'uso, proponendo, ad esempio, di adibirlo ad “Archivi Antichi”, rimodernandolo, aprendo le murature con finestre e abbellendolo con decorazioni. In particolare si soffermò sulle grosse mura di quella che doveva essere la torre, valutando la possibilità di “una decorazione esterna, caratteristica, d'apparenza antica”⁴⁵. La demolizione venne approvata nel 1891, dopo una lunga discussione che Antonio Pavan, allora Ispettore Scavi e Monumenti del Distretto di Treviso, così racconta al Bailo: “[...] Io intanto per incarico al Municipio ò [sic] ordinato allo Stabilimento Ferretto di eseguire [...] due fotografie delle Carceri di S. Vito, le quali andranno irrevocabilmente demolite. Qualunque proposta per tenerle in piedi, urterebbe in una massa compatta di oppositori da sgomentare ogni fedel cristiano. Io le dico questo che sono convinto io pure di doverle atterrare: la riduzione ch'ella vagheggia mi sembra impossibile. Quando le avrà visitate, se ne persuaderà ella pure. Lo sgombero di quella località, che è patto

Fig. 12. Fregio proveniente dalle Prigioni di piazza San Vito, Treviso.



imposto, si connette con un piano regolatore studiato dall'ufficio tecnico municipale; e se ella avesse assistito alla discussione avvenuta in Consiglio Comunale, su tale argomento avrebbe convenuto che non v'è da rifiutare. Anche il Comm. Caccianiga è dell'opinione mia e di tutta la Rappresentanza Comunale [...]»⁴⁶. Subito nella Gazzetta di Treviso viene pubblicata la cronaca di un sopralluogo effettuato, descrivendo l'edificio come un agglomerato di case luride, cadenti, prive d'aria e di luce, «Il fabbricato è diviso in due parti, l'una più vecchia dell'altra. La parte più recente à [sic] delle stanze abbastanza ampie e ben arieggiate.» L'articolo prosegue osservando la parte più antica con porte ferrate, aperture basse e strette, piccole celle basse e coperte a volta con all'interno un anello di ferro dove si legavano con le catene i condannati: «É un dedalo di corridoi, scalette, un complesso impressionante, che restringe il cuore»⁴⁷. Pavan, in un foglio sciolto, scrive che è sua intenzione sorvegliare i lavori di demolizione per accertarsi che non vadano perse testimonianze o manufatti di importanza archeologica o storico-artistica. Il Bailo nel frattempo incarica Antonio Carlini di eseguire dei rilievi e disegni degli ambienti delle carceri prima della demolizione, sfruttando il fondo destinato altrimenti agli acquerelli delle facciate: «quest'anno distrutte le prigioni di S. Vito trovai interessante, invece che acquerelli di decorazioni far eseguire disegni di quei locali storici»⁴⁸. Già nel

Fig. 13. Fregio proveniente dalle Prigioni di piazza San Vito, Treviso, particolare.



febbraio del 1892, in una lettera che Bailo probabilmente indirizza al Sindaco, comunica il rinvenimento anche di decorazioni: «Nell'occasione che valendomi del fondo assegnato in bilancio faccio eseguire al Prof. Carlini alcuni disegni interessanti delle Carceri che si demoliscono, sono state scoperte alcune decorazioni a fresco abbastanza buone, benché di secondario valore, le quali procurerò che siano distaccate.»⁴⁹ Ai disegni seguono rapidamente gli interventi di pulizia e stacco eseguiti dal muratore Pietro Mazzariol con l'aiuto dello stesso Carlini⁵⁰, e subito il trasferimento al Museo, come si legge in una quietanza di pagamento pari a lire 25, firmata dal Mazzariol, per «pulire e levar affreschi dalle prigioni demolite di S. Vito, e tempo speso in aiuto del sig. Prof. Carlini, e trasporto d'essi affreschi e altri oggetti in Museo»⁵¹.

Dalle ricerche d'archivio effettuate è stato possibile risalire alla provenienza dei lacerti di affreschi staccati rinvenuti e, per quelli provenienti da palazzo Rovero, anche al periodo della ricollocazione in Museo⁵². Purtroppo non è stato possibile rintracciare il momento in cui sono stati posizionati gli altri lacerti e quindi concluso il partito decorativo completo della parete, ma ciò è avvenuto certamente dopo il 1892, data di demolizione delle carceri e quindi di stacco dei due frammenti collocati a destra. Quello che comunque è interessante sottolineare nuovamente è che il Bailo ha progettato nella sua interezza la decorazione della parete, raccordando i vari elementi con delle fasce e dei cartigli. La cornice inferiore è ripresa per imitazione da quella delle decorazioni staccate da palazzo

Rovero, e probabilmente anche la parte superiore riprendeva le finte mensole decorate a foglie d'acanto, come testimonia un piccolo frammento visibile sopra il cartiglio «d», avvalorando l'ipotesi di un'unica logica decorativa che voleva un raccordo unitario dei vari elementi.

Oggi, dopo tale inaspettato ritrovamento, la scelta unanime è stata quella di preservare, restaurare e valorizzare l'intera fascia decorata, con un attento intervento di conservazione. Il nuovo allestimento museale, quindi, dialogherà con rispetto con quello del passato, considerato senza ombra di dubbio una fondamentale testimonianza materiale e immateriale della strenua attività del Bailo.

Note

¹ Museo Bailo, Treviso-Crocetta del Montello (TV), Musei civici Treviso - Antiga Edizioni, 2015.

² L. Bailo, «Bollettino del Museo Trivigiano», Piccolo indicatore, n. 1, 8 settembre 1888, p. 1.

³ Il frammento rimasto ha dimensioni 58 x 153 cm circa; viene identificato sulla fotografia generale con la lettera A.

⁴ Archivio di Stato di Treviso (ASTV), *Fondo Comunale*, b. 2609, fasc. «Loggia dei Cavalieri a San Michele», Lettera di Luigi Bailo alla Giunta Comunale di Treviso, primo febbraio 1883.

⁵ Biblioteca Civica di Treviso (BCTV), *Raccolta Iconografica trevigiana*, A. Carlini, F II e G 8; E. Marconato, *La Raccolta iconografica trevigiana: una preziosa fonte per la pittura trevigiana*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia «Ca' Foscari», Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Storia delle arti e Conservazione dei beni artistici, relatore Michela Agazzi, a. a. 2008-2009, pp. 191-192 e 218.

⁶ R. Riscica e C. Voltarel, *Treviso urbs picta: dalla città al museo*, edificio n. 220.

⁷ T. Basso, A. Cason, *Treviso ritrovata. Immagini della città scomparsa corredate da note di vari autori*, Canova, Treviso 1977, p. 55.

⁸ L. Bailo, «Bollettino del Museo Trivigiano», Piccolo indicatore, n. 2, 16 settembre 1888, p. 14, n. 47 e n. 48; R. Riscica, C. Voltarel, *Treviso urbs picta: dalla città al Museo*, in «Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II. Pittura rinascimentale e barocca», a cura di S. Marinelli e E. Manzato, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2019, pp. 391-395.

⁹ Il frammento rimasto ha dimensioni 70 x 440 cm circa; viene identificato sulla fotografia generale con la lettera B.

¹⁰ L. Bailo, «Bollettino...» n. 1, p. 1. Il primo numero esce l'8 settembre 1888 e il secondo subito dopo, il 16 settembre.

¹¹ L. Bailo, «Bollettino...» n. 2, p. 1.

- ¹² L. Bailo, «*Bollettino...*» n. 2, p. 14, numeri 53, 54, 55, 56 e 57.
- ¹³ BCTV, *Raccolta Iconografica trevigiana*, A. Carlini, G 20; E. Marconato, *La Raccolta iconografica trevigiana*, op. cit, p. 225.
- ¹⁴ E. Marconato, *La Raccolta iconografica trevigiana...*, p. 225.
- ¹⁵ Archivio Storico del Comune di Treviso (ASCTV), *Istituto di coltura progetto di ricostruzione (danni di guerra) e di riatto generale*, Relazione del Municipio di Treviso del 14 luglio 1946.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Archivio Musei Civici di Treviso (MCTV), *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Perizia n. 18 cominciata il giorno 24/2/87 - 1887.
- ¹⁸ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*.
- ¹⁹ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, lettera di Luigi Bailo al Sindaco di Treviso Vincenzo Bianchini in data Treviso 27 luglio 1887, N.108.
- ²⁰ BCTV, *Raccolta Iconografica trevigiana*, A. Carlini, G 4; E. Marconato, *La Raccolta iconografica trevigiana*, op. cit, p. 216.
- ²¹ Bailo scrive sempre che gli affreschi staccati erano su “tela” ma appena iniziati lavori di restauro conservativo è stato possibile rinvenire, al di sotto dell’intonachino originale, carta e non tela. Tale aspetto dovrà essere approfondito.
- ²² MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, “Nota delle giornate di lavoro del Muratore e del falegname Pietro Mazzariol e Michiel Milanese nella riduzione dei locali Museo e collocazione affreschi tenuta dal Prof. L. Bailo per suo uso particolare e controllo”, 1887.
- ²³ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Lettera di Luigi Bailo al Sindaco di Treviso Vincenzo Bianchini in data Treviso, 3 Dicembre 1887 N.° 169. In un ulteriore documento si legge: “Decorato a fresco il vestibolo, ove ora sono gli affreschi Roer, fatti cioè i 2 soffitti, e racconciato (?) detti affreschi, decorate le pareti a prezzo L. 150 [...]”. MCTV *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, “Preventivo all’ingrosso di quanto sarebbe necessario in lavori, acquisti e relative spese per ridurre tutti i locali del Museo...” 19/12/87 n. 176.
- ²⁴ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Lettera di Luigi Bailo al Sindaco di Treviso Vincenzo Bianchini in data Treviso, 3 Dicembre 1887 N.° 169.
- ²⁵ Bailo paga 73 lire il muratore Pietro Mazzariol per effettuare lo stacco degli affreschi. MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Lettera di Luigi Bailo al Sindaco di Treviso Vincenzo Bianchini in data Treviso, 3 Dicembre 1887 N.° 169.
- ²⁶ L. Bailo, «*Bollettino...*» n. 2, p. 14.
- ²⁷ R. Riscica, C. Voltarel, *Treviso urbs picta: dalla città al Mu-*

seo..., p. 429.

- ²⁸ Secondo la studiosa Smeranda Panichelli, che si è occupata approfonditamente della famiglia Rover, l’unico Ascanio della famiglia sarebbe il figlio di Giulio, canonico della Cattedrale, che viene identificato con il “canonico Rovere” di cui parla Vasari a proposito di un suo ritratto fatto da Paris Bordon. Nato nel 1499 e morto nel 1571, ebbe due figli naturali di cui uno di nome Ascanio, appunto. Sembra strano che i discendenti illegittimi di un canonico potessero avere un patrimonio tale da costruirsi un palazzo (e poi morire senza eredi); è più facile che venissero ospitati in casa dai lontani cugini (molto ricchi). Ringraziamo la Panichelli per le informazioni gentilmente fornite. S. Panichelli, *Paris Bordon e Lorenzo Lotto: le opere trevigiane per la famiglia da Rover*, Tesi di laurea, rel. prof. Augusto Gentili, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Venezia, a. a. 2002-03.
- ²⁹ B. Burchiellati, *Treviso 1630. Gli scontri et diroccamenti di Trevigi, nel tempo di mia vita*, BCTV, mss. 1046A e 1046B, 1630; testo coordinato a cura di Giovanni Netto, s.n.t., p. 13.
- ³⁰ S. Panichelli, *Paris Bordon e Lorenzo Lotto*, p. 30. Da notare che Liberale, morto nel 1581, era il figlio di Cristoforo (cfr. nota 36).
- ³¹ G. Netto, *Guida di Treviso. La città, la storia, la cultura e l’arte*, Lint, Trieste 2000 (prima edizione 1988), p. 224; *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia. Treviso*, a cura di L. Coletti, Libreria dello Stato, Roma 1935, p. 116; *trevisourbspicta.fbsr.it*: edificio n. 362.
- ³² N. Mauro, *Genealogie Trevigiane*, vol. II, BCTV, ms. 1341, secolo xvi.
- ³³ G. Renucci, *Castelli e famiglie gentilizie del trevigiano in età comunale, Castello d’Amore*, Treviso 2004, p. 67.
- ³⁴ I Rover avevano il giuspatronato di una cappella a San Francesco, entrando dalla porta maggiore, la quarta cappella a destra, dove attualmente si trova l’altare di Sant’Antonio, che era dedicata alla Natività di Nostro Signore. Sul pavimento c’era una lastra con iscrizione celebrativa di Alvisè Rover; presumibilmente poco lontano nella navata doveva essere la sepoltura terragna. Per indicazioni dettagliate sulla cappella vedasi E. Khalaf, *Le cappelle gentilizie di San Francesco a Treviso (XV secolo). Nuove considerazioni sulle vicende costruttive e di giuspatronato*, in “Il Santo. Rivista francescana di storia dottrina arte”, Centro Studi Antoniani Basilica del Santo - Padova, LX, 2020, fasc. 1-2, p. 166-170. Burchiellati ricorda così Alvisè: “Il signor cavaliere Alvisè Roverò morto non son 40 anni, comparve sempre da gran gentiluomo: per lo più vestiva li zubboni di damasco a mezza gamba ed era grande, facciuto, ma alquanto maninconico: vedine il suo

ritratto e della moglie Pola in San Francesco al proprio altare”. B. Burchelati, *Bilancia trivigiana*, 1630, in *Apologia de’ Trevigiani*, a cura di L. Puttin, Signum, Padova 1982, p. 9.

- ³⁵ M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso. Verso il 1600*, Arnaldo Forni, Sala Bolognese 1975 (ristampa fotomeccanica dell’edizione *Passeggiata per la città di Treviso*, verso il 1600, e memorie illustrative di cose e fatti anteriori, Tipografia di Luigi Priuli, Treviso 1869), passeggiata prima, p. 26; L. Bailo, G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Tipografia di Luigi Zoppelli, Treviso 1900, p. 22.

³⁶ Il ritratto a Cristoforo Rover, *Ritratto di giovane gentiluomo* rimase di proprietà dei Rover fino agli anni ’30 del ’900; l’attribuzione a Lorenzo Lotto si deve a Luigi Coletti. Fondazione Benetton Studi Ricerche (FBSR), *Fondo Coletti, Ispettore monumenti antichi*, 1930, Lettera di Luigi Coletti a Gino Fogolari Soprintendente dell’Arte Medievale e Moderna datata Treviso 14 luglio 1930.

- ³⁷ B. Burchiellati, *Treviso 1630. Gli scontri et diroccamenti ...*; testo coordinato a cura di Giovanni Netto, s.n.t., p. 13; M. Sernagiotto, *Passeggiata per la città di Treviso*, passeggiata prima, p. 26.

³⁸ Sull’argomento vedasi S. Panichelli, *Paris Bordon e Lorenzo Lotto*.

- ³⁹ Il mito di Apollo e Dafne era stato affrescato a Treviso anche sulla facciata della casa “di Girolamo” a Madonna Grande, probabilmente all’inizio del ’500, affresco oggi perduto, forse della cerchia dei Fratelli Pennacchi o/e di Giovanni Maria Teutonico; potrebbe essere sempre del Teutonico o comunque di un maestro dell’ambiente anche l’affresco con Apollo e Dafne affrescato nella facciata del Barco della Regina Cornaro ad Altivole. A. Gentili, *Igiardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503-1512*, con la collaborazione di M. Lattanzi e F. Polignano, Bulzoni, Roma 1985. In particolare: *Vita ornata e gloriosa morte. Case affrescate e monumenti funebri a Treviso*, p. 39; G. Fossaluzza, *Pittura nella Marca Trevigiana fra Quattrocento e Cinquecento*, in *Giorgione*, a cura di E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Skira, Milano 2009, pp. 71-86, p. 77.
- ⁴⁰ R. Riscica, C. Voltarel, *Treviso urbs picta: dalla città al Museo*, edificio n. 420, p. 429.

⁴¹ G. Renucci, *Castelli e famiglie gentilizie*, pp. 67-68.

- ⁴² Per approfondimenti su Schiavone vedasi E. M. Dal Pozzolo, L. Puppi, *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, Catalogo della mostra Venezia 28 novembre 2015-10 aprile 2016, 24 ORE Cultura, 2015.

⁴³ R. Riscica, C. Voltarel, *Treviso urbs picta: dalla città al Museo...*, pp. 415-417.

- ⁴⁴ Negli appunti di Antonio Pavan, allora Ispettore Scavi e Mo-

numenti del Distretto di Treviso, si legge che “Carceri dette di San Vito erette nel secolo XIII = 1255. Sulle rovine delle Case e Torre degli Ordelaffi. Cedute dal Demanio al Comune di Treviso per essere demolite (ottobre 1889). Approvata la demolizione, e la sistemazione dell’area risultante dal Consiglio Comunale di Treviso la sera del 30 maggio 1891 = dopo lunga e oziosa discussione”. BCTV, *ms. 5650, B. Pavan*, Carceri.

- ⁴⁵ BCTV, *ms. 5650, b. Pavan*, Carceri, Lettera di Luigi Bailo a Antonio Pavan, 4 giugno 1891; *Il complesso delle chiese di San Vito e Santa Lucia a Treviso*, a cura di M. S. Crespi, Crocetta del Montello (TV), nota 92, p. 58.

⁴⁶ BCTV, *ms. 5650, b. Pavan*, Carceri, Lettera di Antonio Pavan a Luigi Bailo del 5 giugno 1891.

- ⁴⁷ *Le carceri di San Vito*, in “Gazzetta di Treviso”, domenica 31 maggio-lunedì 1 giugno 1891, anno VIII, n. 149, BCTV, *ms. 5650, b. Pavan*, Carceri.

⁴⁸ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Lettera di Luigi Bailo del 10 agosto 1892. Carlini produsse diciassette disegni, come si legge dalla quietanza di pagamento datata 9 agosto 1982 e pari a lire 75. Sedici disegni a penna, con gli interni delle prigioni, fanno ora parte di un corpus a sé stante della *Raccolta Iconografica Trevigiana* della Biblioteca Civica Comunale: sezione H.

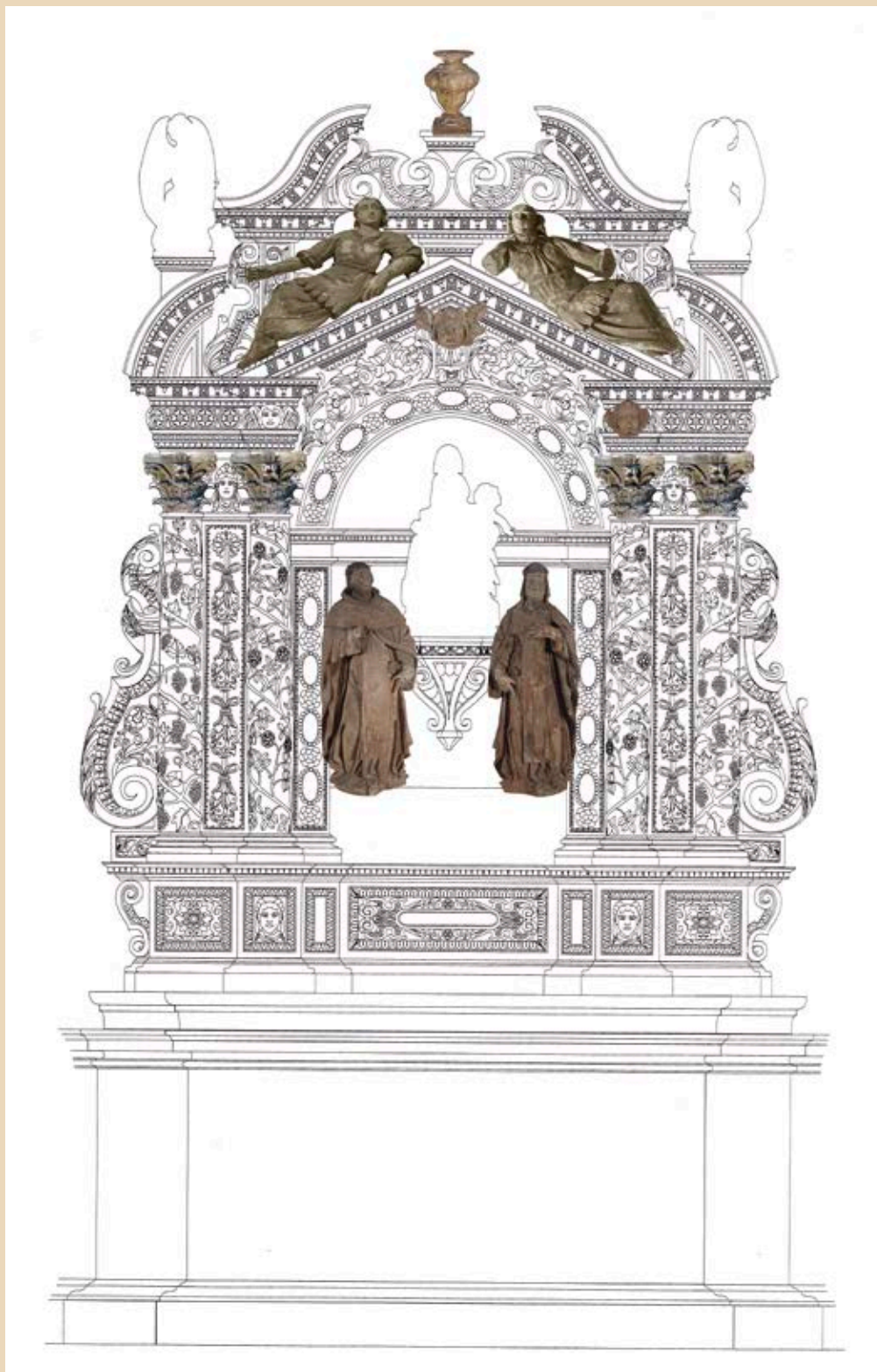
- ⁴⁹ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Lettera di Luigi Bailo del 16 febbraio 1892.

⁵⁰ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*: “La Polizza di L. 25 del Muratore fu di fatture eseguite in sussidio al Prof. Carlini per pulire, far impalcature etc., e per distaccare affreschi e trasportarli con altri oggetti in Museo. In tutto spese Lire 100 cento [...]”.

- ⁵¹ MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*, Quietanza del 30 aprile 1892.

⁵² Da sottolineare che nella “Nota delle giornate di lavoro del Muratore e del falegname Pietro Mazzariol e Michiel Milanese nella riduzione dei locali Museo e collocazione affreschi tenuta dal Prof. L. Bailo per suo uso particolare e controllo” (MCTV, *Documenti vari, lettere, manoscritti “Bailo” 1879 - 1899*), Bailo, contestualmente ai lavori di posizionamento degli affreschi di casa Rovero sul muro, indica delle ore di lavoro per la “collocazione in telajo di affreschi Springolo” (stessa proprietà di casa De Gobbis di cui al lacerto A).

Fig. 9. Elaborazione dell'autore su rilievo di Davide Manzato (Goi 2011, p. 160, fig. 5).



Opere inedite dai depositi museali: Giovanni Battista Auregne a Treviso

Aniello Sgambati

La scultura lignea barocca in Veneto è stata a lungo trascurata dagli studiosi, soprattutto dal secondo dopoguerra e ciò nonostante abbia dato i natali ad artisti che, insieme ad altri 'foresti', resero Venezia il centro di riferimento indiscusso per l'alto-adriatico dell'arte dell'intaglio: su tutti basterà ricordare i bellunesi Andrea Brustolon e Francesco Terilli o il trevigiano Giacomo Piazzetta, padre del famoso pittore Giovan Battista¹. Gli studi più importanti sulla materia sono infatti orientati ai periodi gotico e rinascimentale ove la statuaria la faceva da padrona; viceversa il '600, che ha visto prediligere la realizzazione di strutture complesse, per lo più ornamentali e decorative, sembra aver suscitato meno interesse². Solo in anni più recenti, grazie alla ri-scoperta del «Michel Ange du Bois», come ebbe a definire Honoré de Balzac il Brustolon, nuova attenzione è stata rivolta a quell'arte che raggiunse in laguna il suo vertice espressivo grazie alla capacità di aver «saputo rinnovare concetti e forme stilistiche, assecondando i mutamenti del gusto della committenza ecclesiastica e patrizia»³.

Geograficamente ai margini dall'epicentro culturale veneziano, ma fondamentali per lo sviluppo di tale fermento artistico, esercitavano numerosi scultori oggi erroneamente definiti 'minori' o, peggio, 'provinciali'. Questi, grazie soprattutto alla committenza ecclesiastica, si specializzarono nella cosiddetta produzione altaristica come testimoniano le centinaia di strutture in carpenteria lignea che pervadono quasi tutte le chiese tra in Veneto ed il Friuli orientale e la cui sontuosità, in molti casi, sembra tradurre alla lettera il significato del tempio cristiano quale *domus Dei et porta coeli*⁴.

La scarsa attenzione nei confronti di queste opere ha tuttavia causato nel tempo diversi danni, a partire dai furti clamorosi perpetrati ancora nel secolo scorso (si pensi, ad esempio, alle sculture di Montereale Valcel-

lina, Voltago e San Tomaso Agordino nel bellunese o a quelle di Cison di Valmarino e Mansuè nel trevigiano) che hanno compromesso la lettura di interi apparati decorativi, per non parlare dei danneggiamenti prodotti dal passare del tempo (tarli, umidità ecc.) e, in alcuni casi, anche dalle alienazioni sconsiderate avvenute con il benessere del clero⁵. Di molte di queste strutture, smembrate e frammentate, non abbiamo più traccia poiché finite ad alimentare il mercato dell'antiquariato; altre si sono salvate da peggior sorte solo grazie a lungimiranti studiosi come è avvenuto a Treviso con l'abate Luigi Bailo, fondatore del primo museo cittadino, il quale tra il 1870 ed il 1920 raccolse ed acquistò gran parte dei manufatti lignei attualmente custoditi nei musei trevigiani; dopo vari spostamenti di sede, dovuti soprattutto alle vicende belliche, alcune di esse sono confluite nell'esposizione permanente mentre la maggior parte, confinata nei depositi, è rimasta in larga parte inedita⁶.

Durante la redazione di un progetto incentrato sulla valorizzazione dei depositi museali trevigiani mi sono imbattuto in un variegato *corpus* di sculture lignee, variamente databili tra il XV e il XIX secolo, molte delle quali sprovviste di analisi stilistiche, iconografiche oltre che di datazione ed autore⁷. Si tratta di circa un centinaio di manufatti, suddivisi in sculture a tutto tondo, bassorilievi e frammenti architettonici che necessitano di studi approfonditi e specifici restauri conservativi. Alcune di esse mostravano, ad un primo acchito, connessioni con altri apparati scultorei ed architettonici già noti pertanto dopo averne selezionato un gruppo ristretto e stilisticamente conforme ho deciso di analizzarle in dettaglio.

I primi risultati di tale studio vengono presentati per iscritto nel presente articolo con l'auspicio di stimolare altri apporti scientifici e valorizzare le numerose sculture lignee per ora relegate nei depositi museali;



questo contributo permette altresì di aggiungere nuovi tasselli alla produzione artistica di un'importante scultore bellunese attivo dal secondo quarto del XVII secolo tra il Veneto ed il Friuli occidentale: Giovanni Battista Auregne⁸.

Ma prima di illustrare i risultati, è necessaria una breve prolusione sull'artista Auregne e la sua bottega.

Lo scultore e intagliatore cadorino, nativo di *Civida-le di Belluno*⁹, fu uno dei più prolifici della sua epoca, secondo solo alla vastissima produzione dei fratelli Ghirlanduzzi, cenedesi di nascita¹⁰. La sua attività artistica, e più in generale quella della sua bottega, era incentrata e specializzata sulla realizzazione di complessi altari lignei ed elementi di arredo sacri caratterizzati da uno stile che Goi ha genericamente definito

«intonato ad un tardo manierismo volgente al barocco» seppur aventi «il pregio di una sincera rusticità»¹¹. Il suo apprendistato, come quello dei suoi coetanei, ebbe luogo certamente nelle stesse valli cadorine ove perdurava una tradizione scultorea connotata da poche innovazioni stilistiche e iconografiche, quella dei cosiddetti *'torner'* di montagna¹². Diversamente dagli scultori della generazione seguente, e nonostante l'innegabile abilità tecnica, egli non seppe allontanarsi da questa consuetudine e, anche a causa della sua stanzialità, si limitò a produrre opere in maniera pedissequa¹³; tuttavia, alcune sue opere mostrano originali soluzioni figurative e compositive cui altri artisti, anche importanti, sono certamente debitori¹⁴.

Giovanni Battista aveva sposato la sorella di Jacopo



Brustolon, padre del più famoso Andrea il quale, probabilmente, potrebbe aver appreso i rudimenti dell'intaglio proprio nella bottega dello zio prima di partire, quindicenne, per Venezia ove iniziò la sua raggianti carriera¹⁵.

Le opere del maestro cadorino che ci sono giunte si conservano esclusivamente nelle province di Belluno e Pordenone - di cui la maggior parte ancora *in situ* - mentre alcune testimonianze provenienti da smembramenti ottocenteschi sono conservate nel Museo Diocesano d'Arte Sacra pordenonese¹⁶.

Di molte altre, andate perdute, restano testimonianze nelle visite pastorali dell'epoca e negli atti notarili conservati presso gli archivi di Stato di Belluno e Pordenone: queste sono le uniche fonti che oggi ci permet-

da sinistra:

Fig. 1. Santa Caterina, Musei Civici di Treviso.

Fig. 2. San Domenico, Musei Civici di Treviso.

Fig. 3. Santa Caterina Museo Diocesano di Pordenone (da Montereale Valcellina, Pieve di S. Maria, ora S. Rocco).

Fig. 4. San Domenico, Museo Diocesano di Pordenone (da Montereale Valcellina, Pieve di S. Maria, ora S. Rocco).

tono di conteggiare tutti gli apparati decorativi che vennero creati sotto l'egida della commenda di Sesto al Reghena (PN)¹⁷. Le relazioni delle *visitationes*, in particolare, ci consentono di avere un'idea abbastanza precisa anche della complessità delle strutture fabbricate dalla bottega di Auregne prima del *repulisti* che si avviò con l'introduzione, dalla fine del '600, degli altari in pietra e marmorei¹⁸. Con tale sciagurato provvedimento buona parte delle opere lignee che erano scampate a furti o eventi naturali, andarono perdute per volere stesso della chiesa: esemplari, al riguardo, sono le parole di mons. Giuseppe Maria Bresso di Concordia il quale nel 1781, riprendendo le indicazioni del suo predecessore Alvisè-Maria Gabrieli, ordinò al presule di Barcis «che tutte le cose esistenti nella chiesa anco presso la porta maggiore siano rimosse e abbruciate unitamente al simulacro di Cristo paziente»¹⁹.

Per nostra fortuna nelle località più periferiche della diocesi le prescrizioni non ebbero diretto riscontro, anche per motivi economici: all'empia campagna autolesionista della chiesa sono dunque sopravvissuti pregevoli e complessi apparati scultorei lignei, molti dei quali oggi possiamo ancora ammirare nella loro collocazione originaria, anche se alcuni di essi hanno subito, purtroppo anche recentemente, spregevoli furti e discutibili restauri che ne hanno compromesso la completa leggibilità²⁰.

Ritornando alle opere analizzate nei depositi trevigiani sono due le sculture che analizzeremo in dettaglio, quelle raffiguranti i santi Caterina (fig. 1) e Domenico (fig. 2): confrontandole con altre opere realizzate da Auregne appare evidente sin da subito che esse riprendono il medesimo stile esecutivo, soprattutto se comparate a quelle presenti negli altari dedicati alla Madonna del Rosario di Montereale Valcellina (ora

Fig. 5. Santa Caterina, Musei Civici di Treviso. Particolare dell'intaglio della mano destra con tracce di pigmenti colorati.

Fig. 6. Altare di S. Giuseppe, Chiesa di S. Paolo Apostolo, Pasiano di Pordenone (PN).



Fig. 7. Altare del Rosario, Chiesa di S. Rocco, Montereale Valcellina (PN).

30 custodite al Museo Diocesano pordenonese), Claut e Cimolais, tutte in provincia di Pordenone. Nel caso specifico di Montereale (figg. 3 e 4), oltre alla convergenza stilistica e dimensionale, anche l'esecuzione tecnica rimanda direttamente alla mano del maestro cadorino. Le due statue, nonostante la reiterazione iconografica, mostrano un intaglio accurato e deciso oltre alla tipica tipologia allungata dei volti, riscontrabile però solo per santa Caterina in quanto la testa di san Domenico è chiaramente un *addendum* posteriore²¹. L'attuale stato di conservazione delle opere non permette di formulare ipotesi sulla loro originaria doratura, come era d'uso per l'epoca e tipico per la bottega cadorina, tuttavia recenti operazioni di conservazione hanno evidenziato la presenza di pigmenti colorati riconducibili, probabilmente, ad una dipintura successiva (fig. 5); né è possibile stabilire al momento se la realizzazione delle sculture sia opera esclusiva di bottega, in quanto modello seriale, e se il maestro sia intervenuto solo in fase finale, per i dettagli dei volti e delle mani, così come si usava solitamente fare. Di certo possiamo affermare che le due sculture custodite a Treviso, sino ad oggi prive di attribuzione sono da ri-



condurre, come vedremo anche meglio di seguito, certamente alla bottega di Giovanni Battista Auregne²². Caterina è rappresentata vestita secondo la sua tipica iconografia, ovvero mantellata (il mantello di colore nero sull'abito bianco dei domenicani, completo di scapolare) ma priva dei suoi due simboli specifici, il libro (dottrina) ed il giglio (purezza). La mano destra sembra reggere una parte del mantello mentre la sinistra è dolcemente appoggiata sul petto. La santa trevigiana, come quelle di Montereale, Claut e Cimolais, aveva inoltre la testa cinta da una corona di spine, come previsto nella *Legenda Maior*, ma che non trova molti riscontri nella scultura lignea coeva, inoltre non vi sono al momento elementi per certificare la presenza dell'aureola (come nell'esempio di Claut) o delle stimmate (come nell'esempio di Montereale)²³. Anche

Domenico indossa gli abiti peculiari dell'ordine con tonaca, cappa con cappuccio e scapolare. La mano sinistra, in modo speculare con Caterina, sembra reggere una parte del mantello e, come dimostra il confronto con la scultura di Montereale, certamente reggeva anche uno dei simboli specifici, il giglio. La mano destra invece, molto più alta, ostentava probabilmente un rosario, altro simbolo specifico del santo. La testa, come già detto, è certamente un'aggiunta posteriore, probabilmente ottocentesca. Analizzando la produzione della bottega di Auregne è dunque facile ricondurre le due figure ad un altare dedicato alla Vergine del Rosario - rappresentazione particolarmente frequente nella devozione dopo la Controriforma - esattamente come quelli da cui provengono le statue di Montereale, Claut e Cimolais²⁴. Per

individuare la provenienza originaria delle sculture è stata dunque analizzata tutta la produzione attribuita alla bottega cadorina che, ad oggi, pare aver realizzato solo quattro altari dedicati al Rosario rispondenti alla medesima tipologia architettonica e strutturale: oltre ai già menzionati di Montereale, Claut e Cimolais, esiste infatti un solo altare originariamente dedicato al Rosario privo del suo apparato scultoreo specifico, ovvero quello della chiesa parrocchiale di Pasiano di Pordenone (PN), intitolata a san Paolo Apostolo²⁵. L'altare, ora dedicato a San Giuseppe (fig. 6), riprende nella struttura e nelle dimensioni lo stesso di Montereale (fig. 7), ovvero una tipologia architettonica detta "a portale" che rispecchia, nelle proporzioni, ancora la razionalità tipica delle opere tardo-rinascimentali. L'alzata a due corpi è contraddistinta da un doppio binato di colonne corinzie non allineate che inquadra la nicchia centrale ove erano originariamente ospitati la Madonna, il bambino e i due santi e dove oggi si trova la statua di san Giuseppe che tiene per mano il piccolo figlio. Anche in questo caso la nicchia arcuata era contornata da ovali con le figurazioni dipinte dei Quindici Misteri oggi completamente scomparsi e conservati in parte solo a Montereale e a Cimolais. Una decorazione esuberante, di chiaro stampo barocco, pervade con fogliame e viticci sia le colonne che le altre strutture architettoniche, comprese le cosiddette 'orecchie', ovvero gli alettoni laterali a volute ascendenti che probabilmente a Pasiano, come a Montereale, dovevano completare la struttura. Protomi femminili e teste di cherubini sono collocate nei dadi, nella serraglia, sulla trabeazione e nel plinto dell'acroterio. L'alzata è infine sovrastata da un doppio frontone di cui uno arcuato e spezzato ed uno triangolare, sul quale si adagiano due angeli, mentre un attico rettangolare anch'esso sormontato da ali inarcate e spezzate, è addobbato da altri tre angeli e completato da una decorazione a

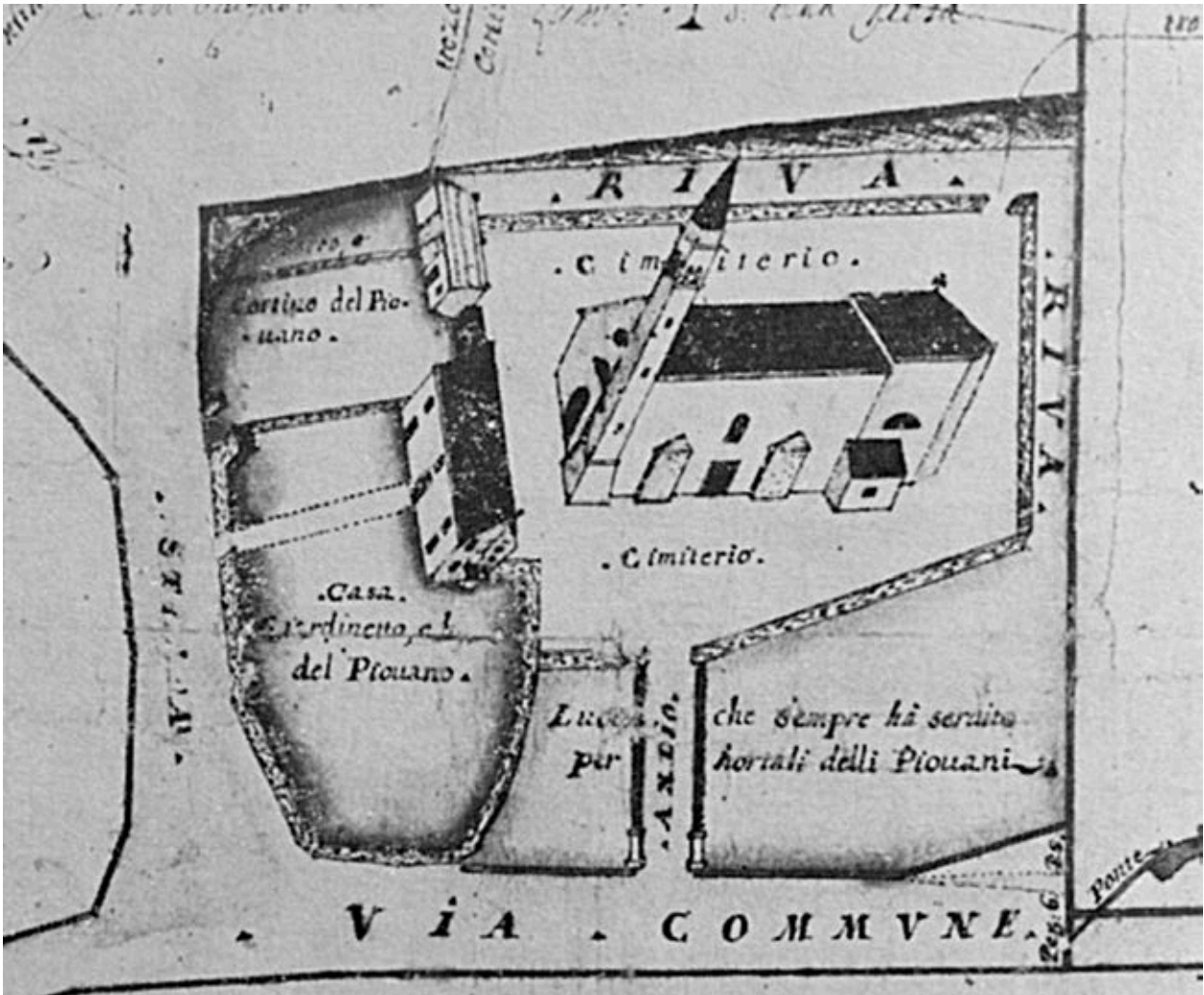


Fig. 8. Pasiano di Pordenone, disegno della chiesa di S. Rocco, Archivio parrocchiale, 1666.

care quella attuale, ovvero il 1898³⁰. Siamo esattamente negli stessi anni in cui Bailo raccolse molte delle opere custodite a Treviso e non è da escludere che, proprio in occasione di tale evento e dello smontaggio dell'altare, le statue dei due santi fossero asportate (o vendute) unitamente a quelle della Madonna con il bambino. Nell'occasione del nefasto evento, don Mascherin ebbe l'accortezza di lasciare questa nota:
"1898 - pro memoria
Nel demolire i muri della chiesa vecchia si trovò che erano ornati da varie e bellissime pitture, le quali erano nascoste da imbiancature e malta, ed alcune altre da colonne erette per ornamento d'Altari laterali fatti nel 1680."
Lo scritto, oltre a restituire informazioni sulla decorazione pittorica dell'originaria chiesa medievale testimonia l'esistenza di altri altari, probabilmente anch'essi in legno, di cui tuttavia non abbiamo ad oggi alcuna testimonianza. Ma è proprio questo il motivo per il quale la ricerca storico-artistica è quanto mai necessaria: essa permette di ricostruire relazioni, connessioni e rapporti altrimenti sconosciuti tra artisti e ter-

Note

¹ L'apporto decisivo dei 'foresti' iniziò già nel Quattrocento quando sono documentati a Venezia, tra gli altri, Giovanni d'Alemagna (cognato del pittore Antonio Vivarini), Cristoforo da Ferrara, Ludovico da Forlì e, soprattutto, Donatello grazie al quale, nel 1438, nella basilica dei Frari si poteva ammirare uno straordinario san Giovanni Battista scolpito per la cappella dei Fiorentini. Lo stesso avvenne anche nel secolo successivo, e fino al Seicento inoltrato, nonostante la brusca ed improvvisa falci- die della popolazione dovuta alla peste del 1630: tra questi i fra- telli Pietro e Biagio da Faenza, Vittore Scienza di Feltre, Antonio e Paolo Mola di Mantova, Alessandro Bigno da Nembro in Val Brembana, Gasparo di Pietro Gatti di Bassano, Albert van den Brulle di Anversa, Livio Comaschi di Piacenza, Mattia Carneri di Trento ecc.. F. Valcanover, *San Giovanni Battista di Donatello ai Frari*, in "Quaderni della Soprintendenza Beni Artistici e Storici

ritori, aiutandoci a conoscere e comprendere meglio il nostro passato.
Per altre sculture e frammenti architettonici conser- vati a Treviso esistono già chiari collegamenti alla produzione altaristica barocca ma saranno necessari ulteriori approfondimenti ed analisi per avere data- zioni ed attribuzioni certe. A titolo esemplificativo si propone, in conclusione del saggio, la ricostruzione grafica di un altare ligneo ove sono stati disposti, nel rispetto della loro funzione originaria, alcuni manu- fatti dei depositi attualmente in corso di studio (Fig. 9). Resta l'auspicio di poterle presto ammirare in espo- sizione, magari anche solo temporaneamente, per valorizzare un patrimonio che rappresenta una ri- sorsa fondamentale per la progettazione culturale e la diffusione della conoscenza. Così facendo si potrà restituire al museo la completa funzione di istituzione preposta alla divulgazione della cultura garantendo, inoltre, la capacità di attirare nuovi visitatori e facili- tandone in modo significativo l'inserimento nel con- testo territoriale con importanti effetti sia dal punto di vista sociale che economico.

volute²⁶. Di interesse la decorazione nella predella che raffigura le anime del Purgatorio tra le fiamme e che si conserva, identica, anche a Montereale: quella di Pasiano purtroppo è in parte coperta dal suppedaneo che originariamente ospitava la Vergine col Bambino mentre oggi regge il gruppo di san Giuseppe, abbas- sato sulla predella a causa dell'altezza sproporzio- nata del gruppo scultoreo. L'altare conserva intatto solo l'apparato scultoreo superiore composto da sette angeli, di cui quattro adagiati sui due frontoni e tre in posizione eretta.
Allo stato attuale le fonti consultate non hanno for- nito notizie sulla nuova titolazione dell'altare, che pare anche completamente ridipinto, così come sono

esigue le informazioni sulla costruzione della chiesa stessa²⁷; la realizzazione è tuttavia da attribuire con certezza a Giovanni Battista Auregne, come attestano i pagamenti ricevuti dallo scultore nel 1637 e nel 1638²⁸; la doratura fu invece realizzata da Giovanni Battista Sebenico da Corbolone, tra il 1638 ed il 1641, e i meda- glioni con i Quindici misteri, dipinti da pre' Danese di Conegliano nel 1642²⁹. Queste testimonianze permet- tono dunque di datare anche le statue dei santi conser- vati a Treviso che, con sufficiente approssimazione, furono realizzate tra il 1637 ed il 1642.
Altra data per noi molto importante è quella in cui il parroco, don Mascherin, fece demolire quasi tutta la vec- chia chiesa medievale di Pasiano da Pordenone per edifi-

di Venezia", 8, 1979, pp. 23-30.; E. Merkel, *Venezia, 1430-1450*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I, Milano, 1989, pp. 57-59; E. Merkel, *La scultura lignea barocca a Venezia*, in *Scultura li- gnea barocca nel Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, Milano 1997, pp. 107-195.
² G. Bergamini, *Introduzione in La scultura lignea e l'intaglio nella Valcellina* di P. Goi, 2011, pp. 9-11.2011, p. 9.
³ Questi apparati scultorei, unitamente ai rispettivi artefici, sono stati oggetto di inspiegabili pregiudizi che solo alcuni stu- diosi locali hanno cercato di cancellare. E. Merkel, *La scultura lignea*, op. cit., p. 190.
⁴ P. Goi, *La scultura lignea e l'intaglio nella Valcellina*, 2011, p. 16.
⁵ Giuseppe Marchetti, grande studioso di scultura lignea al- to-adriatica, analizzando le vicende friulane parlò di "un pa- trimonio artistico ridotto alle briciole". G. Marchetti, *L'intaglio*

34 *friulano, un patrimonio artistico ridotto alle briciole* in «Sot la Nape», IX (1957), 1.1957. Cfr. anche D. Manzato, R. Meneghetti, *I Ghirlanduzzi. Raccolta delle opere di una bottega d'intagliatori cenedesi nel Seicento*, Vittorio Veneto (TV) 2005.

⁶ Le sculture erano custodite presso Casa da Noal, un palazzo medievale acquisito dall'amministrazione comunale di Treviso nel 1935 che assunse un aspetto in stile gotico dopo il restauro Melchiori - Botter del 1938. Divenne successivamente sede del Museo della Casa Trevigiana fino al 1944 quando venne semidistrutto dai bombardamenti alleati insieme a parte delle collezioni di arredi e suppellettili che ospitava. Ricostruito grazie ad un nuovo intervento di Mario Botter e, a partire dagli anni Settanta e fino agli anni Novanta, sede di importanti mostre di arte, tra cui quella dedicata a Gino Rossi del 1974, è attualmente chiuso al pubblico in attesa di adeguamento alle normative sulla sicurezza.

⁷ La ricerca era parte di uno *stage* effettuato dallo scrivente presso i musei civici di Treviso nell'ambito del Master di II livello in 'Museologia, museografia e gestione dei beni culturali' dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

⁸ Notizie dal 1634 al 1689. G. Perusini, *L'attività della bottega cadorina degli Auregne nel Friuli Occidentale*, in "Ce Fastu", 2, 1983, pp. 197-209, n. 4.

⁹ Così era denominata la città di Belluno nel XVII secolo.

¹⁰ Manzato, Meneghetti, *I Ghirlanduzzi*, *op. cit.*. Gli studiosi attribuiscono ai fratelli Giovanbattista e Andrea Ghirlanduzzi almeno sessantaquattro manufatti ancora oggi esistenti, distribuiti in cinquantasette comuni tra le provincie di Treviso, Belluno e Pordenone.

¹¹ P. Goi, *La scultura. Un percorso tra museo e territorio*, in *La Scultura. Museo Diocesano d'Arte Sacra*, a cura di P. Goi, Pordenone 2004, pp. 17-37, fig. 9, tavv. XXIV-XVI.2004 e Goi, *La scultura lignea...*, *op. cit.*, p. 47. A quest'ultimo testo si rimanda per la bibliografia completa dello scultore.

¹² Oltre a Giovanni Battista Auregne è necessario ricordare almeno Jacopo Costantini, Fioravante Costa e Jori de Fassa, di qualche anno più giovani, e tale "Guglielmo stucador", probabile collaboratore di bottega dello stesso Auregne. Per una panoramica sugli scultori bellunesi attivi tra XVI e XVII secolo si rimanda a G. Biasuz, M.G. Buttignon, *Andrea Brustolon*, Padova 1969/1969, pp. 23-40 e G. Ericani, *La scultura lignea del Seicento nel Veneto*, in *Scultura lignea barocca nel Veneto*, a cura di A.M. Spiazzi, Milano 1997, pp. 11-27.

¹³ Gli scultori che mostrarono di poter superare la tradizione valligiana furono pochi, come Terilli e Brustolon i quali, dopo un

breve periodo di alunnato presso le botteghe locali, si trasferirono a Venezia dove si confrontarono, con successo, con la grande scultura lagunare. Biasuz, Buttignon, *Andrea Brustolon*, *op. cit.*, p. 30. Per Terilli si veda G. Biasuz, *Francesco Terilli*, Feltre, 1988; Per Brustolon, oltre alla monografia di Biasuz e Buttignon si rimanda al catalogo della mostra di A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso (a cura di), *Andrea Brustolon 1662-1732 'Il Michelangelo del legno'*, catalogo della mostra, Belluno, Palazzo Crepadona dal 28/3/2009 al 12/7/2009, Milano Skira 2009.

¹⁴ Già nel 1956 Giuseppe Marchetti osservò come alcuni di questi altari, poi attribuiti alla bottega di Auregne, «presentano qualche vaga affinità ornamentale con i lavori del bellunese Andrea Brustolon». G. Marchetti, *La scultura lignea in Friuli*, Milano 1956.

¹⁵ Diversamente da quanto si pensava fino a pochi anni fa, Jacopo Brustolon, il papà di Andrea, non era uno scultore bensì un sarto (*vestiarius*) pertanto l'ipotesi di un praticantato presso la bottega dello zio Giovanni acquista maggiore credibilità. Non risultano documenti che attestino una continuità di bottega dagli Auregne a Brustolon, ma per le correlazioni riscontrate nel sistema costruttivo, al momento risulta l'ipotesi più ragionevole e maggiormente consolidata nell'analisi storico-critica relativa alla produzione di altari lignei nel bellunese. Al riguardo si vedano Perusini, *L'attività della bottega...*, *op. cit.*, p. 197 n. 4; Ericani, *La scultura lignea...*, *op. cit.*, p. 65 e n. 192; M. De Grassi, *Andrea Brustolon: gli esordi*, in *Andrea Brustolon 1662-1732 'Il Michelangelo del legno'*, catalogo della mostra, Belluno, Palazzo Crepadona dal 28/3/2009 al 12/7/2009, Milano Skira 2009, p. 17 n. 1 e soprattutto Spiazzi, De Grassi, Galasso, *Andrea Brustolon*, *op. cit.*

¹⁶ Le numerose testimonianze in Cadore, sono per la maggior parte ricondotte alla sua bottega in base a confronti stilistici e architettonici mentre ben undici altari lignei che si possono ammirare nel Friuli occidentale (Valcellina) sono unanimemente attribuiti agli Auregne. Per una panoramica completa delle attribuzioni si confrontino Biasuz, Buttignon, *Andrea Brustolon*, *op. cit.*; P. Goi, *Altari, statue e intagli nella chiesa di Pasiano*, in *Pasiano, sei secoli di rintocchi 1378-1978*, Pordenone 1978, pp. 27-56; G. Bergamini, P. Goi, *Il Duomo di Maniago*, Maniago (PN) 1980; Perusini, *L'attività della bottega...*, *op. cit.*; Ericani, *La scultura lignea...*, *op. cit.*; Goi, *La scultura lignea...*, *op. cit.*. Per le opere conservate al Museo Diocesano di Pordenone: Goi, *La scultura*, *op. cit.*, pp. 17-37.

17 I territori oggi nelle province di Pordenone e Belluno sono stati, fino al 1751, sotto il controllo dell'abbazia di Sesto al Reghena, divenuta commenda dal 1441 al 1786. A. Tilatti (a cura

di), *L'Abbazia di Santa Maria di Sesto nell'epoca moderna (secoli XV-XVIII)*, Comune di Sesto al Reghena, 2012, pp. 29-81. Le visite pastorali più importanti sono quelle effettuate nel 1600 da Alvise Lollino vescovo di Belluno, nel 1654 da mons. Benedetto Cappello arcivescovo di Concordia Sagittaria e quella di mons. Giovanni Battista Giudice, vescovo di Parenzo, compiuta tra il 1661 ed il 1663 a nome del patriarca Giovanni Delfino. Goi, *La scultura lignea...*, *op. cit.*, pp. 13-31.

¹⁸ A Montereale Valcellina è menzionato l'altare del Rosario; a Barcis l'altare maggiore, l'altare alla Madonna del Carmine e l'altare a San Daniele; a Malnisio l'altare maggiore, quello della Madonna e di quello di S. Valentino; a Cimolais, nella chiesa di S. Floriano, oltre all'altare maggiore erano presenti gli altari dei SS. Ermacora e Fortunato e l'altare della SS. Trinità; nella chiesa di Santa Maria di Cimolais invece, oltre all'altare maggiore c'era l'altare dello Spirito Santo, quello dei SS. Lucia e Rocco, quello di S. Antonio Abate e l'altare del Rosario; a Claut, nelle chiese di San Rocco e dei SS. Gottardo e Lorenzo, due altari omonimi mentre nella chiesa di San Giorgio, oltre all'alare maggiore, c'era quello di S. Antonio di Padova, quello di S. Andrea, quello di S. Antonio Abate e quello del Rosario.

¹⁹ La stessa sorte fu riservata ad un'altra suppellettile della chiesa di San Martino, sempre a Barcis: «*pala desuper Baptisterium amoveri et comburi... similiter simulacrum super ianuam maiorem comburi*». ASDPn, VP, *Visite Giuseppe-Maria Bressa 1781-1782*, 42v. Cfr. F. Metz, *I luoghi di culto*, in *San Martino di Campagna. Aspetti e vicende di una comunità*, a cura di P. Goi, Pordenone 1985, pp. 75-106, 193; Goi, *La scultura lignea...*, *op. cit.*, pp. 27-28, n. 40.

²⁰ *Furti sacrileghi nelle chiese*, "Il Popolo", Pordenone, 31 dicembre 1986, 11. La maggior parte delle sculture trafugate, come quelle dell'altare di Montereale Valcellina, sono state sostituite da copie dello scultore Renato Puntel nel 1988.

²¹ Come si evince dai confronti proposti, mentre la santa trevigiana riprende chiaramente *in toto* i modelli di Montereale Valcellina, Claut e Cimolais, san Domenico si differenzia dagli ultimi due solo per la postura delle mani.

²² Come predicava correttamente già nel 1983 la Perusini con il suo saggio sull'attività della bottega degli Auregne. Perusini, *L'attività della bottega...*, *op. cit.*, p. 197.

²³ L'iconografia con il capo coronato di spine compare nella xilografia per l'incunabolo delle *Lettere* edita a Bologna dal Fontanesi nell'aprile del 1492, e in due delle tre incisioni pubblicate nel *Dialogo* (Venezia, 1494) da Mathio de Codeca. D. Giunta, *L'iconografia cateriniana nel sec. XX*, in ATTI del Congresso di

Studi Cateriniani, Siena-Roma, 24-29 aprile 1980, Roma 1981, pp. 596-619 e n. 17.

²⁴ L'edificazione di un altare al Rosario aveva una precisa motivazione: i secoli XVI e XVII si caratterizzarono per le numerose morti che portò la peste, come riportano dettagliatamente i registri dei defunti dell'epoca e poiché questa era interpretata come castigo divino per i peccati degli esseri umani (si credeva che la peste fosse causata dai dardi che la divinità scagliava sugli uomini, ammonendoli a ravvedersi e a cambiare vita), si era indotti a rivolgersi alla divinità per placarne l'ira ed implorarne il perdono. Per tale motivo tornarono in voga alcuni culti specifici sia per la vergine Maria, associata al Rosario o venerata come Madonna della Salute che per i santi Sebastiano e Rocco, divenuti popolari protettori contro il morbo e a cui furono intitolate confraternite in quasi tutte le parrocchie. P.C. Begotti, *Storia di Pasiano di Pordenone*, 2015, p. 89.

²⁵ Ho escluso l'altare del Rosario del Duomo di Maniago, che Goi e Bergamini assegnano alla bottega degli Auregne grazie alla registrazione del pagamento del 1634 per la realizzazione del paliotto, perché ritengo tale struttura architettonica inappropriata al confronto con i precedenti altari. Bergamini, Goi, *Il Duomo...*, *op. cit.*.

²⁶ Per il confronto con l'altare di Montereale Valcellina si veda Goi, *La scultura...*, *op. cit.*, pp. 28-29, 43 (n. 71-72) e tavv. XXIVa-b.

²⁷ L'unico dato certo in nostro possesso è che le sue fondamenta furono gettate prima dell'erezione della torre, avvenuta nel 1378. Secondo il Degani la parrocchia fu comunque istituita prima del 1186 trovandosi annoverata nello stesso anno fra le pievi concordiesi. E. Degani, *San Paolo di Pasiano* in *La diocesi di Concordia*, Udine 1924, pp. 623-627; E. Contelli, *Pasiano nell'età di mezzo*, Pordenone 1976, pp. 25-27.

²⁸ Goi, *Altari...*, *op. cit.*, pp. 27-56.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Della vecchia chiesa, in stile romanico, possediamo solo il disegno del 1666 conservato nell'archivio parrocchiale di Pasiano (fig. 8): oggi ne sopravvive solo parte del coro originario convertito, forse per uno strano risarcimento del destino, nella cappella della beata Vergine del Rosario.



Un inedito autoritratto trevigiano di Antonio Zanchi

Fabrizio Malachin

Antonio Zanchi (Este 1631 – Venezia 1722) è stato uno dei principali protagonisti della pittura veneta del Seicento ma la sua fama in vita, che lo portò a ricevere commissioni di grande prestigio oltre che a Venezia, anche a Treviso, Bergamo, Milano e Monaco di Baviera, è direttamente proporzionale al silenzio che per oltre due secoli – ma non è un caso isolato – ha avvolto questo “virtuoso pittore”¹. L’attenzione della critica è mancata per molto tempo, anche a causa di una pregiudizievole scarsa considerazione nei confronti dell’arte veneta del Seicento, considerata decadente rispetto alla grande stagione cinquecentesca; ancora oggi, sfogliando i manuali di storia dell’arte, il ‘600 è spesso limitato a poche pagine dedicate quasi esclusivamente ai ‘foresti’, dal romano Domenico Fetti, al tedesco John Liss, al genovese Bernardo Strozzi, fino al fiorentino Sebastiano Mazzoni. In questo quadro è rimasto evidentemente molto penalizzato anche l’atestino. Solo a partire dal 1922, infatti, con alcuni eventi espositivi allestiti in occasione del secondo centenario della morte² e i successivi studi, iniziò una proficua attività di riscoperta dell’artista, giungendo però solo nel 1988³ al primo catalogo ragionato del pittore; questo andò via via arricchendosi in maniera quasi spropositata, tanto da includervi opere che devono invece essere espunte. Tra i primi studiosi a riconoscere un ruolo di primo piano allo Zanchi ci fu Alberto Riccoboni⁴, ma poi molti altri come Giuseppe Fiocco che lo definì “artista di grande personalità”⁵, Rodolfo Pallucchini, e soprattutto Pietro Zampetti che lo qualificò come il più dotato dei ‘tenebrosi’⁶. Il suo fare è infatti caratterizzato da forte contrasto chiaroscurale con violenti colpi di luce in primo piano, capacità d’inserire le figure fisiche e possenti in ampi spazi senza forzature, marcato naturalismo delle scene vissuto in chiave drammatica. Un esempio illuminante di questa capacità è l’ovale pordenonese con *Giobbe piagato* (fig. 1), o la tela con

l’Ebbrezza di Noè (fig. 2) dei Musei Civici di Santa Caterina a Treviso: le scene sono portate in primo piano sotto una luce violenta e radente capace di risaltare il possente naturalismo dell’anatomia. È una sovraesposizione luminosa che dirada la profondità, con corpi impostati dinamicamente su diagonalì con un punto di vista ribassato che esaspera i volti caricati e quasi deformati. Già in queste opere possiamo cogliere quelle qualità che rendono, a buon diritto, l’atestino il miglior interprete della stagione precedente; ritorneremo più oltre su questo aspetto. Questo contributo nasce infatti anche dalla volontà di rendere noto un *Autoritratto* inedito del pittore (foto pagina a fianco).

Fino ad oggi l’effigie di Antonio Zanchi era nota soprattutto attraverso l’*Autoritratto* conservato nel Corridoio Vasariano del Palazzo degli Uffizi (fig. 3), famoso anche per essere stato tradotto a stampa. Qui l’artista è effigiato nelle vesti di pittore, con parrucca, sguardo e atteggiamento sicuro e spavaldo; si potrebbe dire trentenne, proprio negli anni in cui era già affermato, tanto che, in un sonetto del 1661, il pittore e letterato fiorentino Sebastiano Mazzoni poteva definirlo “pittor celeberrimo”⁷.

In questi anni ottenne importanti commissioni dove dimostrò di aver saputo rielaborare in modo originale la grande lezione della tradizione veneta cinquecentesca, tintorettesca in particolare, alla luce delle varie novità degli artisti ‘foresti’ presenti in laguna; tra questi, e oltre a quelli in precedenza citati, il genovese Giambattista Langetti e il napoletano Luca Giordano, portatori del gusto moderno del Ribera e del caravaggismo. Tra le prove di maggior importanza in questa fase, e che testimoniano questo rinnovamento, si possono ricordare i due teleri per Palazzo Albrizzi a Venezia, *Sansone e Dalila* e *La morte di Dario*, o ancora i *Miracoli della Vergine* per la Scuola di Santa Maria

Fig. 1. Antonio Zanchi, *Giobbe piagato*, 1660 ca., Pordenone, Museo Civico.

Fig. 2. Antonio Zanchi, *Autoritratto*, 1660 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

a fianco:

Fig. 3. Antonio Zanchi, *Ebbrezza di Noè*, 1685 ca., Treviso, Museo Civico di Santa Caterina.

Fig. 4. Antonio Zanchi, *La peste a Venezia*, 1666, Venezia, Scuola di San Rocco.

38 del Carmine, o l'*Abramo che insegna l'astrologia agli Egizi* per Santa Maria del Giglio. Come noto, la vera consacrazione avverrà però con la prestigiosa commissione del doppio telero per la Scuola Grande di San Rocco da parte del Guardian Grande, Bernardo Broli. Le tele, poste in opera nel 1666, raffigurano la *Peste a Venezia* (fig. 4): Zanchi accentua qui i caratteri tinto-retteschi (il confronto diretto era del resto inevitabile all'interno della Scuola) in un susseguirsi narrativo che raggiunge il momento più drammatico proprio nei corpi dei monatti che, ripresi nell'atto di calare gli appestati nella barca ormeggiata sul rio in prossimità del ponte, sono il più esplicito richiamo alla lezione del grande maestro cinquecentesco.



Vale la pena soffermare l'attenzione su alcuni particolari della *Peste zanchiana* che furono ripresi da altri artisti, primo tra tutti da Giambattista Tiepolo, confermando quindi il ruolo di riferimento e di rinnovamento assunto dal pittore padovano. Il Tiepolo, quasi in un ideale prova a distanza, non solo rielaborò lo stesso tema della peste nel telero con *Santa Tecla intercede per la liberazione della Città di Este dalla peste* (fig. 5) eseguito per il duomo della città Euganea, ma più esplicitamente vi inserì molti episodi che sembrano tratti direttamente dalla scena di San Rocco⁸. Basti osservare alcuni brani: l'uomo che si tura il naso per il lezzo, collocato in alto a destra nella tela veneziana e in secondo piano in basso in quella tiepolesca; la madre e la figlia che giacciono morte in primo piano sulla



barca, e quella celebre della bambina sconvolta in un pianto disperato mentre ricerca la vita nel corpo della madre colorato del pallore della morte; il trasporto dei cadaveri sullo sfondo a sinistra, posto in secondo piano da Giambattista; o ancora, la posa di Santa Tecla che supplica chiede l'intervento del Padre Eterno, che si rifà al devoto che invoca San Rocco (si veda il dettaglio delle mani giunte rivolte verso il basso).

Di Antonio Zanchi è forse meno nota una seconda raffigurazione presente in una grande pala d'altare della produzione più tarda (figg. 6 e 7). Si tratta di un grande telero eseguito nel 1702, su commissione dell'arciprete Marco Marchetti, per essere collocata sul fondo absidale del coro del nuovo duomo di Este: rappresenta



Fig. 5. Giambattista Tiepolo, *Santa Tecla intercede per la liberazione della Città di Este dalla peste*, 1749, Este, Duomo.

40



nella parte superiore, tra l'Eterno Padre, San Marco e Santa Tecla, la *Glorificazione di san Lorenzo Giustiniani* primo patriarca di Venezia (1381 - 1456), canonizzato nel 1690; nella parte inferiore, quasi una scena distinta dalla superiore, è raffigurato l'*Omaggio al papa Alessandro VIII da parte della Repubblica di Venezia*, rappresentata dai vescovi delle diocesi venete. L'abate

Marco Marchetti si è fatto qui raffigurare, al centro della scena, mentre offre il cero rituale al pontefice.

Il pittore si è ritratto in basso a destra (fig. 7), avvolto in un mantello rosso, con parrucca ed elegante jabot, mentre guarda sicuro verso il pubblico. Si tratta di una testimonianza storica importante visto che la tela, firmata e datata in basso a destra "ANTONIO ZA'CHI 1702 ESTENSE F.", ci consente di riconoscere l'artista all'età di 71 anni. La posa impettita e orgogliosa del giovane rampante degli Uffizi lascia qui lo spazio all'uomo vissuto, per così dire stanco e curvo, anche fisicamente. Alcuni passi tratti dal suo testamento sembrano dare la giusta lettura psicologica a questo ritratto, in una fase della vita nella quale si inizia probabilmente a guardare al proprio vissuto:

*"Venni a Venetia negli anni della mia prima giovinezza, e quivi m'esercitai nella pittura, e ne feci quel profitto che dimostrano le mie opere. Fecci onorevoli guadagni, ma ammogliatomi, et hau- ta una numerosa figliatione di quattro maschi e di cinque femine, il sostentamento di tanta fami- lia, e la dotazione di tante figlie hanno consunto quanto ho guadagnato. Onde presentemente [...] mi trovo appena posso far tanto quanto basti a so- stenermi con la moglie presa in secondi votti, l'al- tro figlio Don Girolamo chierico, et una serva"*⁹.

A proposito della grande pala di Este, vale la pena proporre un breve approfondimento sulle motivazio- ni e cause che hanno portato all'attuale collocazione nell'antisacrestia, fatto ai più ignoto¹⁰. La nostra opera, come un po' tutta la produzione tarda del pittore, è sta- ta infatti pressoché ignorata dalla critica, ma assume invece una certa importanza nel catalogo del pittore, e non solo per la presenza della firma e dell'autoritratto. Si tratta infatti della più prestigiosa commissione della maturità, ma soprattutto, grazie al vescovo Carlo

Fig. 6. Antonio Zanchi, *Glorificazione di san Lorenzo Giustiniani*, 1702, Este, Duomo.



Rezzonico, si potrebbe dire che senza questa tela (senza Zanchi) non esisterebbe neppure lo straordinario telero di Giambattista Tiepolo con *Santa Tecla* di cui si è fatto cenno.

La grande pala zanchiana rimase infatti nell'abside del duomo fino a 1748. Durante la Visita Pastorale di quell'anno¹¹, l'opera fu giudicata troppo autocelebra- tiva dal vescovo di Padova, secondo il quale la pala

Fig. 7. Antonio Zanchi, *Glorificazione di san Lorenzo Giustiniani*, Este, Duomo, particolare.



maggiore della chiesa avrebbe dovuto più opportu- namente "rappresentare o il Signore o il Titolare del Tempio"¹² al centro della scena, piuttosto che l'abate Marco Marchetti! L'opera fu quindi tolta e collocata nella parete destra del presbiterio, lasciando il Duomo privo di una pala maggiore per molti anni avvenire¹³. Si dovette attendere fino al 1758, e l'intervento della Magnifica Comunità di Este, per risolvere la situazio- ne di stallo venutasi a creare. Il 29 giugno fu, infatti, la Magnifica Comunità ad assumersi l'onere, anche eco- nomico, "di procurare la scelta di un valente Pittore per formare detta Pala, la quale rappresenti la glorio- sa S. Tecla in qualità di protettrice di Este", e la scelta cadde su Giambattista Tiepolo; forse tale incarico fu possibile solo grazie proprio alla mediazione del Rez- zonico divenuto nel frattempo papa, nel 1758, con il nome di Clemente XIII¹⁴.

41

Fig. 8. Antonio Zanchi, *Autoritratto*, Treviso, Coll. Privata.

42



Zanchi, suo malgrado, favorì quindi la commissione a Giambattista Tiepolo, che colse questa opportunità per un confronto sullo stesso campo con il campione locale (si è già detto delle strette relazioni tra la tela di Santa Tecla e di San Rocco per il tema e i particolari).

A metà tra l'immagine giovanile di Firenze e quella matura di Este si colloca un terzo, e inedito, *Autoritratto* (fig. 8) che chi scrive ha potuto rintracciare in una collezione privata trevigiana. È un ritratto intimo e familiare, caratterizzato da un volto potente ed espressivo, incorniciato dalla parrucca, e impreziosito da un abito con jabot di pizzo: un colpo di luce violento illumina il volto, scolpendone i tratti e creando riflessi eleganti sulla veste.

Non è un ritratto con l'ufficialità che caratterizza l'immagine fiorentina, e non presenta neppure quel taglio

psicologico, quasi appesantito dall'età, riscontrabile nella pala di Este. Di quest'ultimo ricalca però la posa, ribaltandola: quasi due ritratti allo specchio.

Nel ritratto trevigiano sembra di cogliervi invece quella consapevolezza tipica dell'artista maturo e fiero, ma con un velo di certa malinconia, quasi un'amara consapevolezza nel dover lasciare il passo al 'nuovo'. L'opera si colloca infatti negli anni in cui le novità in senso 'chiarista' si andarono affermando a Venezia, in particolare dopo la morte del Langetti (1676) e con l'imporsi del gusto della corrente decorativa dei Fumiani, Bellucci e Ricci; impulsi che indussero il pittore a schiarire il proprio colorismo e quasi a rinnegare la propria specificità, dando vita a quella fase che la critica troppo frettolosamente ha definito 'decadente' e 'sfatta'. In realtà dai quarant'anni, e fino agli ultimi anni di vita, lo Zanchi non mancò mai di vena creativa e forza espressiva, tanto da essere ancora molto richiesto. Basti ricordare, per restare a Treviso, la pala con *Trinità e santi*, realizzata per la Chiesa di San Nicolò su incarico del nobile Ottavio Bologni¹⁵, e successivamente, su incarico dello stesso committente e per l'altare di San Pietro martire della stessa chiesa domenicana, *La visione di S. Alberto Magno*. Nel 1696, a testimonianza del ruolo ancora ricoperto nel panorama veneto, il Capitolo della cattedrale di Treviso gli commissionò quattro grandi tele con il *Martirio dei Santi Teonisto, Tabra e Tabrata*, il *Battesimo di Cristo*, *La Trasfigurazione*, e il *Battesimo del Conte di Treviso*. Un impegno lavorativo quindi sempre molto intenso, e che lo contraddistinguerà anche nell'ultimo 'rifugio' nella città natia.

Sul rapporto Zanchi - Treviso è utile, in questa sede, ricordare che non si limitò alle sole, comunque numerose, commissioni artistiche, ma vi fu anche un impegno imprenditoriale diverso (forse con una intenzione residenziale); il 24 aprile 1679 acquistò, a Pa-

dero di Ponzano a Treviso, una casa domenicale con altre fabbriche e campi, che gli costarono ben 3.000 ducati¹⁶.

Tornando infine alla paternità del nostro *Autoritratto* si rileva come questa sia provata, oltre che dalle affinità fisiognomiche con il ritratto di Este, soprattutto dalle consonanze stilistiche con il fare pittorico rinvenibile nelle opere zanchiane: l'uso della luce che scolpisce il profilo che emerge dall'ombra; la tipicità del volto con quegli occhi quasi bovini, una sorta di marchio di fabbrica e di firma per l'artista; la padronanza dello spazio nel presentare il ritratto allo specchio.

Se ciò non bastasse, soccorre la prova documentale.

Note

¹ L. e U. Procacci, *Lettere di Marco Boschini al Cardinal Leopoldo de' Medici*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", 4, Venezia, 1965, pp. 88, 100.

² Nel 1922 la Città di Este dedicò una mostra al pittore, e nello stesso anno un riconoscimento importante ebbe nella mostra di Palazzo Pitti sulla pittura del '600.

³ P. Zampetti, I. Chiappini Di Sorio, A. Mazza, F. Noris, M. Olivari, *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi*, Bergamo, 1988. Il profilo monografico su Antonio Zanchi, curato dallo Zampetti nell'ambito della collana dedicata ai Pittori Bergamaschi, costituisce ancora oggi il principale punto di riferimento per il catalogo delle opere dell'artista estense.

⁴ Si rinvia per i diversi contributi dell'atestino Alberto Riccoboni a B. Andreose, F. Gambarin, *Antonio Zanchi "pittor celebrimo"*, Treviso, 2009.

⁵ G. Fiocco, *La pittura Veneziana del Seicento e Settecento*, Verona, 1929.

⁶ P. Zampetti, *La pittura del Seicento a Venezia*, a cura di P. Zampetti, Venezia, 1959.

⁷ S. Mazzoni, *Il tempo perduto. Scherzi sconcertanti di Sebastiano Mazzoni pittore*, Venezia, 1661, p. 36.

⁸ Sull'argomento si rinvia a: F. Malachin, *La Presentazione al Tempio di Maria di Antonio Zanchi*, Este, 2019.

L'opera è infatti pervenuta in collezione privata da un ramo della famiglia Baglioni di San Cassiano di Venezia dove sappiamo, grazie ad un inventario del 28 febbraio 1787, relativo a "Quadri di Giovanni Paolo Baglioni a S. Cassiano", che esisteva nella raccolta una tela di "Zanchi. Suo ritratto"¹⁷. Associare quindi la tela in esame a quella citata nell'inventario è pertinente. L'*Autoritratto* di Treviso può essere infine datato attorno al 1680, anche tenuto conto dell'età dell'effigiato che si direbbe cinquantenne.

Una nuova aggiunta quindi per il catalogo del pittore che confidiamo possa fungere da nuovo impulso per gli studi in vista del centenario del 2022.

43

⁹ Testamento redatto in data 7 dicembre 1721.

¹⁰ Si veda anche: F. Malachin, *Giambattista Tiepolo a Este*, in, *Giambattista Tiepolo e i protagonisti dell'incisione veneta del Settecento*, a cura di Malachin F. - Gonzato F. - Petronelli P.F., catalogo della mostra (Este, Museo Nazionale Atestino 10 marzo - 9 giugno 2018), Este 2019.

¹¹ A. Bianchi, *Memorie della chiesa di Este*, ms., Archivio Capitolare del Duomo di Este.

¹² I. Alessi, *Memorie della controversia tra il s.r. Pietro Bertoloni e me Isidoro Alessi per l'Altar di S. Tecla*, c. 2 r, Biblioteca Gabinetto di Lettura, Raccolta Estense 1282.

¹³ La tela di Zanchi dal 1748 al 1853 occupò una parete laterale del presbiterio, passò quindi nella Chiesa delle Consolazioni e nel 1904 fu collocata nell'antisacrestia dopo un restauro di Federico Tuzza. Un ultimo restauro interessò la tela nel 1974 ad opera dei fratelli Volpin.

¹⁴ Sul rapporto avuto dal papa Rezzonico nella commissione, si veda: F. Malachin, *Giambattista Tiepolo a Este* ..., cit., p. 14.

¹⁵ L. Sekula, *Due tele di Antonio Zanchi nel castello di Wawel a Cracovia*, "Arte Veneta", Venezia, 1987, p. 253.

¹⁶ P. Zampetti, cit., 1988, pp. 406-407.

¹⁷ C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai giorni nostri*, Venezia, 1900, pp. 252 - 253.

Fig. 1. Incipit dell'*Inferno*,
BCTV, ms. 337, c. 4r.



Anticipazioni dantesche: un manoscritto e due edizioni della *Commedia* nelle collezioni della Biblioteca comunale di Treviso

Monia Bottaro

Grazie alla scelta del volgare e all'universalità del suo messaggio, la *Divina Commedia* riscosse da subito un successo strepitoso¹. Nel breve arco di tempo che va dalla morte di Dante alla fine del XIV secolo, sono noti alla filologia oltre 830 testimoni tra testi interi e frammenti, su un totale stimato di 1500-2000 unità. Diversi per fattura, tipologia e provenienza, tra essi non è stato riconosciuto, al momento, nessun autografo². Le numerose edizioni a stampa che si susseguono a ritmo incalzante dalla *Princeps* di Foligno del 1472 fino a tutto il secolo successivo, non fanno che confermare il generale apprezzamento del pubblico per l'opera dantesca³.

La biblioteca civica conserva un codice della *Commedia* che per antichità e pregio è tra i più significativi dell'Italia settentrionale: il ms. 337⁴. Si tratta di un esemplare pergameneo di taglia medio piccola (28 cm al dorso), composto da 225 carte numerate a matita⁵, databile alla seconda metà del Trecento, copiato e miniato in area veronese⁶. Proviene dalla biblioteca di Giovanni Battista Rossi (1737-1826), canonico della cattedrale di Treviso, acquisita dal Comune tra il 1810 e il 1811 a seguito di una lunga trattativa⁷. Sebbene manchi il consueto *ex libris* sul manoscritto, la sua appartenenza al Rossi è confermata da un elenco allegato alla perizia patrimoniale, di cui le parti incaricarono apposita commissione, che si avvale dell'autorevole parere di Mauro Boni e Angelo Dalmistro⁸. Tra i 177 codici antichi considerati vere e proprie "reliquie letterarie", i due eruditi citano al n. 8 un "Dante, ottimo testo del secolo XIV" che è sicuramente il nostro. È più tarda la legatura, composta da una coperta in pelle che riveste assi di cartone⁹. La decorazione a secco si compone di una cornice a fregio eseguita a rotella che inquadra un motivo floreale centrale; gli angoli sono abbelliti da impressioni a ferro. I 24 fascicoli sono cuciti su nervi doppi, il dorso appare rifatto. La scrittura

è una bastarda cancelleresca di unica mano, con modulo piccolo e tondeggiante, asse d'inclinazione dritto e andamento regolare. Si caratterizza per il tratto spezzato, lo sviluppo delle aste a bandiera e le maiuscole di tipo onciale. Assente la punteggiatura, come pure l'apostrofo e l'accento tonico; pochissime le abbreviazioni, limitate a qualche nota tironiana. Il testo si dispone in un'unica colonna di 33 linee di scrittura a spaziatura costante, con rigatura a secco e buon margine laterale. L'opera inizia con il *Capitolo* di Jacopo di Dante (cc. 1r-3v), seguono le tre cantiche (c. 4r, 78r e [152]r), e a conclusione una breve laude mariana (c. [225]r). Il verso dell'ultima carta ospita alcuni appunti e prove di scrittura di mani differenti, parzialmente abrasi ma riconducibili al XVI secolo¹⁰.

Anche se mancano elementi per indicare una committenza certa¹¹, è opinione condivisa che il raffinato apparato decorativo sia da considerare prossimo a quello dei corali della Cattedrale di Verona, realizzati dalla bottega di Turone (attivo tra 1356 e 1387)¹². Marta Minazzato ha poi riconosciuto nei fregi fogliati del codice di Treviso uno stile simile a quello di due manoscritti miniati per Antonio della Scala, uno dei quali datato al 1379¹³. In forza di questa autorevole attribuzione, il nostro "Dante" si può quindi collocare con sicurezza negli anni '70 del Trecento.

L'iconografia s'inserisce nel solco della tradizione figurativa dei "Danti del Cento", nei quali l'inizio delle tre cantiche si accompagna spesso a un'illustrazione del viaggio del poeta, eseguita secondo uno schema piuttosto convenzionale¹⁴. Nel nostro caso le pagine miniate interamente sono quattro, due con vere e proprie iniziali figurate e due con vignette che includono l'iniziale. Il *Capitolo* di Jacopo (c. 1r) si apre con una "O" istoriata all'interno della quale campeggia il Cristo con in mano il vessillo della risurrezione. L'*Inferno* (c. 4r, fig. 1) viene introdotto da una "N" onciale decorata

Fig. 2. Incipit del *Paradiso*, BCTV, ms. 337, c. [152]r.

Fig. 3. Iniziale di canto figurata, BCTV, ms. 337, c. 86v.

Fig. 4. Iniziale di canto fogliata, BCTV, ms. 337, c. [182]v.



con l'incontro di Dante e Virgilio nella selva oscura alla presenza delle tre fiere. Sul margine destro si notano due figure, una inginocchiata avvolta in un manto rosso, l'altra in piedi con saio scuro. Potrebbe trattarsi del committente accompagnato da un protettore e ritratto in atteggiamento di devozione verso la Vergine, visibile all'altro lato della pagina. Nel *Purgatorio* (c. 78r) si vedono Dante e Virgilio a bordo della "navicella dell'ingegno" approdare al cospetto di Catone e Beatrice. La raffigurazione che orna il *Paradiso* (c. [152]r,

fig. 2) traduce la visione del canto XXXIII, in cui Dante s'inchina davanti alla Trinità in gloria, alla presenza di Beatrice. Il santo a destra è stato identificato con Bernardo di Chiaravalle, terza guida del poeta. Suntuosi i colori, tra i quali dominano l'oro, sia applicato in foglia come fondo che steso a pennello, l'azzurro, il verde, il vermiglio e il rosa. La ricchezza cromatica del manoscritto è particolarmente evidente nelle piccole iniziali di canto fogliate, in alcuni casi decorate con figure, che meglio hanno conservato brillantezza e integrità originali (c. 86v, fig. 3; c. [182]v, fig. 4).

La seconda opera che presentiamo è un incunabolo della *Commedia* stampato a Firenze nel 1481. Si tratta di un esemplare di provenienza Rossi, come attesta l'ex libris sul contropiatto anteriore, dove è apposto anche lo scudo della famiglia Crespan di Trevignano¹⁵. Il testo è postillato da una mano antica. Sarà questa prima edizione fiorentina, uscita dai torchi di Niccolò di Lorenzo della Magna, a essere assunta come modello fino alla fine del secolo¹⁶. L'intento è chiaramente celebrativo: formato in-folio, tiratura cospicua (stimata in circa 1200 esemplari), dedica alla Signoria, il nuovo commento affidato alla penna dell'umanista Cristoforo Landino che, se non brilla per metodo filologico, persegue strenuamente l'obiettivo di riaffermare la fiorentinità di Dante e, tramite questa, esaltare la lunga tradizione letteraria e civile cittadina. Tra i molti apparati, si segnala la *Vita e costumi del poeta*, prima biografia inserita in una stampa della *Commedia*¹⁷. Ma l'edizione è famosa soprattutto perché illustrata da incisioni tratte dai disegni di Sandro Botticelli¹⁸. Racconta infatti il manoscritto noto come "Anonimo Magliabechiano" che l'artista "dipinse e storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici, il che fu cosa maravigliosa tenuto"¹⁹. La notizia viene riportata anche da Vasari,



secondo il quale Botticelli, lasciata Roma, "se ne tornò subitamente a Fiorenza. Dove per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo inferno e lo mise in stampa"²⁰. È da precisare che secondo alcuni Botticelli lavorò a due diverse serie: quella per Lorenzo di Pierfrancesco testimoniata dai 92 fogli rimasti e una precedente, perduta, che sarebbe stata iniziata appositamente per l'edizione del 1481 e interrotta in corrispondenza del viaggio romano (1480-1482).²¹ Infatti si conoscono solo 19 incisioni dell'*Inferno*, attribuite all'orafo e bulinista Baccio Baldini (1436-1487), con risultati non sempre eccezionali. La maggior parte degli incunaboli ne è del tutto priva o ne reca una o due, a prova del fallimento dell'operazione; il nostro esemplare è figurato solo all'inizio del canto secondo (fig. 5). L'iconografia testimonia una ripresa della tecnica dell'illustrazione simultanea in una totale assenza di prospettiva spaziale. Dante si vede infatti due volte



nella scena: prima intento ad ascoltare Virgilio appena fuori dalla selva, poi convinto ormai a intraprendere il viaggio, mentre la sua guida gli mostra Beatrice. L'aldina del 1502²² si caratterizza per l'agile formato in 8° e la ricercatezza essenziale: Manuzio offre Dante ai lettori in un comodo, ma accurato tascabile²³. L'edizione viene stampata in un corsivo elegante creato per Aldo dall'incisore bolognese Francesco Griffo e sperimentato per la prima volta nella composizione delle *Bucoliche* virgiliane del 1501. La cura del testo delle *Terze rime* è affidata all'amico e collaboratore Pietro Bembo, questa volta avvantaggiato dal possedere il famoso manoscritto della *Commedia* donato da Boccaccio a Petrarca e proveniente dalla biblioteca di suo padre Bernardo, cultore di Dante e bibliofilo²⁴. Bembo ne stende una copia "in pulito" che accolga tutte le sue revisioni. Il codice, l'attuale Vat. Lat. 3197

48 della Biblioteca Apostolica Vaticana, quasi certamente è stato anche la bozza finale per la tipografia, come proverebbero le indicazioni di stampa annotate ai margini laterali.

Tutto il lavoro di studio si svolge durante il soggiorno ferrarese del cardinale nella villa di Ercole Strozzi, tra il luglio del 1501 e quello del 1502. Alla fine di questa fatica, Bembo libera la *Commedia* dalla zavorra di apparati, commenti e lezioni interpretative che l'accompagnavano ormai dall'edizione fiorentina del 1481, restituendo al pubblico il solo testo poetico in una forma più fruibile, anche per l'intenso lavoro svolto su punteggiatura, accenti e apostrofi.

Di questo volume la biblioteca possiede un esemplare con semplice legatura in pergamena su assi di cartone, etichetta in pelle sul dorso e taglio azzurro. La provenienza è sconosciuta. Una nota di mano ottocentesca incollata sul contropiatto avverte: "Dante molto raro, è la prima ed. in 8°, e prima coll'ancora Aldina, che non trovasi in tutti gli esemplari". Il riferimento è alla celebre marca tipografica di Manuzio che sintetizza in figura il motto del *Festina lente*, ed era stata usata per la prima volta nell'edizione dei *Poetae Christiani veteres*, stampata pochi mesi prima della nostra (fig. 6).

Fig. 5. Baccio Baldini (attribuito), Illustrazione del II canto dell'*Inferno*, *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo*, Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna, 1481, BCTV, III 097.00C.12582.



Fig. 6. Marca tipografica di Aldo Manuzio, *Le terze rima di Dante*, Venezia, Aldo Manuzio, 1502, BCTV, III 099.00F.12527.



¹ Ringrazio Susy Marcon (Biblioteca Nazionale Marciana) per le indicazioni circa le miniature del ms. 337. La bibliografia si limita alla citazione dei repertori fondamentali e dei soli contributi funzionali a questa breve presentazione delle opere.

L. Miglio, “Lettori della *Commedia*: i manoscritti”, in “*Per correr miglior acque...*” *bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, atti del convegno, v. 1, Roma, 2000, pp. 298-299.

² Per un inquadramento generale della tradizione codicologica: M. Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca della Commedia*, 2004; *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 v., Milano, 1966-1967. Il più completo repertorio a disposizione è tuttora quello di M. Roddewig, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie*, Stuttgart, 1984; ancora utile P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, 2 v., Prato, 1845-1846.

³ Da questa data e fino al 1596 si contano almeno 41 edizioni del poema: M. Santoro, *Il paratesto nelle edizioni della Commedia*, in *Dante, Petrarca e il paratesto*, Roma, 2006, p. 14; ancora sul pubblico di riferimento della *Commedia*: L. Coglievina, “Lettori della *Commedia*: le stampe”, in “*Per correr miglior acque...*” *bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, atti del convegno, v. 1, Roma, 2000, pp.325-370.

⁴ BCTV, *Catalogo numerico dei manoscritti*, ms., 1876-1890 (con aggiunte successive), n. 337.

⁵ La cartulazione moderna a matita omette tre carte: dopo le cc. 100, 148 e 201. Queste sono state numerate in un momento successivo come bis. Nella citazione si fa riferimento alla sequenza corretta.

⁶ Il manoscritto era noto a P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, op. cit., v. 2, pp. 147-148, n. 283. Più recentemente Roddewig, *Dante Alighieri*, op. cit., n. 759 e Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca*, op. cit., n. 272.

⁷ Il Rossi ricevette dal Comune 17000 lire per 10500 volumi, più il vitalizio connesso alla carica di prefetto della biblioteca. Il contratto e la corrispondenza tra gli interessati sono stati trascritti in parte da G. Molena, *Studio paleografico sui manoscritti trevisani dei secoli XIII e XIV*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, 1952-53, p. 333s. Copie coeve dei documenti ottocenteschi sono consultabili in Biblioteca (BCTV, Archivio storico, “Lascito Rossi”, senza posizione). Dalle carte si apprende che l’ex libris “Biblioteca Rossi” venne apposto sui volumi al momento del passaggio di proprietà, prima del deposito presso la Capitolare. La biblioteca civica avrà infatti una propria sede

solo nel 1847 in Piazza Maggiore (Piazza dei Signori), per trasferirsi nel 1879 in quella definitiva di Borgo Cavour, a seguito del restauro dell’ex convento dei Carmelitani Scalzi.

⁸ Il contratto prevedeva che Rossi seguisse il trasporto della raccolta e ne compilasse il catalogo entro due anni. Nonostante i ripetuti solleciti per adempiere a quest’ultimo impegno, egli non lo realizzò mai.

⁹ Sulla base del confronto stilistico, essa appare databile in modo approssimativo al XVII secolo.

¹⁰ Il foglio doveva essere originariamente incollato al piatto posteriore, come suggeriscono le tracce di colla e lo stato di usura superficiale della pergamena.

¹¹ Abraso è infatti lo stemma in calce alla c. 4r, che avrebbe permesso di approfondire l’argomento. Azzardate, direi quasi mitologiche, le suggestioni tradizionali che alludono alla famiglia stessa del poeta o del figlio Pietro, sepolto a Treviso (già in Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, op. cit., v. 2, pp. 147-148, n. 283).

¹² L’ipotesi è stata avanzata da G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, 1965, p. 110 e fig. 299, accettata da L. Gargan, “La Divina *Commedia* di Dante Alighieri in un esemplare miniato di origine veronese databile attorno al 1360”, in *Tommaso da Modena*, catalogo della mostra, a cura di G. Menegazzi, Treviso, 1979, n. 25 e ripresa dallo stesso G.L. Mellini, “Problemi di storiografia artistica fra Tre e Quattrocento. 4: In margine alla “Sala grande” di Altichiero (e Jacopo Avanzi), appunti”, in *Labyrinthos* 29/32 (1996/97), p. 112. Il manoscritto venne pubblicato anche in *Dante e Verona*, catalogo della mostra, Verona, 1965, fig. 59-63.

¹³ Si tratta dei mss. Pal. Lat. 110 e 112 ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana: M. Minazzato, *Il Trecento e l’età gotica*, in *La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e Vicenza tra Medioevo e età Romantica*, a cura di G. Castiglioni, Verona, 2011, pp. 64-65. Riferimenti puntuali anche in C. Ponchia, *Frammenti dell’aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, 2015, pp. 233-234.

¹⁴ L’espressione “Danti del Cento” identifica un nucleo di manoscritti esemplati a Firenze in modo quasi seriale tra gli anni ’20 e ’50 del Trecento, accomunati da caratteristiche codicologiche omogenee. Essa deriva da un aneddoto riportato dallo storico e filologo Vincenzio Borghini (1515-1580), secondo il quale “si conta d’uno che con cento Danti ch’egli scrisse, maritò non so quante figliole”. Per un’analisi tipologica dei modelli figurativi: Ponchia, *Frammenti dell’aldilà*, op. cit.; per un inquadramento del tema: L.

Battaglia Ricci, “La tradizione figurata della *Commedia*. Appunti per una storia”, in *Critica del testo*, XIV (2011), n. 2, pp. 547-579; come sussidio iconografico: L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, 2018.

¹⁵ Famiglia di antiquari e collezionisti di epigrafi latine, le cui raccolte furono disperse all’inizio del XIX secolo e confluirono in parte anche al Museo Civico di Treviso per interesse di Luigi Bailo. Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio possessori: <https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/1014-crespan>

¹⁶ Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, op. cit., p. 36; A. E. Mecca, “La tradizione a stampa della *Commedia*: gli incunaboli”, in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 13(2010), n. 1-2, pp. 64-75; L. Coglievina, “Lettori della *Commedia*”, op. cit., p. 347.

¹⁷ La fonte di Landino è Boccaccio. La netta predominanza dell’elemento aneddótico su quello storiografico è funzionale a epurare la figura di Dante dai tratti meno utili alla sua esaltazione. Santoro, *Il paratesto*, op. cit., p. 44s.

¹⁸ Le pergamene giunte fino a noi sono 92, con diverso grado di finitura (85 al Gabinetto disegni e stampe di Berlino, gruppo Lippmann; 7 alla Biblioteca Apostolica Vaticana, gruppo Strygowsky): G. Nicco Fasola, “I disegni di Botticelli per la Divina *Commedia*”, in *Lettere italiane*, 5(1953), n. 3, pp. 187-189; C. Cieri Via, “La *Commedia* di Dante in immagine nell’arte del Rinascimento”, in *Critica del testo* 14(2011), n. 2, pp. 581-612. Tuttora fondamentale Y. Batard, *Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comedie*, Paris, 1952.

¹⁹ *Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17 contenente notizie sopra l’arte degli antichi e quella de’ fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo fiorentino*, a cura di C. Frey, Berlino, 1892, p. 105. Il manoscritto è stato datato agli anni ’40 del Cinquecento.

²⁰ G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a’ tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1991, v. 1, p. 477.

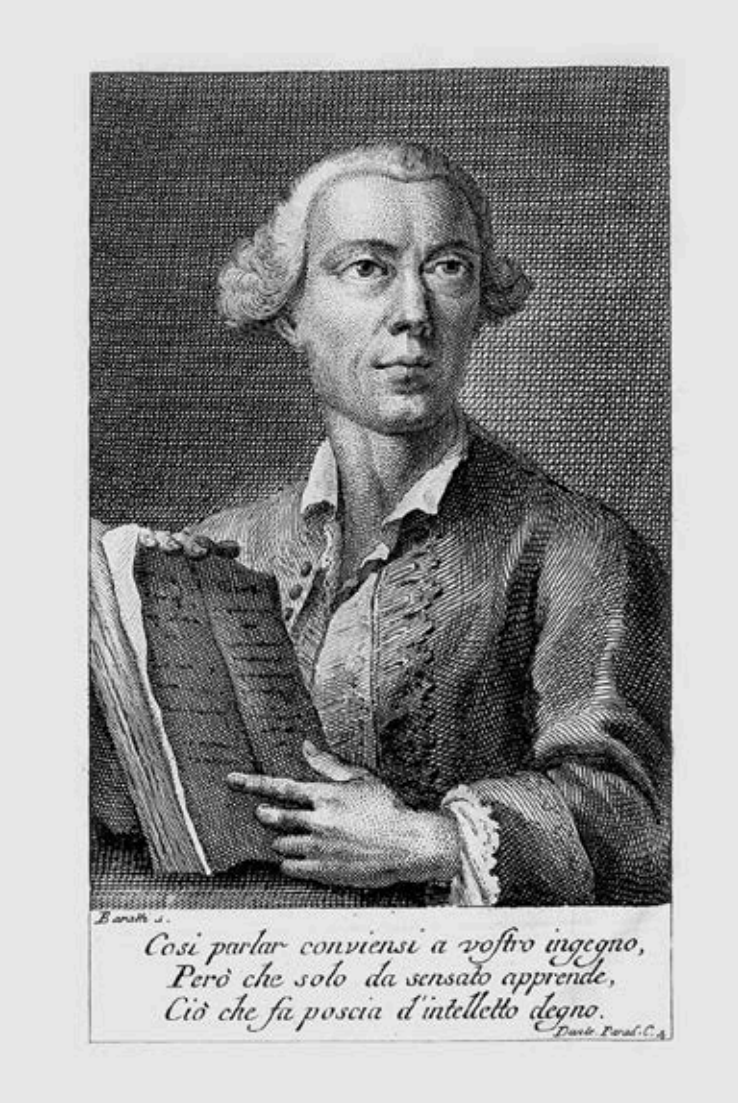
²¹ P. Bellini, “Le due serie di disegni del Botticelli per la *Commedia*”, in *Botticelli e Dante*, catalogo della mostra, a cura di C. Gizzi, Milano, 1990, p. 50; ripreso da Cieri Via, “La *Commedia*”, op. cit., p. 586.

²² Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, op. cit., pp. 60-62; A. E. Mecca, “La tradizione a stampa della *Commedia*: dall’aldina del Bembo (1502) all’edizione della Crusca (1595)” in *Nuova rivista di letteratura italiana*, 16(2013), n. 1-2, pp. 9-25; Coglievina, “Lettori della *Commedia*”, op. cit., pp. 354-358.

²³ La filosofia che sottende alla stampa è annunciata da Manuzio stesso nella premessa a *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Venezia, 1501: “aspettate in breve un Dante non men corretto che sia il Petrarca, anzi tanto più ancora da dovervi esser caro” ponendo così l’accento sulla correttezza filologica del testo.

²⁴ Si tratta del Vat. Lat. 3199 ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana; sul manoscritto sono state riconosciute note autografe del Bembo: Mecca, “La tradizione a stampa”, op. cit., p. 14.

Fig. 1. Antonio Baratti, *Ritratto di Gaspare Gozzi* (acquaforte e bulino).



L'edizione Zatta della Divina Commedia (1757) illustrata dal trevigiano Gaetano Zompini

Francesco Paolo Petronelli

Promotore e curatore della edizione illustrata della Divina Commedia, pubblicata a Venezia nel 1757 da Antonio Zatta, fu Gaspare Gozzi (fig. 1).

Giornalista, poeta, consulente del Senato in materia di scuola e di editoria, Gaspare Gozzi è stata una figura di rilievo nell'ambiente artistico e culturale di Venezia. Insieme al fratello Carlo aveva fondato nel 1747 l'Accademia dei Granelleschi, con l'obiettivo prioritario di difendere la purezza della lingua italiana e ricondurla alla semplicità dei trecentisti. Nel 1752, nell'ambito delle attività dell'Accademia, aveva tenuto una serie di conferenze sulla Divina Commedia.

Antonio Zatta proveniva invece da una famiglia che fino dalla metà del XVII secolo si era dedicata, con scarso successo, all'arte della stampa. Lui stesso "giovannissimo aveva tentato la fortuna altrove ed, accordandosi nel 1752 con una tipografia di Rovereto, aveva cercato di trasferisvisi. Ma il sovrintendente alla stampe Pivati ne era venuto a conoscenza ed era riuscito a bloccarlo mentre stava per emigrare. Trattenuo a forza nella Dominante, nel giro di pochissimi anni fu capace di capovolgere le proprie sorti e nel 1759 poteva già essere qualificato *stampatore giovane che da quattro anni si è distinto fra gli altri stampatori col produrre voluminose opere per suo conto con tre torchi, come il celebre Dante...con bel carattere e buona correzione*. Difficile pensare che tale mutamento nel volgere di così poco tempo sia stato merito delle sue sole qualità di stampatore, tanto più che le edizioni pubblicate sul finire degli anni Cinquanta, *in folio* e corredate spesso da incisioni, richiedevano un ingente impiego di capitali." (M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989, pp. 167-170).

È noto che in questi primi anni di attività Antonio Zatta aveva trovato in Amedeo Svajer, ricco mercante e collezionista nato a Venezia, ma originario di Norimberga, il suo mecenate. Lo Svajer nutriva una sin-

cera passione per l'arte e la letteratura ed era membro dell'Accademia degli Agiati di Rovereto. È verosimile che l'interesse che proprio in quel periodo lo Svajer nutriva per la letteratura toscana del Trecento lo abbia indotto a finanziare la realizzazione di queste eleganti e costose edizioni figurate.

Insieme a Giambattista Albrizzi e Giambattista Pasquali, Antonio Zatta è stato uno dei più importanti editori di libri illustrati veneziani del Settecento.

Il primato della eleganza e della perfezione spetta sicuramente a Giambattista Albrizzi, personaggio colto e raffinato, che si procurò la stima, l'amicizia e la collaborazione di Giambattista Piazzetta, uno dei pittori veneziani più prestigiosi dell'epoca. Le edizioni figurate uscite dai torchi dell'Albrizzi sono assolutamente perfette: il tipo di carta, i caratteri tipografici, l'impaginazione e soprattutto l'apparato illustrativo sono tutti di altissima qualità. Basta sfogliare la *Gerusalemme liberata* (1745), la *Dactilyotheca Zanettiana* (1750), il *Forestiere illuminato* (1740) o *Delle antiche statue greche e romane* (1740-43), per rendersene conto.

Molto raffinata e variegata è stata anche la produzione editoriale di Giambattista Pasquali, ma nelle sue opere non sempre si raggiunge la perfezione dell'Albrizzi; ad esempio nell' *Istoria d'Italia* del Guicciardini (1738), opera magnifica per quanto concerne apparato iconografico ed impaginazione, la carta non è di ottima qualità e molte delle copie giunte fino a noi presentano interi capitoli con pagine fastidiosamente brunate. Nel *Beato Ufficio* (1740), libretto di preghiere impreziosito da splendide invenzioni di Piazzetta, tradotte magistralmente a bulino da Marco Pitteri, non ci si è invece preoccupati di stampare i rami su fogli separati e di maggior consistenza, lasciando trasparire nelle immagini il testo stampato al verso del foglio.

Antonio Zatta, la cui fortuna editoriale inizia quando comincia a declinare quella di Albrizzi e Pasquali, non

Fig. 2. Cornice figurata che racchiude l'Argomento del VI canto dell'Inferno.

raggiunge mai la sontuosità e l'eleganza degli altri due, però ha il grande merito di aver consentito ad un pubblico più vasto di avvicinarsi alle opere di Francesco Petrarca, Dante Alighieri e Ludovico Ariosto, attraverso pubblicazioni meno raffinate ma sicuramente più a buon mercato e comunque di un livello qualitativo sempre molto alto.

Per capire chi era l'editore Antonio Zatta, credo sia interessante leggere quanto dice lui stesso nella prefazione al volume *Prose, e rime liriche edite ed inedite di Dante Alighieri* (Venezia 1758):

“Sin da quando mi venne in pensiero di uscire anch'io in pubblico colle mie stampe, e di eseguir il mio officio, se possibil'ei fosse, con qualche approvazione ed onore, o almeno senza biasimo e riprensione, mi sono nel tempo istesso prefisso nell'animo di tentare in modo siffatta impresa, che, per quanto a me appartenesse, nulla da' miei torchi uscir ne dovesse, che disgustasse la mente e gli occhi de' scientifici Leggitori. Con questa buona disposizione adunque entrai in carriera, e posi mano all'opera, ed avendo dal bel principio dato alla luce (per quello spetta a Poesia) le Rime di



Fig. 3. *Antiporta del VI canto dell'inferno* (acquaforte e bulino) Giuliano Giampiccoli, da Francesco Fontebasso.

Fig. 4. *Antiporta del XXVII canto del Purgatorio* (acquaforte e bulino) Giacomo Leonardis, da Gaspare Diziani.

Francesco Petrarca col ricercato rarissimo Commento di Lododvico Castelvetro; ed essendo stata cotal mia fatica dal Pubblico accolta con compatimento non solo, ma con somma benignità ancora, e con universale soddisfazione e piacere: mi sono perciò fatto cuore ad imprendere più ampie cose e difficili. Quindi come uomo, che sensibile al beneficio, si sente pure per titolo di gratitudine a maggiori cose tenuto, rivolsi il pensiero a questa lunga, malagevole, e assai dispendiosa Edizione dell'Opere tutte del celebre Poeta e Filosofo Dante Alighieri, meritatamente giudicato Padre e Maestro dell'Italiana purgata Favella. Non mancai pertanto di tosto accingermi all'impresa, e cominciai ad eseguire l'impegno mio col pubblicare in tre Tomi distribuita la di lui divina Commedia, arricchendola non pur di eruditissime Annotazioni dei più rinomati moderni Autori; ma fregiandola altresì di copiosissimi Rami, tutti esprimenti la materia che vi si tratta; sicchè il Pubblico con benignità l'accolse e applaudì...”

In effetti l'edizione illustrata della Divina Commedia pubblicata da Antonio Zatta nel 1757, è impreziosita da 100 tavole a piena pagina che introducono ciascun Canto, da altrettante cornici figurate che racchiudono l'Argomento di ogni Canto (vale a dire il riassunto in sette righe delle cose salienti) scritto da Gaspare Gozzi (fig. 2) e da numerosi finalini.

Per la realizzazione di questo imponente apparato iconografico Antonio Zatta si avvale della collaborazione di artisti del calibro di Francesco Fontebasso (fig. 3), Gaspare Diziani (fig. 4), Jacopo Guarana e del nervesano Gaetano Zompini (figg. 10-15). Quest'ultimo aveva già collaborato con l'editore realizzando la maggior parte dei disegni preparatori per i due volumi delle *Rime del Petrarca* pubblicati a Venezia l'anno prima. La traduzione dei disegni preparatori elaborati da questi artisti fu affidata ad incisori di indubbio talento; tra questi la figura più rilevante, sia per il numero



di tavole, sia per la qualità dell'intaglio, è sicuramente quella di Giuliano Giampiccoli.

Autore di un certo numero di incisioni, non particolarmente felici per la verità, fu Giacomo Leonardis.

Le altre tavole furono intagliate da Giovanni Magnini, Bartolomeo Crivellari, Filippo Rizzi e Giuliano Zuliani. La critica moderna non è mai stata troppo benevola con questa edizione; Giuseppe Morazzoni, nel suo fondamentale lavoro *Il libro illustrato veneziano del Settecento* (Milano, 1943 - p. 138) scrive che “I monumenti principali della letteratura italiana, attirarono pure l'attenzione dello Zatta, ma i risultati non si possono dire dei più felici. Se dobbiamo giudicare colla sensibilità e i gusti dei giorni nostri, certo non del tutto commendevole ci pare l'illustrazione di Dante Alighieri. La Divina Commedia è assai debolmente commentata dal Fontebasso, dal Magnini, dallo Schiavonio, dal Marcaggi, dal Ticiani (Gaspare Diziani), dallo Zompini ai quali l'editore commise la composizione



delle tavole che in generale non rendono né la tragicità dell'Inferno, né l'elevatezza mistica e filosofica del Paradiso e del Purgatorio.”

L'autore riconosce peraltro a Gaetano Zompini una maggiore aderenza allo spirito del sommo poeta, rispetto agli altri artisti e osserva che “l'inefficace interpretazione del pensiero dantesco non può essere tutta ascritta come una colpa agli illustratori veneziani... poiché questi han fatto né più né meno di quello che il pubblico del loro tempo richiedeva”.

A conclusione del commento a questa edizione Morazzoni tiene però a sottolineare che “a favore poi dell'editore milita il fatto che lo Zatta, illustrando Dante, coraggiosamente ha affrontato un'impresa che, se non erriamo, dal '500 in poi nessuno aveva osato tentare, rivelando così agli artisti una nuova fonte di ispirazione”

La pubblicazione della edizione zattiana della Divina Commedia fu motivo di un aspro dibattito nell'ambiente letterario veneziano dell'epoca. L'anno seguen-

Fig. 5. Gaspare Gozzi, *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante*, Venezia 1758. Frontespizio.



te, per i tipi di Modesto Fenzo, venne pubblicata la raccolta di poesie *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate* (Venezia 1758). Anteposte alla raccolta di poesie furono pubblicate *Dieci lettere di Publio Virgilio Marone scritte dagli Elisi all'Arcadia di Roma sopra gli abusi introdotti nella Poesia Italiana*, scritte in realtà di Saverio Bettinelli (uno dei *tre eccellenti moderni autori*). In sostanza Saverio Bettinelli, criticando aspramente e

Fig. 6. Frugoni, Algarotti, Bettinelli, *Versi sciolti...*, Venezia 1766. Frontespizio.



a volte in modo sprezzante la Divina Commedia, voleva convincere i giovani letterati a non imitare passivamente i grandi poeti del passato. La risposta di Antonio Zatta fu immediata e si concretizzò con la pubblicazione, nello stesso anno, del libro *Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante, attribuita ingiustamente a Virgilio*, nel quale Gaspare Gozzi rispedì al mittente le critiche fatte a Dante Alighieri e alla Divina Commedia (fig. 5).

Fig. 7. Zaccaria Vallaresso, *Rutzvanscad il giovine*, Venezia 1737. Frontespizio.



Stupisce che, dopo otto anni da questa disputa, un editore misurato e capace come Giambattista Pasquali abbia deciso di stampare una seconda edizione dei *Versi sciolti...* questa volta intitolata *Versi sciolti dell'abate Carlo Innocenzo Frugoni del conte Francesco Algarotti e del padre Xaverio Bettinelli*, pubblicando integralmente anche le contestate dieci *lettere di Virgilio dagli Elisi* (fig. 6).

Fig. 8. Incisore anonimo, da Gaetano Zompini *Coro di orbi improvvisatori in piazza* (acquaforte), in Zaccaria Vallaresso, *Rutzvanscad il giovine*, Venezia 1737.



Come abbiamo accennato, tra i pittori che hanno collaborato alla realizzazione dei disegni preparatori della Divina Commedia figura anche Gaetano Zompini. Nato a Nervesa, nel territorio trevigiano, Zompini si trasferì giovanissimo a Venezia ove frequentò la bottega di Nicolò Bambini e, oltre alla pittura di storia, si dedicò alla incisione ed alla illustrazione libraria. Come pittore sono da segnalare soprattutto le tele eseguite a Venezia per la Scuola del Carmine, ispirate ai

Fig. 9. Gaetano Zompini, *Il Codega* (acquaforte), in Gaetano Zompini, *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia*, seconda edizione, Venezia 1785.



modelli tiepoleschi e caratterizzate da una notevole vena narrativa. A proposito di questi dipinti Oreste Battistella, nella pur discutibile monografia dedicata all'artista, scrive: "Nelle tele della bella Scuola dei Carmini...lo Zompini toccò forse il sommo di sua possanza. Fecondo nell'invenzione, vivace nel colorire, felice e fastoso nella distribuzione e negli aggruppamenti delle figure, egli si rivela un artista sicuro dell'arte sua e di pochissimi pentimenti" (*Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini pittore e incisore nervesano del secolo XVIII*, Bologna 1930, p. 43).

Come illustratore di libri, oltre alla maggior parte di

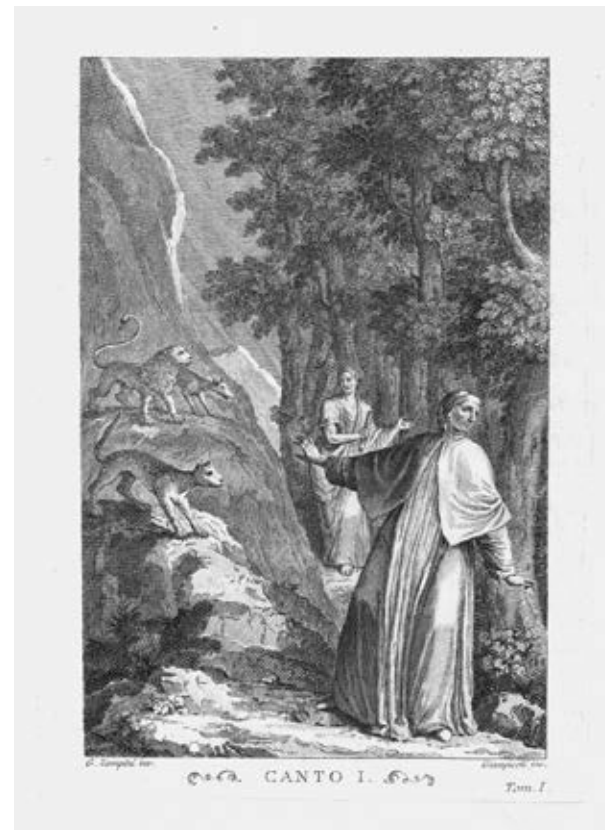
disegni preparatori per le testatine e le vignette che impreziosiscono i due volumi delle *Rime del Petrarca* (Zatta, 1756) e a sei disegni preparatori per le tavole a piena pagina che precedono il primo, secondo, terzo, quarto, decimo e undicesimo canto del primo tomo (*Inferno*) della *Divina commedia* (Zatta, 1757), è stato anche autore delle illustrazioni della tragicommedia *Rutzvanscad il giovine*, edita da Giuseppe Bettinelli nel 1737 e scritta, con lo pseudonimo di Cattuffio Panchiano, da Zaccaria Vallaresso (figg. 7-8).

Come incisore è noto soprattutto per la serie *Le arti che vanno per via nella città di Venezia* (fig. 9) la cui prima edizione, unica coeva, fu pubblicata nel 1753 da Giuseppe Bettinelli. È proprio questa raccolta che, probabilmente, ha spinto molti critici a giudicare Zompini un incisore mediocre. Rodolfo Pallucchini nel catalogo della importantissima mostra *Gli incisori veneti del Settecento* (Venezia, 1941) descrivendo queste acqueforti dice: "esse formano una documentazione di motivi popolari che, senza avere carattere di stile, possiede una corsività ingenua e non priva di spirito. Nelle migliori di esse v'è una freschezza di taglio e d'impressioni colte dal vero, rese all'acquaforte con disinvoltura piacevole..." (p. 55).

Giampiero Bozzolato, nel volume *Gaetano Zompini incisore senza fortuna* (Padova, 1978) osserva, acutamente, che "Zompini - gettato alle ortiche il virtuosismo e la sapienza accademica che saprà ben usare nei *Varij capricci* (*Varii capricci, e paesi inventati, e disegnati dal celebre Gio. Benedetto Castiglione Genovese tratti dalla raccolta Zanettina incisi all'acquaforte da Gaetano Zompini pittore veneto ora nuovamente raccolti e pubblicati, Venezia MDCCLXXXVI*) - inventava uno stile greve e rustico che scavava un indelebile solco di classe tra la fatua bellezza dei pochi aristocratici che presenziano alla tremenda e rozza sfigurazione dell'umanità dominata dalla condizione del lavoro. La

Fig. 10. Giuliano Giampiccoli, *antiporta del I canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaetano Zompini.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
chè la diritta via era smarrita
(*Inferno*, I, 1-3)



tipologia di moda era rispettata, ma lo stile usato era da solo sufficiente a rompere ogni legame con quelle raffigurazioni che restavano al di qua del limite di un semplice esercizio retorico al servizio dei bisogni delle istituzioni." (p. 15)

In sostanza Giampiero Bozzolato ritiene che l'apparente assenza di "carattere di stile" in realtà è una scelta precisa di Gaetano Zompini, volta a rendere il tema trattato con il linguaggio incisivo più adatto a illustrare le attività quotidiane delle persone più umili.

Dario Succi conferma il valore e le capacità artistiche

Fig. 11. Giovanni Magnini, *antiporta del II canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaetano Zompini.

Io cominciai: "Poeta che mi guidi,
Guarda la mia virtù, s'ella è possente
Prima che all'alto passo tu mi fidi..."
(*Inferno*, II, 10-12)



di Gaetano Zompini e osserva che "poste a confronto con la scarna immediatezza de *Le Arti*, le stampe zompiniane dei *Varii Capricci*, e *Paesi* derivate da Castiglione, ribadiscono, su un piano diverso, le notevoli doti dell'incisore" e conclude dicendo che "Anche nei tre bellissimi fogli a soggetto mitologico, il tema dell'educazione di Achille offre a Zompini il pretesto per esibirsi in prove di alto livello qualitativo, sia per l'eccezionale morbidezza delle graduazioni tonali...sia per l'atmosfera di magico stupore che le pratiche occulte sembrano suscitare nel giovane Achille..." (D. Succi, *Da Carlevarijs ai Tiepolo*, Venezia 1983, p. 453).

Fig. 12. Giuliano Giampiccoli, *antiporta del III canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaeatano Zompini.



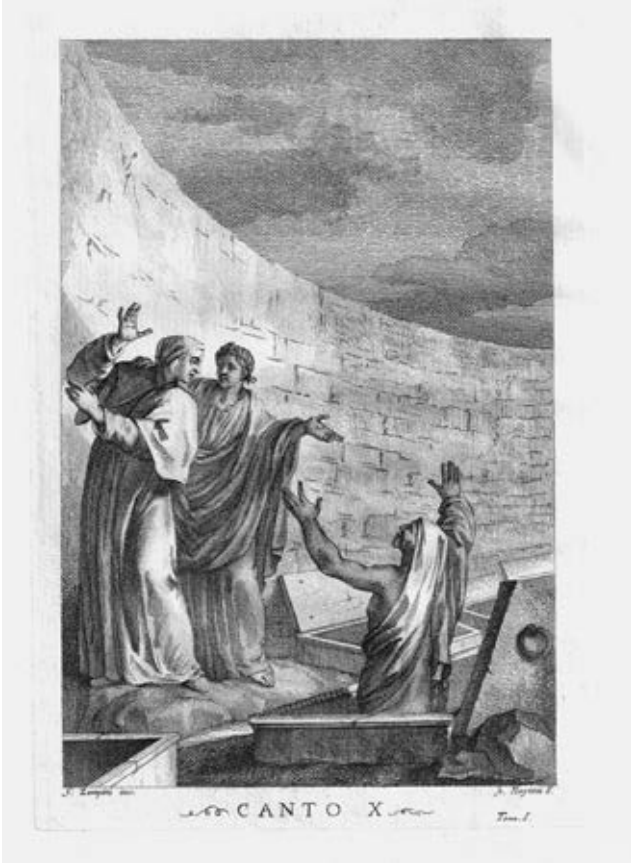
No isperate mai veder lo cielo!
l' vegno per menarvi all'altra riva
Nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo
(Inferno, III, 85-87)

Fig. 13. Giovanni Magnini, *antiporta del IV canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaeatano Zompini.



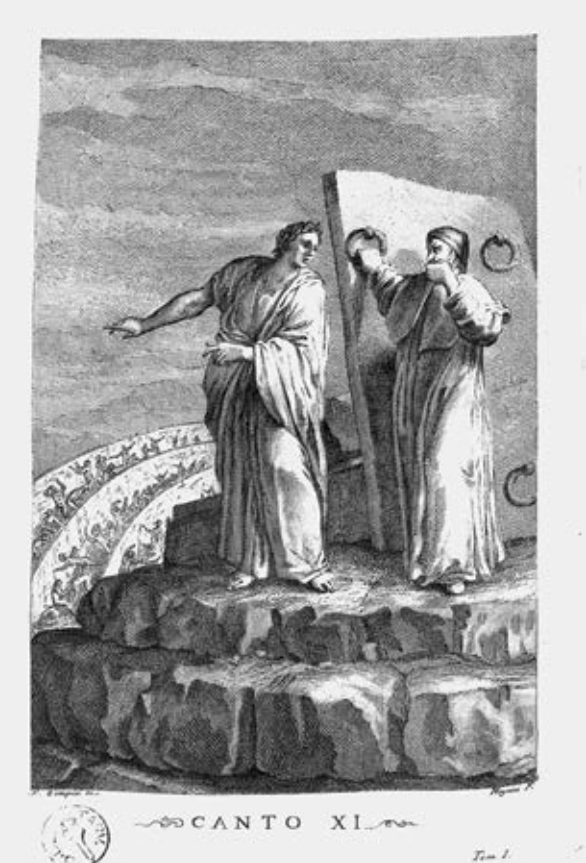
Quegli è Omero, poeta sovrano;
L'altro è Orazio, satiro, che viene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo è Lucano.
(Inferno, IV, 88-90)

Fig. 14. Giovanni Magnini, *antiporta del X canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaeatano Zompini.



Ed ei mi disse: "Volgiti; che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
Dalla cintola in su tutto il vedrai"
(Inferno, X, 31-33)

Fig. 15. Giovanni Magnini, *antiporta dell'XI canto dell'Inferno* (acquaforte e bulino), da Gaeatano Zompini.



E quivi, per l'orribil superchio
Del puzzo che il profondo abisso gitta,
Ci raccostammo dietro ad un coperchio
D'un grande avello
(Inferno, XI, 4-7)

Fig. 6. Gino Borsato, *Pala del Sacro Cuore*, 1939, olio su tela, 270x180 cm ca., Treviso, Biblioteca capitolare.



Ritratti di Gino Borsato nella Galleria d'Arte Moderna

Eugenio Manzato

Due ritratti di Gino Borsato pervenuti in anni recenti alla Galleria Comunale d'Arte moderna di Treviso offrono l'occasione per ricordare questo artista di valore, attivo in città per oltre un quarantennio come "pittore di figura": nato nel 1905, inizia precoce la pratica della pittura (il suo primo autoritratto è del '21) e lavora fino al 1971, anno della sua morte.

Sono rarissimi gli scritti su di lui, riconducibili per altro all'unico catalogo che gli sia mai stato dedicato, uscito nel 1978 nell'occasione di una mostra retrospettiva a Casa da Noal¹, tanto che anche le successive schede di Marco Goldin e di Giovanni Bianchi ne ricalcano le linee della biografia². Ma in un fascicolo di "Marca gioiosa et amorosa", edito in occasione della terza festa nazionale del libro il 26 maggio 1929, troviamo, prezioso incunabolo, la citazione di Gino Borsato in un breve saggio che, sotto il titolo generico di *Panorama artistico*, traccia un veloce inventario degli artisti trevigiani attivi in quei primi decenni del novecento³. L'estensore dell'articolo – che si nasconde dietro lo pseudonimo di "Acchiappanuvole" – dichiara di non essere critico d'arte, ma soltanto di voler scrivere "con onestà e con chiara coscienza di quanti nella Marca Gioiosa ci sembran degni di essere chiamati artisti": in realtà si dimostra buon conoscitore e i giudizi, quantunque sintetici, sono quasi sempre corretti e azzeccati. Di Gino Borsato nota le "solide figure costruite", e le immagini di due opere dell'artista nell'antologia delle illustrazioni – *Fanciullo al sole* e *Studio di nudo* – sembrano confermare un pittore dal deciso plasticismo, ancora memore degli insegnamenti di Ettore Tito. Dopo il giovanile alunnato trevigiano presso il pittore-decoratore Giuseppe Moro, Gino frequenta infatti il Liceo Artistico di Venezia e dal '24, dopo la maturità, l'Accademia di Belle Arti, seguendone i corsi fino al diploma nel '27: e in un articolo del dicembre di quell'anno, in occasione dell'inaugurazione di una

sua pala nella chiesa di Croce di Piave, Monsignor Chimenton lo elogia quale "uno dei più diligenti scolari del prof. E. Tito"⁴.

Gli intensi anni di studi e il conseguimento del titolo accademico fanno di lui a questo punto un pittore professionista, tanto che nel '29 apre, insieme al giovane Bepi Mazzotti, uno studio in via Commenda, e inizia una feconda attività professionale fondata su due filoni ben precisi: ritratti e pale d'altare. L'amicizia con Mazzotti è testimoniata da un notevole ritratto in cui Borsato omaggia profeticamente il futuro scrittore e manager (fig. 1): "nessun elemento – né tavolozza, né pennelli, né quadri sullo sfondo – per ricordare l'attività di pittore; solo una floscia cravatta alla "Lavallère" quale fuggevole accenno a un gusto d'artista; invece un serio doppiopetto blu, dove spicca, infilata nel taschino, un'elegante penna stilografica, e occhiale tondi da intellettuale"⁵. Il ritratto sarà esposto all' *VIII Mostra d'Arte Trevigiana*, curata dallo stesso Mazzotti tra ottobre e novembre di quell'anno⁶: rarissima presenza di Borsato alle importanti mostre provinciali degli anni fra le due guerre – aveva partecipato quasi in sordina alla mostra del 1923⁷ – dove presenta un notevole gruppo di sei opere, quattro "figure" – *Marco*, *Bimbo al sole*, *Testa di bimbo*, *Fanciulla* – e due ritratti: *Ritratto del sig. Botteselle* e, per l'appunto, *Ritratto del pittore Giuseppe Mazzotti*.

L'attività professionale viene tuttavia interrotta dal servizio militare, rinviato fino ad allora per motivi di studio, a cui assolve, fra il 1929 e il 1930, come sottotenente presso il 55° Reggimento fanteria, di stanza a Treviso; servizio "leggero" che gli consente di continuare la pittura: sono del 1930 due quadri storici riferiti a episodi "gloriosi" del Reggimento⁸; i quadri, con altre raccolte del 55° Fanteria, rimasero per tutta la seconda metà del secolo scorso in deposito ai Musei civici. Nello stesso 1930 Borsato aveva eseguito il

Fig. 1. Gino Borsato, *Ritratto del pittore Giuseppe Mazzotti*, 1929, olio su tela, 90x70 cm, Treviso, collezione privata.



Ritratto del colonnello Rossi, comandante del Reggimento, e l'opera fu esposta in una mostra presso il museo Bailo nel 1983⁹ (fig. 2): l'effigiato è tagliato poco sotto le spalle, con il busto leggermente girato verso sinistra a conferire profondità spaziale alla figura, ma la testa si volge con naturalezza verso il riguardante; una luce chiara investe il volto dall'espressione fiera, raddoppiato dal volume del chepì; il mantello slacciato lascia appena intravedere la divisa, ma sul risvolto rialzato del colletto brilla la stella da ufficiale. Il disegno è sicuro ma il colore ha stesure morbide, come a far trapezare l'umanità della persona sotto l'aspetto marziale. È con simili splendidi esempi che Gino Borsato si

Fig. 2. Gino Borsato, *Ritratto del Colonnello Rossi*, 1930, olio su tavola, 54x40 cm, Padova, raccolte 55° Rgt. Fanteria.



propone alla buona società trevigiana quale ritrattista ufficiale: in questo momento sembra avere buon gioco, succedendo in questo ruolo a Giovanni Apollonio, cantore dell'aristocrazia trevigiana nei primi decenni del novecento, che muore nel 1930. È ben vero che all'epoca era ancora attivo in città Guiscardo di Sbrojavacca: questi, formatosi negli anni d'anteguerra tra Venezia e Vienna, era ricercato autore di ritratti da parte di importanti personaggi trevigiani – Bruno Lattes e la madre nel 1915, Regina Lorenzon nel '19, l'ingegner Tonegutti nel '23, Pietro Lorenzon nel '24 – con una raffinata tecnica a pastello memore di stilemi secessionisti; tuttavia alla soglia degli anni '30 sembra

incapace di rinnovarsi e la sua pittura si impoverisce, così che anche il suo tentativo di dedicarsi all'arte sacra si rivela sterile e ne ottiene decise stroncature¹⁰.

Il campo è pertanto aperto per Gino, che si impone grazie a una tecnica impeccabile e a una rara abilità introspettiva: come avviene per gli artisti classici, l'attività di ritrattista torna utile al pittore di pale per infondere ai santi sentimento ed emozione, così come l'esercizio di atteggiare i santi secondo l'evento si riflette in ritratti che diventano narrazione.

Ecco dunque Giorgio Vianello, al culmine della sua carriera di violoncellista nel 1935, (fig. 3) ritratto – ma qui il gioco era facile – con il suo strumento. Di più: intento a una esecuzione. La composizione è studiata: la mano che agisce sulle corde è il centro geometrico del quadro, ma soprattutto la sua luminosità, esaltata dal polsino candido e dal gemello lucente, la rende fulcro e cardine narrativo; descritta con delicata minuzia anatomica nelle dita aperte, nei tendini emergenti e nelle vene sottopelle, introduce al volto, reso per leggeri trapassi chiaroscurali, fissando sulla tela l'espressione concentrata e intensa: le labbra strette incavano la guancia, la palpebra abbassata nasconde l'occhio ma fa intendere la partecipazione spirituale alla melodia. Il colore scuro dell'abito di gala – in primo piano il bottoncino di raso – è in realtà percorso da morbidi riflessi, e viene evidenziato dal fondo cereuleo, che si infittisce all'altezza del viso per esaltare il disegno accurato del profilo. Ma in realtà qui siamo di fronte a un "doppio ritratto" poiché lo strumento è "coprotagonista" insieme all'esecutore: il colore caldo del legno si staglia compatto contro il grigio scuro del vestito e il profilo delle corde diventa una sottile striscia di luce.

Il *Ritratto del violoncellista Giorgio Vianello* è giunto in dono alla Galleria d'arte moderna nel 2013 da parte dei figli dell'effigiato, ai quali – per la valenza del per-

Fig. 3. Gino Borsato, *Ritratto del violoncellista Giorgio Vianello*, 1935, olio su tela 75x57 cm, Treviso, Museo Bailo - Galleria Comunale d'Arte Moderna.



sonaggio, componente per molti anni dell'orchestra del teatro La Fenice, e per il valore artistico dell'opera – esso pareva degno di pubblica fruizione¹¹.

Qualche anno prima, nel 2008, era giunto al museo un altro ritratto eseguito da Gino Borsato (fig. 4): quello di Oddo Celotti, fine poeta e pubblicista trevigiano, nel momento in cui il suo erede Bruno Celotti cercava meritoriamente di rinverdirne la memoria, sia con questo dono al museo, che facendo studiare una antologia di sue poesie inedite – in dialetto e in lingua – che sarebbero state pubblicate nel 2010¹². Anche il ritratto è inedito: datato 1936 è ad evidenza un bozzetto, o comunque uno studio, per il ritratto del 1938 noto attraverso

Fig. 4. Gino Borsato, *Ritratto del poeta Oddo Celotti*, 1936, olio su tela incollata su compensato, 40,8x37,5 cm. Treviso, Museo Bailo - Galleria Comunale d'Arte Moderna.



la monografia del 1978¹³ (fig. 5). Che si tratti di uno studio lo certificano il formato ridotto (cm 40,8x31,7) e la stesura compendiaria del colore, che lascia alcune parti non finite; inoltre la ricchezza di elementi di contestualizzazione indica un tentativo di “prova”, con la riserva di eliminarne i superflui: il personaggio risulta infatti inserito in un ambiente dalle architetture “monumentali” anche se appena accennate – una evocazione, forse, dello storico palazzo di famiglia in piazza Filodrammatici – seduto a gambe accavallate su una poltroncina a braccioli; lo sguardo incrocia il riguardante come se l'effigiato lo avesse per un momento levato dal libro aperto posato sulle ginocchia; l'abito è di una sobria tonalità grigio scura, e la giacca

Fig. 5. Gino Borsato, *Ritratto di Oddo Celotti*, 1938, olio su tela, Ubicazione ignota (foto archivio Borsato).



sciallata si apre sul gilè: del resto Giorgio Renucci lo ricorda “con la giacca aperta, il panciotto con in mostra la catena dell'orologio”¹⁴. Tanti particolari di ambientazione a cui rinunciare nel ritratto definitivo che, come ricordato, conosciamo dalla riproduzione nella monografia del '78: qui il formato risulta allungato, e se ne possono stimare le misure – che non sono riportate nella didascalia – all'incirca in un 50x85. Il personaggio, eliminati gli elementi di contorno, è portato in primo piano, ma lo sguardo romanticamente perduto

Fig. 7. Gino Borsato, *Pala del Sacro Cuore*, particolare: autoritratto dell'artista.



dietro un pensiero è, da solo, sufficiente a richiamarne le qualità di intellettuale e poeta; le braccia si stringono al corpo morbidamente conserte, così come la giacca si chiude e si incrocia lasciando intravedere solo la cravatta a “papillon”; la mano sinistra ben disegnata, leggermente aperta, mostra un anello di oro brunito portato al dito medio, abitualmente destinato allo stemma nobiliare¹⁵.

Credo sia importante ribadire che l'attività di ritrattista procede in parallelo con l'esecuzione di pale per tutto il corso degli anni trenta, e approda nel 1939 a un importante riconoscimento con la commissione di

Fig. 8. Gino Borsato, *Ritratto di Patrizia*, 1968, olio su tela, 58 x 42 cm. Treviso, Museo Bailo - Galleria Comunale d'Arte Moderna.



una pala per il Duomo cittadino (fig. 6): una tela rettangolare di circa 270x180 cm, dedicata al *Sacro Cuore di Gesù*, che andò a sostituire all'altare della Croce una pala di Pomponio Amalteo; e che fu a sua volta sostituita nel 1950 con la statua in bronzo dorato di San Pio X, opera di Toni Benetton, a seguito della canonizzazione del papa trevigiano. La pala di Gino Borsato, levata dall'altare, fu depositata presso la Biblioteca Capitolare, dove è tuttora conservata, a dire il vero un poco negletta. La richiamo perché, al di là del suo valore sul piano devozionale, le figure dei fedeli che adorano in diversi atteggiamenti la slanciata figura di Gesù

Fig. 9. Gino Borsato, *Ritratto di Mario*, 1968, olio su tela, Treviso, collezione privata.

68



sono veri e propri ritratti, tanto più credibili in quanto rappresentati in abiti contemporanei: e fra i devoti scorgiamo, un poco defilato in secondo piano e semi nascosto da una popolana inginocchiata, lo stesso pittore, in segno forse di devozione verso il Sacro Cuore, ma certamente quale legittimo compiacimento per la presenza di una sua opera nella chiesa più importante della diocesi.

L'ultimo ritratto dell'artista presente nella Galleria d'Arte moderna rappresenta una bambina, *Patrizia*,

ed è datato "1968"¹⁶ (fig. 8), l'anno delle contestazioni alla Biennale di Venezia: sembra incongruo e anacronistico, a quella data, rappresentare una bambina compostamente seduta a ginocchia unite, con calzettoni e scarpette di vernice, colletto bianco e cerchietto fermacapelli, quasi un estremo sprazzo di piccola borghesia. Ma l'artista sa coglierne l'espressione dolce dello sguardo e la tenerezza nello stringere il diletto bambolotto. Il catalogo del '78 illustra del resto una nutrita antologia di ritratti di bambine e bambini a partire dagli anni '30, tra i quali trovo particolarmente riuscito, dello stesso 1968, un ritratto del figlio *Mario*, vestito "alla marinara" con maglietta a righe e berretto da skipper, condotto con efficace sintesi pittorica¹⁷ (fig. 9).

Gli ultimi anni sono in realtà caratterizzati dalla ripresa della pittura di paesaggio da parte di Gino Borsato, a cui – rarefatte, per non dire cessate, le committenze sacre e i ritratti – egli torna a rivolgersi ritrovando una autentica vocazione giovanile: come nota acutamente Luigina Bortolatto, nella "felice, ariosa, attività dell'ultimo ventennio determinata anche da una coscienza civile consapevolmente libera, si scopre in Borsato l'amore per gli *impressionisti*. Ma l'artista non coglie il loro programma scientifico bensì le tendenze sentimentali rivelate dalla realizzazione pittorica. Gli echi di Monet, di Pissarro, di Sisley, traspaiono nella sua realtà di coscienza"¹⁸.

Note

¹ Gino Borsato *la sua terra la sua gente*, Dosson-Treviso 1978. Presentazione di Antonio Mazzarolli Sindaco di Treviso, saggio critico di Luigina Bortolatto, *Gino Borsato: la realtà di coscienza*, testimonianze di Giordano Anselmi, Giovanni Barbisan, Loris Fumei, Renato Nesi, Gino Tomaselli, Nestore Trentin. La biografia è redatta dalla vedova che attingeva all'archivio dell'artista e, ad evidenza, a testimonianze del marito: *La vicenda umana di Gino Borsato* raccontata da Teresa Brescacin Borsato.

Ringrazio Claudio Borsato per aver messo a disposizione l'archivio paterno e per tutto il prezioso aiuto.

² Marco Goldin (m.g.), *Gino Borsato*, in *Pittura a Treviso tra le due guerre* (a cura di M. Goldin), Conegliano 1990, p. 241; Giovanni Bianchi, a.v. *Gino Borsato*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Milano 2009, p. 66. Riconducibile al catalogo del 1978 è anche la scheda, a.v., in R. Binotto, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico*, Treviso 1996. Una scheda sull'artista è anche in Wikipedia.

³ *Panorama artistico*, in *Marca gioiosa et amorosa*, a cura del Comitato cittadino per la Festa nazionale del libro, XXVI maggio MCMXXIX, Treviso 1929, p. 95, ill. a p. III.

⁴ C. Chimenton, *Le opere distrutte dalla guerra e la rinascita dell'arte sacra*, in "Il resto del carlino", 28 dicembre 1927. Si tratta di una pala rappresentante *Sant'Elena* di cui era stato incaricato Antonio Beni, il quale tuttavia per vari inconvenienti non era riuscito a realizzarla, e aveva passato la commissione al giovanissimo artista. Borsato del resto l'anno prima, appena ventunenne, aveva vinto il concorso per la pala di Tonezza del Cimone. Monsignor Chimenton nota nella pala di Croce di Piave robustezza e conoscenza tecnica e anatomica, tanto più apprezzabili "in chi, avendo pure ultimato i suoi studi, muove i primi passi nell'arte".

⁵ E. Manzato, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, tomo primo, Milano 1906, p. 188.

⁶ *VIII Mostra d'Arte Trevigiana. Salone dei '300. 20 ottobre 1929 VII-20 novembre 1929 VII*, Treviso 1929

⁷ *IV. Mostra d'Arte Trevisana 1923*, Catalogo della mostra, Treviso 1923, ai nn. 99 (*Riposo*) e 100 (*Studio di testa*).

⁸ Li cita Teresa Brescacin Borsato in *Vicenda umana cit.*: "Il capitano Ed. Matter del 55° Rgt. Intr. Colpito a morte davanti il fortino triangolare di Opacchiasella", e "Il cap. Cesare Colombo del 55°

Rgt. Intr. All'assalto di quota 85 di Monfalcone caduto nello stesso punto di Enrico Toti".

⁹ *Artisti trevigiani della prima metà del novecento. Pagine aperte, vita segreta dal museo cittadino*, a cura di Luigina Bortolatto, Treviso 1983, n. 125 e p. 127: Gino Borsato, *Ritratto del colonnello Rossi*, olio su tavola, cm 54x40.

Il ritratto, insieme alle raccolte del 55° Fanteria, è stato trasferito a Padova alcuni anni fa.

¹⁰ Si veda C. Chimenton, *E Ruinis Pulchrior. Perdite e risarcimenti artistici nelle chiese del lungo Piave*, p. 307, in cui, a proposito della pala con *San Giuseppe* nella chiesa di Monastier trova che manchi di ispirazione, e si risolva in "un insieme di ricercatezze", giacché Sbrojavacca non sapeva trasfondere nelle figure "quel senso religioso e mistico che è dote essenziale dell'arte cristiana". Si veda anche la scheda, corredata di esaustiva bibliografia, di S. Franzo, *Guiscardo di Sbrojavacca*, in *La pittura nel Veneto cit.*, 2009, pp. 409-410.

¹¹ Olio su tela, cm 75x57, inv. AM 828.

¹² Oddo Celotti nato nel 1895, ultimo discendente di una antica famiglia trevigiana, fu persona colta e gentile, in relazione con i personaggi trevigiani del suo tempo. Morì nel 1975 senza eredi diretti: il ricco patrimonio andò, dopo una lunga vertenza, a Bruno Celotti, un lontano cugino di 6° grado. È per suo interessamento che vengono pubblicate le poesie: *Te vojo tanto ben Treviso mia*, a cura di Claudia Furlan e Sara Visentin, Treviso 2010.

¹³ "Personaggi", n. 4.

¹⁴ G. Renucci, *Il buon Oddo Celotti autentico trevigiano*, in "Bollettino della Società iconografica trevigiana", n. 2007. Ringrazio Elisabetta Gerhardinger per la segnalazione.

¹⁵ È ignota l'ubicazione di questo ritratto. Nella didascalia della monografia risulta di proprietà M. Politi: mi riferisce Paolo Fabrizio (che cortesemente ringrazio) che il Politi, funzionario della Banca Cattolica, nel 1978 gestiva, in qualità di esecutore testamentario, il patrimonio di Oddo Celotti, morto intestato.

¹⁶ *Ritratto di Patrizia*, olio su tela, 58x42 cm, inv. AM 344. Dono di Teresa Brescacin Borsato, 1982.

¹⁷ "I bambini", n. 15.

¹⁸ L. Bortolatto, *Gino Borsato: la realtà di coscienza*, in *Gino Borsato cit.*, 1978.

69

Fig. 1. Giovanni Comisso (attribuito a), *Autoritratto ironico*, acquerello, 1944.



Fig. 2. *Questa è Parigi*, frontespizio, Milano, 1931.



Le edizioni postillate dell'Archivio Giovanni Comisso

Silvia Corelli

Il Fondo Giovanni Comisso della Biblioteca comunale di Treviso comprende manoscritti e dattiloscritti originali, l'epistolario, documenti e cimeli vari di interesse biografico che ne fanno un punto di riferimento e una fonte primaria d'informazioni per lo studio dello scrittore trevigiano; l'elenco include anche foto, ritagli di giornale e corrispondenza il cui accesso è in parte ancora sottoposto alle restrizioni della legge sulla privacy.

Il corpus più consistente del Fondo è rappresentato dal dono del locale Rotary Club, che risale al 1978, cui va aggiunto il lascito appartenente alla *Raccolta foscoliana*, dono di Maria e Natale Mazzolà del 1971. Negli anni si sono poi aggiunti altri materiali, provenienti da donazioni e acquisti dell'Istituto. Per questo importantissimo archivio – quattro metri lineari di documenti suddivisi in 18 buste, di cui è stata finalmente avviata l'inventariazione ed il puntuale ordinamento, anche grazie al sostegno economico della Regione Veneto – sono state pubblicate descrizioni sommarie, che danno conto soltanto dei contenuti più rilevanti¹.

Tutti gli altri documenti del Fondo Giovanni Comisso che sono stati aggiunti alla raccolta storica successivamente sono invece meno conosciuti e devono ancora essere adeguatamente indagati. Tra i materiali recentemente acquisiti dalla Biblioteca – e che pure sono oggetto di sistemazione – figurano dattiloscritti, manoscritti e lettere originali inviate a Comisso da vari autori (tra gli altri: Bruno Pagan, Gino Benedetti, Biagio Marin) o da lui inviate; carte personali, cartoline e lettere postali inviate da Comisso alla famiglia; lettere e cartoline del pittore Juri Ravenna; alcuni documenti già di proprietà o riguardanti le famiglie Comisso e Salsa.

Da lascito privato sono pervenute altre cartelle che conservano autografi, materiale dattiloscritto, ritagli di giornali e riviste – a volte con note manoscritte – inerenti i volumi *Viaggi Felici* e *Felicità dopo la noia*.

Varie carte riguardano la vicenda giudiziaria dei falsi De Pisis; spiccano, fra gli altri documenti, i manoscritti e dattiloscritti inerenti le opere *Mio sodalizio con de Pisis* e *La donna del lago*.

Assieme alle carte sono giunti in Biblioteca anche alcuni piccoli oggetti – un borsellino, un portadocumenti a fisarmonica – di proprietà della famiglia dello scrittore. Tra le acquisizioni più curiose si annovera un ironico (come tradisce la posa scopertamente allusiva delle mani) ritratto ad acquerello che reca in calce la nota a lapis "ST. Treviso 1944".

Oltre alla ricca collezione di documenti, manoscritti e dattiloscritti, gli archivi custodiscono anche un buon numero di pubblicazioni: materiale a stampa affatto trascurabile, che va ad arricchire e completare le collezioni comissiane della biblioteca. La *Raccolta* di Maria e Natale Mazzolà conserva quella che probabilmente è l'unica copia superstite dell'opera prima di Giovanni Comisso, un opuscolo di poesie confezionato a cura dell'amico Arturo Martini² e pubblicato dalla Stamperia Zoppelli di Treviso nella primavera del 1916. Il felice ritrovamento, che si deve al Direttore della Biblioteca comunale Emilio Lippi, ha permesso di riproporre, nel 1995, in edizione facsimile fuori commercio, un testo altrimenti irreperibile³.

La donazione Mazzolà ha consegnato alla biblioteca altre numerose e spesso rare prime edizioni delle opere⁴, tanto più preziose in quanto testimoniano le varie tappe di quel nodo gordiano che è la vicenda editoriale dei testi di Giovanni Comisso, come puntualmente rilevato da Emilio Lippi che già nel 1991 osservava: "Qualche considerazione, per finire, sull'importanza per l'erigenda filologia comissiana dei testimoni qui attestati, in massima parte autografi, ma anche idioграфи... Abituati a conoscere lo scrittore dalla sua ultima volontà, al più accostando sinotticamente alla longanesiana la prima edizione, gli affezionati hanno

qui l'opportunità di valutare i momenti intermedi e di riscoprire quelli aurorali, al di qua del si stampi.”⁵ Spiccano infatti nel gruppo la copia autografata de *Il porto dell'amore* nell'edizione Vianello del 1924, con data 22 aprile 1927 e note di identificazione dei protagonisti a margine del testo, e una copia di revisione del volume *Al vento dell'Adriatico* nell'edizione Ribet del 1928, con numerose correzioni autografe.⁶ A testimoniare l'incessante lavorio di riscrittura, rimaneggiamento e ripulitura dei testi di Comisso, il Fondo custodisce altre numerose edizioni postillate: una decina di volumi annotati dall'autore, in modi e tempi diversi. Un gruppo più ristretto di queste pubblicazioni ha rilegatura non originale ed è in parte stato numerato progressivamente, forse dall'autore, con una etichetta adesiva applicata sul dorso. Alcune copie sono costellate di numerose correzioni, frutto di più revisioni successive effettuate sullo stesso esemplare a distanza di anni. Comisso corregge le proprie opere quando sono ancora fresche di stampa, già pensando all'eventualità di una nuova edizione e nel “tormento “di scrivere accurato e bene”. Nel tenere a bada il proliferare degli aggiustamenti tiene il conto delle date di revisione, alternando matite e penne di colore diverso. Com'è suo uso, fa e disfa, lasciando però tracce, suscettibili di ulteriori approfondimenti, dei passaggi, per così dire intermedi fra un'edizione “definitiva” e l'altra. Su di una copia di *Al vento dell'Adriatico* (Ribet, 1928) dedicata “Al mio amico indivisibile Guido Keller” l'autore annota che il testo è stato riveduto, “in caso di nuova edizione” il 4 ottobre 1929 e poi, in successione: il 24 ottobre 1932, il 13 luglio 1933, il 12 ottobre 1938, il 13 gennaio 1941⁷. Anche su un esemplare di *Giorni di Guerra* (Mondadori, 1930) sono state operate ben quattro revisioni: il 1° ottobre 1930, il 20 ottobre 1932, il 4 gennaio 1939, e infine nel novembre del 1941.

Fitti di annotazioni sono gli esemplari di *Felicità dopo la noia* (Mondadori, 1940), *Capricci Italiani* (Vallecchi, 1952) e *Mio sodalizio con de Pisis* (Garzanti, 1954)⁸. In fondo al volume *Avventure terrene* (Vallecchi, 1935) Comisso lascia una nota sulla formazione della raccolta: “Questi racconti sono stati scritti durante circa dieci anni dal 1924 al 1934, e forse qualcuno anche prima. Il libro è stato mutilato dalla censura, altri racconti dovevano essere aggiunti: *Gli amici più cari*, *Il padiglione degli scimpanzé*, Cribol, *il mio amico d'infanzia*”. Altre copie, che sembrano allestite nell'urgenza dell'imminente pubblicazione, recano spicce indicazioni per i tipografi ed i correttori di bozze. Sul frontespizio dell'edizione Ceschina de *Il Delitto di Fausto Diamante* (1933), Comisso appunta: “Le correzioni con inchiostro verde furono fatte da altra mano e non vanno tenute in considerazione”. Su di una copia di *Storia di un patrimonio* (nuova edizione Mondadori, 1956), viceversa, l'autore segnala sbrigativamente le sostituzioni “coi = con i; colla = con la; colle = con le; collo = con lo” e autorizza “quanti a capo si voglia per allungare”; precisando che “se Interlandi nel rivedere le bozze trova punti dubbi, solo in questo caso mi fate vedere le bozze in colonna”; e raccomandando “che Interlandi stia attentissimo”. L'archivio custodisce, fra le altre, anche copia con postille non datate del volumetto *Questa è Parigi*, edito dalla casa milanese Ceschina nel 1931, con tiratura di 2000 esemplari. La pubblicazione riunisce una raccolta di articoli – già pubblicati su la torinese “Gazzetta del Popolo” e risalenti al soggiorno parigino dello scrittore trevigiano – a quindici illustrazioni, realizzate espressamente per il volume dall'amico F. de Pisis, per onorare la salda fratellanza artistica dei due artisti. Questa copia oggi si può confrontare con un altro esemplare simile, di proprietà privata, pure postillato

ed antecedente alla copia posseduta dalla Biblioteca, che reca l'indicazione “Rivista l'ottobre 1932”⁹. Una dedica sulle prime pagine ad un noto medico trevigiano dell'epoca, datata 2 maggio 1964, spiega i motivi della dispersione di questo volume dalla raccolta. Macroscopica, in quest'ultimo esemplare, la mancanza di uno degli articoli: le pagine dell'episodio intitolato “Tra un quartiere e l'altro”, cassato nell'indice, sono state malamente tagliate da Comisso, sacrificando an-

Note

¹ Cfr. E. Lippi, “*La mia casa di campagna*” nell'*Archivio Comisso*, in “La mia casa di campagna. Atti della tavola rotonda”, a c. di Gianni Turchetto, Treviso, Canova, 1996, pp. 77-86; E. Lippi, *L'Archivio Comisso (Biblioteca Comunale di Treviso)*, in “Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte”, a c. di G. Lavezzi e A. Modena, Treviso, Ed. Premio Comisso, 1992, pp. 131-135; M. Calzavara in Mazzolà, *Appendice al Catalogo della Raccolta Foscoliana donata alla Biblioteca Comunale di Treviso*, Treviso, 1974.

² La *plaquette* oltre a dieci poesie contiene la celebre xilografia dello stesso Martini riproducente il profilo di Comisso.

³ *Poesie di Giovanni Comisso*, ristampa anastatica a cura di E. Lippi, Treviso, 1995. Questa riedizione, che è preceduta da una Nota a cura dello stesso Lippi, è anch'essa ormai pressoché introvabile (ma consultabile in biblioteca).

⁴ Oltre all'edizione delle *Poesie* del 1916: *Il porto dell'amore* (Vianello 1924), *Al vento dell'Adriatico* (Ribet 1928, con dedica a Maria e Lino Mazzolà), *Al vento dell'Adriatico* (Libreria Canova 1953, con dedica a Maria e Lino Mazzolà), *Questa è Parigi* (Ceschina 1931, con dedica a Lino Mazzolà), *Cina - Giappone* (Treves 1932), *Il delitto di Fausto Diamante* (Ceschina 1933, con dedica a Maria e Lino Mazzolà), *Storia di un patrimonio* (Treves 1933), *I due compagni* (Mondadori 1936), *Le mie stagioni* (Libreria Canova 1951, con dedica a Maria e Natale).

⁵ Cfr. E. Lippi, *L'Archivio Comisso...* cit., pag. 135.

che l'illustrazione di de Pisis. A segnalare la lacuna, il laconico appunto dell'autore: “Da un quartiere all'altro (abolito)”. Analoga operazione ha subito la copia dell'archivio Comisso – dove però il capitolo scartato è già sostituito dal dattiloscritto di “Bagni a vapore”: nel 1966 *Questa è Parigi* confluisce con identica struttura nel volume VIII dell'edizione delle *Opere* di Longanesi, disinvoltamente riassembleto insieme a *Viaggi Felici*, ed assorbendone il titolo.

⁶ La vicenda editoriale de *il porto dell'amore* è descritta da Rolando Damiani in G. Comisso, *Opere*, a cura di R. Damiani e N. Naldini, Milano 2002, pag. 1623 e segg., cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

⁷ Questa copia è segnalata da Naldini in *Vita nel tempo, lettere 1905 - 1968*, Milano, 1989. Cfr. G. Comisso, *Opere*, cit., pag. 1631.

⁸ Si tratta della copia utilizzata per la riedizione dell'opera a cura di Nico Naldini. Cfr. G. Comisso, *Mio sodalizio con de Pisis*. Testo riveduto e corretto a cura di N. Naldini, Vicenza 1993.

⁹ Lo scarso successo editoriale degli esordi commerciali del *reportage* parigino lamentato dalla Casa Editrice – l'archivio Comisso conserva, tra le altre, anche le carte della corrispondenza con l'editore Ceschina che, in più riprese, denuncia la scarsità delle vendite e la poca attenzione dell'autore nel far promozione al libro – va di pari passo con le recensioni dell'epoca. Cfr. P. Pancrazi, *Questa è Parigi*, in “Pegaso”, X, 31: “Comisso è tutto qua, con la gente nuova. Ne ha quasi tutte le qualità e molti difetti. Leggendolo si pensa a volte che cosa potrebbe dare questo dotatissimo scrittore se rinunciasse al suo protrato adolescente dilettantismo, se trovasse alla sua vita una ragione più seria, alla sua pagina uno schema più solido... Ma è buona regola considerare gli scrittori per quel che sono. Non resta allora che ringraziare Comisso e il suo inonatissimo pittore de Pisis per averci dato insieme questo quaderno che per il vivido spirito e per certa sua stessa provvisorietà non potrebbe essere più parigino”.

Pittore anonimo, *Pianta della città di Treviso*, olio su tela, inizio XVII secolo, particolare: in evidenza Palazzo Collalto al Siletto e, in basso, il castello urbano.



A proposito dell'affresco staccato con episodi de *La chanson d'Otinel*

Maria Elisabetta Gerhardinger

Edito da ultimo nel 2013 da Enrica Cozzi¹, questo brano affrescato di circa 21 mq (m 3 x 7 complessivi), fu staccato in città insieme ad altri frammenti del dono Ortolan² subito musealizzati nel 1902 a cura di Luigi Bailo nella nuova apposita *Sezione degli affreschi cavallereschi*. In quello di maggiori dimensioni si riconoscevano già all'epoca scene della materia di Francia (fig. 1) e in un altro frammento più piccolo un brano del *Lai d'Aristote* (fig. 2), che fu anch'esso esposto³. Questi affreschi provenivano da un ambiente di non piccole dimensioni del complesso 'Collalto'⁴ che si elevava nei pressi del ponte sul Siletto, là dove la via denominata *regia* piegava per dirigersi all'antico ponte che superava il Sile⁵. Il definitivo riconoscimento nell'affresco di maggiori dimensioni di episodi della *Chanson d'Otinel* si deve a Rita Lejeune che nel 1962, soffermandosi sulla scena del battesimo, osservò che l'imponente moro non poteva essere Ferragu/Ferraù⁶ - il saraceno protagonista insieme a Orlando de *L'Entrée d'Espagne*⁷ - perché, a differenza di Otinel, non si converte né passa al campo cristiano. L'affresco dei Musei di Treviso è un *unicum* tipologico eccezionale nelle già rare rappresentazioni figurative di gesta carolingie. Il solo altro esemplare affrescato della stessa *geste*, quello di Sesto al Reghena⁸, sviluppa infatti gli episodi della *Chanson* per blocchi isolati, mentre questo di Treviso è stato ideato e realizzato come una sequenza strutturata, compositivamente unitaria e coerentemente distribuita in parete su più registri di uguale altezza e lunghezza, in una narrazione continua. La scansione temporale e spaziale è articolata e scandita da regolari elementi arborei che, nel caso delle palme della scena del battesimo, funzionano anche come uno degli scarni elementi di ambientazione, insieme alla cinta murata con il ponte levatoio, alla tenda di Carlomagno e poco altro, fra cui si muovono i personaggi senza profondità sullo sfondo chiaro⁹. Il

piano di posa ideale era in origine un'unica linea rossa che delimitava altresì le fasce orizzontali dei registri. Dopo la soluzione espositiva storicista voluta e inaugurata da Luigi Bailo nel 1902¹⁰, alla fine del 1938 anche l'affresco con gli episodi della *Chanson d'Otinel*, come ogni altra opera del museo civico trevigiano, si sarebbe stagliato sulle pareti imbiancate del riallestimento dovuto a Luigi Coletti.¹¹ Già il 7 aprile del 1944 questo riallestimento però collassava sotto le bombe, insieme all'architettura dell'ex convento (fig. 3). Il successivo ripristino del 1952 perciò, oltre a dover affrontare importanti consolidamenti statici e di ricostruzione muraria, fu l'occasione per rivedere, alla luce della critica d'arte e di ricerca archeologica allora più aggiornate, i criteri di allestimento e i percorsi¹². Ridotto il muro pieno - su cui si trovava esposto dall'epoca di Bailo al 1944 - a una sequenza di pilastri portanti intervallati da ampi varchi per aprire maggiormente la sala, l'affresco con la *Chanson d'Otinel* ebbe pertanto nuova collocazione, precisamente su una parete più arretrata dello stesso corpo di fabbrica che chiudeva - e chiude tuttora - sul lato nord il chiostro meridionale (fig. 4). Vi fu fissato con una boiaccia di particolare compattezza, mentre il frammento con il *Lai d'Aristote* fu dato per disperso¹³. In seguito, fin dagli anni '80 del secolo scorso, fu considerata la necessità di un nuovo distacco del grande brano di Otinel dal muro su cui era stato rifissato nel 1952, anche per affrontare la revisione del vecchio restauro¹⁴, ma solo nei primi anni 2000 fu possibile affidare al restauratore Memi Botter un sondaggio preliminare e una prova di distacco dell'area sinistra del registro centrale¹⁵ (fig. 5) Per contingenze sfavorevoli, solo nel 2010 si è poi arrivati alla fase di distacco vero e proprio dell'intera superficie pittorica, comprensiva del retrostante millimetrico intonaco residuale d'origine. Nel 2011 ne sono stati attuati la prima manutenzione e il trasporto su sei pannelli di alleg-

Fig. 1. La porzione sinistra dell'affresco ancora in situ. Si noti il tavolato provvisorio al posto della porzione superiore del muro e la troncatura del registro superiore.



Fig. 2. Il frammento con il Lai d'Aristote ancora in situ. Si noti in parte la finitura a falsi mattoni con fughe profilate per regolarizzare la superficie muraria reale in parte scoperta.



gerito (fig. 6), facilmente movimentabili¹⁶. Una volta garantita la sicurezza strutturale, l'affresco ha potuto essere riallestito al pubblico dopo oltre trentanni di 'scomparsa', andando a costituire uno dei punti focali della nuova Pinacoteca a Santa Caterina, inaugurata nel febbraio del 2018¹⁷. Mancava solo l'ultimo atto, ma finalmente nel 2019 – grazie anche al contributo economico pervenuto ai Musei dal generoso lascito testamentario di Roberto Contento – sono state affrontate, 'a cantiere aperto', la pulitura approfondita e l'abbassamento del tono generale del supporto e delle lacune più ampie, scegliendo di evitare qualsiasi pur minima integrazione della materia pittorica (fig. 7A-7B)¹⁸.

Questa impostazione metodologica ha consentito di migliorare la lettura senza forzare l'esistente. Così, nel registro superiore, la traccia della presunta colomba dello Spirito Santo – che nella versione letteraria appare a Otinel inducendolo a convertirsi – dopo la pulitura 2019 si è confermata piuttosto il lembo del vessillo portato da un gruppo di cavalieri, mentre una serie di intenzionali solcature/linee rilevate subparallele dell'intonaco – orientate dall'alto a sinistra verso la finestra superiore della torre – potrebbero indicare l'originaria presenza di un ritocco a secco dall'andamento radiato, forse meglio rappresentativo della luce divina; alla finestra di questa torre invece non si legge

Fig. 3. La parete con l'affresco de La chanson d'Otinel dopo i danni del bombardamento del 7 aprile 1944.



Fig. 4. Sulla parete di sinistra si nota l'affresco con episodi de La chanson d'Otinel inv. P 9 nell'allestimento del 1952.



più il volto femminile documentato nelle vecchie fotografie; nel registro mediano non si vede Orlando che raccoglie il guanto della sfida lanciato da Otinel¹⁹; nel registro inferiore è tornata visibile la spada che una fanciulla (Belissent, figlia di Carlo Magno?) porge a Orlando e Otinel ormai diventati sodali. E così via. La ricognizione dell'Archivio Storico dei Musei civici, alla ricerca di dati utili ai cantieri 2011 e 2019, ha consentito di individuare²⁰ una serie di stampe in b/n, ricavate all'apparenza da pose precedenti (lastre del 1902 e/o del 1938), che documentano uno stato dell'affresco di Otinel molto più ricco di quanto sia oggi. Sono infatti tornati visibili dettagli significativi, realizzati con sottili linee nere in parte a secco²¹. Da alcune di queste fotografie si deduce inoltre che dalla casa-torre Collalto furono staccati altri frammenti relativi a *La chanson d'Otinel*, oggi non riconoscibili nei depositi museali, dove invece si conserva un altro ampio stacco, inv. P

1257²² che presenta al momento elementi pittorici labili ma certamente correlati, per tecnica e composizione, al brano inv. P 9.

L'intervento del 2019 ha quindi migliorato la lettura dell'inv. P 9, ma non poteva certo fornire ulteriori elementi utili alla datazione²³ o all'identificazione più precisa dell'artista/bottega che affrescò a Treviso questi episodi, oppure all'individuazione più puntuale della committenza o della versione del testo letterario che sta alla base di questa notevole illustrazione affrescata. Già il lavoro di stesura degli apparati esplicativi per l'allestimento nel 2018 della nuova Pinacoteca mi aveva indotto ad approfondire questi temi e a interrogarmi se fosse stato possibile riorganizzare e correlare meglio fra loro le informazioni disponibili, per fornire una base di riferimento meno disturbata a future indagini.

Innanzitutto, nonostante il notevole sviluppo della

Fig. 5. Sondaggio e prova di distacco del restauratore Memi Botter, inizio anni 2000.

Fig. 6. I settori di affresco ricomposti nel 2017.

Fig. 7a e b. Dettagli dell'affresco dopo la restituzione del 2019.

78



narrazione affrescata residua (circa 21 metri lineari sviluppati sui tre registri), l'originaria superficie dipinta doveva essere ancora più ampia, come fanno presumere altri frammenti, documentati nelle vecchie foto ma perduti, oppure ancora esistenti nei depositi del museo ma ora pressoché illeggibili. Le foto in Archivio storico museale attestano infatti l'esisten-

za in passato di almeno un altro frammento dell'altezza di un registro (fig. 9). Vi si vede un personaggio appiedato dallo scudo a emblema leonino, (Orlando?), che s'inerpica solitario su alcune alture, mentre alle sue spalle sul piano un personaggio coronato in trono (Carlomagno?) assiste, davanti a un attendamento, a una giostra o a una sfilata di cavalieri (fig. 8).



79



È altrettanto evidente che le scene del brano inv. P 9 non trovano effettiva corrispondenza con i testi dei manoscritti noti, di cui ora è disponibile il primo accurato e approfondito studio da parte di Jean-Baptiste Camps²⁴. Nell'affresco inv. P 9, ad esempio, Otinel combatte appiedato e roteando il mazzafrusto o mazzza d'arme a tre catene desinenti in sfere di piombo, nei testi invece è a cavallo di *Migrados* e maneggia la spada *Corruceuse*, 'che ha tagliato la testa di mille francesi'; nei manoscritti la conversione avviene con l'apparizione miracolosa della colomba dello Spirito Santo nel corso di un duello con Orlando, nell'affresco pare invece avvenire per il tramite di una fanciulla (Belissent figlia di Carlo Magno?) che si affaccia da una torre di cinta mentre, in compagnia di Orlando, Otinel si trova con atteggiamento pacifico di fronte al ponte levatoio di un castello (o della città murata di Parigi?).

Si tratta di elementi probanti del fatto che il frescante si sia ispirato a una versione diversa – scritta, miniata o rappresentata oralmente che fosse – da quella dei manoscritti noti²⁵.

L'esecutore mette in opera il dipinto su una preparazione stesa in strato sottile senza che si possa cogliere una divisione in giornate e vi lavora rapidamente per semplici campiture, sottolineate sui contorni e defini-





te nei dettagli interni da agili pennellate nere; gli elementi di ambientazione (e di scansione delle scene), anche quando minuziosi come le catene e le assi del ponte levatoio, sono privi di qualsiasi effetto di illusionismo tridimensionale; in alcuni punti affiorano disegni preparatori in ocre rosse o in verdaccio. Si tratta quindi del lavoro di un frescante sicuro del proprio mestiere - in grado di tradurre con agilità e semplificazione formale una storia che esprimeva valori cavallereschi ormai desueti - ma piuttosto lontano dalle raffinatezze della pittura gotica più aggiornata, espressa in città fin dalla metà del Trecento da un artista di alto livello come Tomaso da Modena o da altri professionisti che avevano la pittura tomasesca come modello. Potrebbe trattarsi, per l'Otinello e il Lai, di uno dei pittori operanti a Treviso citati nelle fonti del Trecento, ma al momento la mancanza di confronti puntuali ne rende improbabile l'identificazione²⁶.

Secondo Camps la *Chanson d'Otinello* risale alla fine del XII secolo e della sua ampia diffusione cronologica e geografica il Veneto e il Friuli costituirebbero uno degli estremi²⁷. La *chanson* era comunque nota in Veneto già prima del pieno Trecento perché in alcune fonti anteriori si ritrovano qua e là, fra i nomi personali ispirati alle gesta del ciclo carolingio (o bretone), nomi tratti dalla *Chanson d'Otinello*. Anche a Treviso negli elenchi dei Consigli del Comune del 1318/ 1319

figurano: *Carolus de Carolo*, *Carletus*, *Rolandinus*, *Auligerius* (*Augiér*), *Clarello*, *Gabriel de Ottonello*, *Marsilius*²⁸.... Del nome proprio Otinello - riconducibile secondo alcuni studiosi al nome comune latino *hospes*, attraverso l'accusativo *hospitem* < *Hospinellus*/*Hostinellus* - sono attestate molteplici varianti, come l'italiano *Hospin*/*Ospinus* e *Otonellus*/*Otonellus*, in assonanza con il nome Otto/Ottone²⁹ o come l'anglo-normanno Otuel³⁰.

Nel pieno Trecento Treviso era già nell'orbita politica veneziana, quindi nessuno avrebbe avuto un sensato motivo per commissionare in città un'opera figurativa del genere prima del 1381 o dopo il 1388. La committenza - scontate le valutazioni storico-artistiche - è da individuarsi pertanto negli anni carraresi³¹. Fra il 1384 e il 1388 Francesco il Vecchio aveva la necessità di comunicare a Treviso l'immagine di una signoria fondata su secolari diritti dinastici feudali e su valori di una società aristocratica cavalleresca, già superata nella realtà, ma in cui potevano ancora riconoscersi, e accettarlo quindi come loro 'primate', le eminenti famiglie cittadine³².

L'ordine del Doge nel 1389 di ridipingere in Castello³³, cioè *in loco ubi erat Saracenus paduanus*, una pia immagine della Madonna, non va però riferito, come riteneva Rita Léjeune, all'affresco di Otinello. Infatti il 'saraceno' citato non è 'un personaggio saraceno' ma il

Fig. 8. Frammenti staccati da 'Palazzo Collalto' pertinenti nella stessa sala dell'inv.P 9 ma ora scomparsi.

termine allora in uso per indicare il cimiero adottato da Francesco I il Vecchio da Carrara, che l'aveva tratto dall'insegna del suo antenato Ubertino. Raffigurava un moro alato con l'elmo sormontato da due corna dorate, a rappresentare l'infedele, nemico per antonomasia, di cui il cavaliere cristiano vittorioso ostentava le *spolia*³⁴ (fig. 9). Francesco lo faceva dipingere ovunque intendesse dare segno della propria presenza materiale o simbolica di Signore³⁵, quindi tanto più all'ingresso nel Castello di Treviso, scelto a residenza nel 1384. Nel 1380 inoltre, Giovanni Conversini si era spinto a individuare l'origine della dinastia carrarese in un cavaliere di Carlomagno, a sostenere la volontà di Francesco il Vecchio di poter contare sul prestigio dei propri antenati, in un momento di fragilità politica sotto l'incalzare di Venezia, per consolidare, nei confronti di potenziali competitori, la propria immagine di Signore influente nello scacchiere politico dell'Italia nord-orientale. Tutto questo concorre a ritenere che anche la scelta di far rappresentare le gesta di Otinello - un eroe moro conquistato alla causa cristiana - dovesse far parte del voluto e studiato programma di comunicazione dell'immagine dinastica dei Carraresi a Treviso da parte di Francesco il Vecchio.

Nel 1384 Francesco il Vecchio nomina podestà *ad interim* della Treviso, appena acquistata, un esponente di spicco dell'alta società mercantile padovana, un laureato in legge e praticante giudice di sua totale fiducia: Ottonello Descalzi³⁶.

La coincidenza onomastica non può non lanciare un segnale e suggerisce l'esistenza di un collegamento diretto, seppure al momento non precisabile nei dettagli, fra il preparato e influente plenipotenziario di Francesco il Vecchio, la reale funzione della casa-torre al Sileto³⁷ e la cruciale necessità dei Carraresi di gestire e comunicare il loro nuovo ruolo a Treviso, proprio nell'anno iniziale del loro dominio.

Fig. 9. L'emblema/cimiero di Francesco I da Carrara con la *spolia* del Saraceno alato (da Ferrari, op cit.).

In tale contesto le immagini affrescate del 'cimiero del Saraceno' sulla porta del Castello oltre Sile, (che presidiava la via verso Venezia), e degli episodi de *La chanson d'Otinello*, nell'edificio più eminente all'inizio della via Regia (che forse coincideva con l'antica sede del Conte di investitura imperiale), trovano correlazione e senso in quanto 'narrazione' di un potere che Francesco il Vecchio intendeva legittimo in quanto ereditato dai nobili antenati della dinastia da Carrara. Anche il perduto affresco del *Lai d'Aristotele*, che condivideva gli stessi spazi nella casa-torre, era funzionale, del resto, alla rappresentazione di un buon governo basato sulle regole del vivere civile, nonché memento al governante di resistere agli impulsi con la lucidità adeguata e di mantenere un contegno e un comportamento giusto ed etico in qualsiasi circostanza³⁸.



¹ E. Cozzi, scheda 77. *Chanson d'Otinél*, in E. Cozzi (a cura di), *Musei civici di Treviso, La Pinacoteca – I. Pittura romanica e gotica*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2013, pp. 202-203; E. Cozzi, *scheda 4. La chanson d'Otinél* in E. Cozzi (a cura di), *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana nei secoli XIII e XIV*, in L. Menegazzi (a cura di), *Tomaso da Modena*, catalogo della mostra, Edizioni Canova Treviso, 1979, pp. 44-59, in particolare pp. 57-59; L. Menegazzi (a cura di), *Il Museo civico di Treviso*, Neri Pozza editore, Venezia, 1964 (ma 1963), pp. 187-188, sub voce *Pittore locale (fine sec. XIV) Leggenda di Otinel- P 9*.

² Ortolan 'donò' forse gli affreschi ancora in opera e Bailo provvide a stacco e trasporto agli ex Scalzi

³ A distanza di un decennio dall'ingresso in museo di questi brani affrescati, Luigi Bailo ribadiva che: «Nel 1900 [n.d.a. refuso tipografico per 1902?] fu aggiunta la sezione degli affreschi Cavallereschi donati dal sig. G. B. Ortolan, e applicati immediatamente alle pareti di una sala con tre riparti appositamente ridotta con decorazione cromatica, stile trivigiano, secolo XIV. Questi affreschi rappresentano fatti del Romanzo cavalleresco Franco-Lombardo, «l'Entrée en Espagne, e il Lay di Fillide». [L. Bailo, *I nuovi locali del museo e cenni storici*, in «Bollettino del Museo trivigiano», numero straordinario, 11 novembre 1912, Tip. Luigi Zoppelli, Treviso, 1912, p.5, sub 14.]. Se l'*Otinél* è ancora visibile in museo (ora in Sala 1 a Santa Caterina), seppure dopo qualche vicissitudine, del frammento con scena del *Lai d'Aristote* si sono invece perse le tracce dopo il tragico bombardamento del 7 aprile del 1944. I frammenti però non si limitavano a questi (cfr. testo *infra*).

⁴ Bailo lo cita come casa-torre dei Collalto, conti di Treviso per investitura imperiale. Al capo opposto della via Regia, presso l'imbocco di chi giungeva in città da nord – est, si trovava il Palazzo dei Da Camino.

⁵ L. Bailo, *Inaugurazione di una nuova serie di antichi affreschi portati in museo*, Museo di Treviso Invito personale a stampa (con destinatario indirizzo manoscritti), Treviso, 8 novembre 1902 [n.d.a. la copia individuata e consultata è quella inviata a Isidoro Alberto Coletti, disponibile nel *Fondo Coletti* di FBSR, Biblioteca - Centro di Documentazione]. Pochi mesi dopo – a marzo del 1903 - segue la prima entusiastica segnalazione scientifica da parte del filologo romanzo Vincenzo Crescini, che si attiene sostanzialmente al succitato comunicato stampa (da lui definito 'circolare') che risulta parte integrante dell'invito di Bailo. Cfr. V. Crescini, *Gli affreschi epici medievali del Museo di Treviso*, in

«Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti». LXII (1902-1903), Officine grafiche di C. Ferrari – Venezia, 1903, pt. II, pp. 268 - 272, (estratto). Seguì V. Crescini, *Notizie* in «Bullettino della società filologica romana», 4 (1903), pp. 87-88

⁶ R. Léjeune, *La fresque de Trévisé et la légende d'Otinél*, in «Cultura neolatina», XXII (1962), pp. 114 – 121. Sull'aderenza però delle scene illustrate con gli episodi dei manoscritti attualmente noti della *Chanson d'Otinél* tornerò più avanti.

⁷ Il poema *L'Entrée d'Espagne* fu composto intorno al 1330 in lingua franco-veneta/italiana da un padovano che intese restare anonimo. Il manoscritto più importante si conserva alla Biblioteca Marciana, ms.Fr.Z.21 (=257). Cfr. M. Infurna (a cura di), *Anonimo padovano, L'Entrée d'Espagne - Rolando da Pamplona all'Oriente*, Carocci Roma, 2011

⁸ E. Cozzi, *Otinél, Belissant, Carlomagno negli affreschi di Sesto al Reghena*, in «Medioevo romanzo», 2 (1975), pp.247-253

⁹ Quasi una reminescenza delle modalità di figurazione delle colonne pasquali romaniche, a loro volta ispirate alle colonne celebrative figurate romano - imperiali. Questa tipologia, comprese le divisioni con alberi sono presenti in affreschi con soggetti carolingi, fra cui quelli del Castello di Cruet (Savoia), datati al XII secolo

¹⁰ In particolare Bailo - in Bailo 1902 op. cit. - auspicava che proprio l'ambientazione pittorica neomedievale di Carlini, tratta dagli affreschi della Loggia dei cavalieri, stimolasse la cittadinanza e L'Amministrazione comunale a sostenere il restauro di quest'ultima, che versava in gravi condizioni. Nell'attuale deposito degli affreschi staccati, adiacente al Museo Santa Caterina, esiste un frammento quadrato di affresco con motivi fitomorfi in stile neomedievale che potrebbe essere ricondotto alla decorazione di questa *Sezione degli affreschi cavallereschi* inaugurata agli ex Scalzi l'11 novembre del 1902.

¹¹ cfr. L. Coletti, *Per la ricostruzione e il riordinamento della Pinacoteca di Treviso*, in «Arte Nostra», 1920; L. Coletti, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, in «Bollettino d'arte», 1927. Lo stato dell'allestimento voluto da Coletti nel 1938 si deduce paradossalmente anche proprio da alcune foto in b/n relative alla sua distruzione bellica nel 1944. In una si nota infatti, completamente a vista a causa del crollo della parete in affaccio sul chiostro meridionale, l'affresco della *Chanson d'Otinél*, miracolosamente illeso, profilato lungo il perimetro da una linea scura sulla parete bianca. cfr. Fig. 3.

¹² Il restauro e il riallestimento post bellico di quello che diven-

ne da quel momento il Museo civico di Treviso per antonomasia – accorpando la Pinacoteca ma espellendo le Arti applicate a Ca' da Noal e le opere su carta verso la Biblioteca – fu affrontatao da Luigi Coletti, Ferdinando Forlati con Michelangelo Muraro, Bruno Forlati Tamaro affiancata da Giulia Fogolari per la sezione archeologia e inaugurato nel 1952. L. Coletti – L. Menegazzi (a cura di), *Guida del Museo civico di Treviso*, Arti grafiche Longo e Zoppelli, Treviso, 1959; L. Menegazzi, *Un museo ed una mostra a Treviso*, in «Emporium», CXVI, n. 695 (48) (1952), pp. 220-227, (un'immagine dell'allestimento 1952 a p. 223); L. Menegazzi, *Notizie storiche*, in L. Menegazzi (a cura di), in *Il Museo Civico di Treviso – dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1963 (1964), pp. 7 - 12

¹³ Sugli aspetti tecnici dell'affresco, messi in luce con i lavori di distacco del 2017, cfr. *infra* Libralesso. Per gli stacchi successivi al primo del 1900/1902 uso il termine 'distacco'. Il frammento con l'episodio del *Lai d'Aristote*, a differenza del grande brano cavalleresco di *Otinél*, non compare nel riallestimento del 1952 e, con beneficio d'inventario, dovrebbe essere stato completamente distrutto nel bombardamento del 7 aprile 1944; cfr. E. Cozzi, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV*, in L. Menegazzi (a cura di), *Tomaso da Modena* – Catalogo della mostra (Treviso, Santa Caterina e Capitolo dei Domenicani, 5 luglio – 5 novembre 1979), Edizioni Canova, Treviso 1979, pp. 3-52, in particolare p. 49; ne resta a documento solo una stampa fotografica in b/n tratta forse da una lastra più vecchia, come gentilmente segnalatomi da Enrica Cozzi.

¹⁴ Eugenio Manzato, allora direttore dei Musei civici di Treviso, già nel 1987 era stato obbligato a intercludere alla vista del pubblico l'affresco della *Chanson d'Otinél* a causa dello stato conservativo precario e decise quindi di far cadere in quel punto del nuovo percorso espositivo del museo (con allestimento progettato da arch. Damir Covacich) l'inizio della sezione dedicata all'Arte dell'Ottocento (da gentile comunicazione verbale di Eugenio Manzato)

¹⁵ L'iniziativa fu promossa dall'allora conservatore Andrea Bellieni, RUP Emilio Lippi

¹⁶ Il complessivo progetto di distacco, messa in sicurezza su pannelli trasportabili e pulitura finale per una consona ricollocazione a Santa Caterina sono stati condotti, sotto l'alta sorveglianza di Gabriella Delfini funzionario della competente Soprintendenza, dalla scrivente conservatrice Musei e con RUP amministrativo Emilio Lippi, già dirigente dell'allora Settore Bi-

blioteche e Musei del Comune di Treviso. Vi sono stati impegnati per le operazioni di distacco il restauratore Antonio Bigolin e collaboratori e quindi per la prima pulitura e riposizionamento su pannelli mobili il restauratore Andrea Libralesso e collaboratori. Cfr. *infra* Libralesso

¹⁷ Il riallestimento della nuova sezione della Pinacoteca a Santa Caterina si basa anche sugli esiti dell'attività di Catalogazione scientifica del patrimonio museale e in particolare su quanto prodotto per i due volumi di Cozzi E., (a cura di) *Musei civici di Treviso - La Pinacoteca, I. Pittura romanica e gotica*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2013 e di Manzato E. – Marinelli S., (a cura di) *Musei civici di Treviso - La Pinacoteca, 2. Pittura rinascimentale e barocca*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2019. La commissione museologica era composta da Sergio Marinelli, Eugenio Manzato, Andrea Bellieni, Enrica Cozzi, Emilio Lippi, Maria Elisabetta Gerhardinger, con il coordinamento museologico di quest'ultima; il progetto di allestimento di Studiomas – Padova (architetti Marco Rapposelli, Piero Puggina e collaboratori) con direzione lavori di arch. Marco Rapposelli di Studiomas – Padova è stato realizzato dalla ditta Harmoge in collaborazione con le ditte di restauro Mauve di Venezia, Antonio Costantini di Treviso e Nuova Alleanza (direzione tecnico-scientifica di Giuseppe Maria Dinetto) di Ponzano V.to

¹⁸ RUP dott. Lorenzo Traina SG e dirigente *ad interim* del Settore Biblioteche musei e Turismo del Comune di Treviso. Il progetto scientifico del restauratore è stato condiviso dalla scrivente e affrontato sotto l'alta sorveglianza di Luca Majoli, funzionario storico dell'arte dell'attuale Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per Venezia metropolitana e le Province di Belluno, Padova e Treviso

¹⁹ Cozzi 1978, op. cit., p. 57 (citando a sua volta Léjeune 1962, op. cit.)

²⁰ Archivio MCTV, Raccoglitore 'Musei civici Treviso – fotografie storiche', busta sciolta e *infra* Libralesso

²¹ Tali linee definiscono in particolare i volti e nella figura di Otinel sono grigio chiaro. Non è stato possibile escludere che si tratti di 'intensificazioni' dell'esistente, realizzate a inizio Novecento da Antonio Carlini su *input* di Bailo, proprio per rafforzare l'effetto percettivo nell'esposizione al pubblico del 1902.

²² Questo frammento si trova da prima del 2008 in condizioni critiche, ma stabili. Sarà oggetto di restauro nel 2021. Cfr. G. Briziarelli, scheda O. A. 05/0005577455 e Cozzi 2013, op. cit. scheda 78., pp. 204-205

a fianco:
Anonimo frescante locale, *Stemmi, cimieri e emblemi entro un campo quadripartito*, secolo XIV-fine, tracce sul muro esterno verso ponte Sant’Agata di Palazzo Zanon Boccaliero. In alto a destra si distingue il carro carrarese. Potrebbero segnalare la residenza

(nel 1384 -1388) di alcuni funzionari di Francesco il Vecchio Da Carrara, fra cui Francescuolo da Brossano (genero del Petrarca) e Ottonello Descalzi. Nel 1384 l'abitazione di quest'ultimo risulta appunto in parrocchia di San Gaetano.

e una testimonianza di Lovato Lovati, in AA.VV., *Tomaso da Modena e il suo tempo - Atti Convegno Internazionale*, Comitato Manifestazioni Tomaso da Modena, Treviso (Stamperia di Venezia s.p.a. 51-80) 1980, pp. 204-217 (in prt. pp. 204-206).

²⁹ cfr. A. Rossellini, *Onomastica epica francese in Italia nel Medioevo*, in «Romània», 79-314 (1958), pp.253 – 267, *sub voce* Ospinel, Otinel, pp. 261-262.

³⁰ Camps, op. cit.

³¹ Léjeune 1962 e Cozzi 1978 opp. citt.; Cozzi 2013 scheda 77 in op. cit. propone però: *secolo XIV, metà*.

³² G.M. Varanini, *Propaganda dei regimi signorili: le esperienze venete del Trecento*, in «Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento» (Relazioni tenute al Convegno internazionale di Trieste, 2-5 marzo 1993), Publications de l’École Française de Rome, 211 (1994), Roma, 1994, pp. 177-201

³³ Il castello urbano, già esistente nel 1006, ma nei secoli rimodernato e adattato, si trovava in destra Sile, oltre ponte San Martino. cfr. I. Granzotto, *L’altro volto del potere: il castello urbano*, in M. Zorzi, “Treviso Medievale”, Chartesia 2019, pp. 183-209, in particolare p. 196 e nota 45. Costituiva un simbolo ma anche un materiale punto di forza strategico per il controllo militare sulla città e il transito da e verso Venezia e i suoi territori. Francesco I il Vecchio da Carrara lo elesse a residenza dopo la conquista di Treviso nel 1384. (Léjeune 1962, op.cit.).

³⁴ Carrara: da<casa>, codice membranaceo miniato (Francesco della Novella?) con guardie membranacee, 1391-1404, Padova, Biblioteca civica, B.P. 124/22, A c. 16r Ubertino da Carrara, cimiero con saraceno; A c. 20r Francesco I da Carrara, cimiero con saraceno.

³⁵ M. Ferrari, *Il cimiero: espressione dell’identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo*, in «Mélanges de l’École française de Rome, Moyen Âge»; E. Cozzi, *Il libro dei cimieri carraresi (Padova Biblioteca Civica)*, in «*Padua sidus preclarus. I Dondi dell’Orologio e la Padova dei Carraresi*» - catalogo della Mostra, Padova Palazzo della Ragione 1989, Brugine (PD), 1989, pp.173-174; Trentin V., *Il manoscritto dei cimieri carraresi (Padova, Biblioteca civica, B.P. 124/XXII). Osservazioni codicologiche*, ibidem, pp. 29 - 36

³⁶ Nato a Este intorno alla metà del secolo in una famiglia di mercanti di lana, nel 1371 si era laureato in Legge a Padova e, entrato nelle liste del Collegio dei Giudici, aveva subito iniziato la carriera di giudice e di fiduciario di Francesco il Vecchio, che lo nominò a dirimere in sua vece situazioni delicate. Il 5 febbraio del 1384 Ottonello Descalzi prende quindi residenza a Treviso nella parrocchia di San Gaetano, zona nord-est della città, oltre



Cagnan. In aprile, alla nomina di Simone Lupi come podestà titolare, ne sarà vicario con delega a trattare tutte le cause civili ed entro la fine dell’anno si sposa con Giovanna della Seta, figlia di Domenico e nipote di Lombardo, il fedele segretario e copista di Francesco Petrarca. Si trasferisce a Mantova, dove lavora a corte come alto funzionario di Francesco Gonzaga. Rientrato a Padova nel 1389, continuò la sua attività di giurista e recuperò ruoli importanti alla corte di Francesco Novello. Si spese a Padova poco prima del 30 luglio del 1405 e fu seppellito nella tomba che si era fatto costruire agli Eremitani. Cfr. Benjamin G. Kohl, *sub voce* Descalzi Ottonello, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 39 (1991)

³⁷ Forse da identificare appunto con la sede plurisecolare dei Collalto e quindi simbolo dell’antico potere comitale in rappresentanza dell’Imperatore, a Treviso e nel territorio afferente alla città, anche in chiave antiveneziana. I Collalto fin dal 1339 si erano defilati da Treviso eleggendo il rinnovato Castello di S. Salvatore quale sede feudale, per mantenere evidentemente il controllo sui propri possedimenti che potevano così gestire in autonomia da Venezia. Erano rimasti comunque di riferimento per l’élite trevigiana e nel 1356 furono infatti fra i sostenitori occulti della cosiddetta Rivolta dei Notai contro la Serenissima.

³⁸ La presenza, nella stessa sala degli episodi di Otinel, del *Lai d’Aristote* (nell’inequivocabile momento, peraltro molto diffuso

nell’arte medievale, in cui nella narrazione il filosofo preso dal desiderio accetta di farsi cavalcare da Fillide, venendo sorpreso proprio da Alessandro – il futuro ‘magno’ – di cui è maestro) è da collegare a un importante valore di riferimento per il potere del signore, cioè l’akrasia citata da Aristotele, cioè la scarsa volontà e razionalità nell’affrontare un evento e che va ovviamente evitata se si intende governare bene. La complessità della tradizione del Lai e dei suoi riferimenti interpretativi (che videro in aperto contrasto Domenicani e Francescani - cui i da Carrara erano legati anche per la presenza dello *Studium* patavino - a proposito del valore e dell’interpretazione della filosofia aristotelica) esulano ovviamente da questa breve nota, ma certamente meritano di venir approfonditi, proprio alla luce di questa associazione trevigiana. cfr. supra Infurna op. cit in nota e M. Cavagna, *La figura femminile nel Lai d’Aristote* di Henri de Valenciennes (1230 circa), in Fillide, 1 (2010), www.fillide.it; a proposito dell’episodio di Aristotele cavalcato da una donna in diretto collegamento con una sede di potere politico del Trecento cfr. L. Buttà, *Storie per governare: iconografia giuridica e del potere nel soffitto dipinto della Sala Magna del palazzo Chiaromonte Steri di Palermo*, in L. Buttà (a cura di - editor), *Narrazione, exempla, retorica. Studi sull’iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Caracol Edizioni, Palermo, 2013, pp. 69-126, in particolare pp. 94-97 e fig. 23 di p. 95.

I RESTAURI

Nino Springolo, *Il Botteniga in primavera*,
1953, olio su compensato.
Acquisto 1959, Restauro Mauve 2019.



I restauri 2018-2020

Maria Elisabetta Gerhardinger

Fra le attività finalizzate alla manutenzione e alla valorizzazione del patrimonio dei Musei Civici di Treviso, nel triennio 2018- 2020 sono state portate a termine alcune importanti restituzioni in coordinamento con i funzionari della Soprintendenza SABAP per il territorio di Venezia metropolitana e le Province di Belluno, Padova e Treviso*.

- affresco staccato con episodi de *La Chanson d'Otinel*, di Ignoto frescante veneto della metà del XIV secolo, esposto a Santa Caterina in Sala 1
- affresco staccato con il *Cristo passo* (o Messa di San Gregorio) di Martino da Modena, sempre della seconda metà del XIV secolo, anch'esso esposto a Santa Caterina in Sala 1
- due tavole con *San Giovanni Battista*, *San Bartolomeo e altri Santi*, e integrazione della cornice intagliata, pertinenti a un polittico smembrato di Pittore veneto dell'ultimo quarto del secolo XV, esposte a Santa Caterina in Sala 4
- 30 quadri, fra oli su pannello e su tela, un pastello e una sanguigna su carta che costituiscono l'intero lotto civico di Nino Springolo, secolo XX, in attesa di esposizione nell'ampliamento del Museo Bailo – Galleria del Novecento
- due grandi carboncini e tecniche miste di Achille Funi, *Pitagora* e *Guerriero* (con teste autoritratti dell'artista), fine della prima metà del XX secolo, che andranno esposti nel prossimo ampliamento del Museo Bailo
- 60 manufatti lignei dal deposito di Ca' da Noal, fra cui due sculture di S. *Caterina* e S. *Domenico* attribuibili a Giovan Battista Auregne, scultore in legno del XVII secolo, già inseriti in un progetto di mostra.

Si tratta di differenti tipologie di opere e di situazioni conservative che hanno richiesto l'intervento delle più avanzate professionalità e delle più specifiche esperienze sul campo per condurre a termine gli interventi.

Se gli obiettivi primari dell'Ufficio conservazione dei musei sono rendere possibile la valorizzazione patrimoniale e culturale delle opere civiche (rendendone praticabili nell'immediato la comunicazione e l'esposizione a un pubblico sempre più ampio e incluso e, in prospettiva, la trasmissione nelle migliori condizioni materiali possibili alle generazioni future), le attività di restauro ne sono pregiudiziali.

La programmazione di tali attività è armonizzata entro la cornice che racchiude le molteplici azioni del Servizio musei del Comune di Treviso, così come determinate dal Dirigente del Settore e si attua concretamente sulla base della disponibilità economica presente nel relativo capitolo di bilancio così come previsto dal PEG comunale. La dotazione deriva dall'Amministrazione ma vi possono concorrere con preziosi contributi anche le realtà esterne, pubbliche e private, fra cui Associazioni o semplici cittadini.

Solo attraverso il restauro è possibile inoltre fornire quei chiarimenti e approfondimenti sulle opere indispensabili al rinnovarsi della ricerca, linfa dei musei.

* Soprintendente dott. Fabrizio Magani, funzionario storico dell'arte per Treviso dott. Luca Majoli.

Fig. 1. Il distacco dall'allestimento per eseguire l'intervento del 2017.

Fig. 2. Il distacco meccanico della boiaccia stesa per fissaggio al museo nell'allestimento 1952.

Fig. 3. Stato di alterazione prima dell'intervento 2017.

Fig. 4. Stato della pellicola pittorica prima dell'intervento 2017.

90 **La messa in sicurezza strutturale e la pulitura a cantiere aperto dell'affresco staccato con episodi de *La chanson d'Otinel*.**
Andrea Libralesso

L'intervento complessivo per la restituzione di questo affresco staccato (inv. P9) è durato vari anni e si è articolato in più fasi.
Per rendere mobile l'affresco in collocazione secondaria con la raffigurazione degli episodi della *Chanson d'Otinel*, fissato dal 1952 sulla parete nord del chiostro meridionale del Museo Bailo, la prima fase di lavoro ha riguardato il distacco dei brani di affresco che si



trovavano ricomposti su tre registri tramite integrazioni e ridipinture moderne. Si è poi proceduto alla velinatura della superficie pittorica, al distacco dal supporto murario di collocazione secondaria delle otto ampie sezioni degli intonaci affrescati e alla loro collocazione a rovescio in orizzontale (fig. 1).

L'intervento

Nel 2011, dopo il trasporto in laboratorio, la prima lavorazione è stata pertanto la rimozione, con l'azione meccanica di scalpelli, dei considerevoli strati residui di boiaccia molto tenace, usata per fissare gli intonaci affrescati al supporto murario secondario, dal retro a vista delle otto porzioni distaccate (fig. 2). Tale operazione si è dimostrata assai complicata non solo per la consistenza 'rocciosa' della boiaccia ma anche a causa della scarsa adesività dell'intelaggio effettuato sulla superficie pittorica dalle precedenti altre maestranze per procedere al distacco, nonché per la diffusa naturale frantumazione dell'intonaco originario, di mediocre qualità e lavorazione. Per far resistere gli strati originali d'intonaco dipinto alle sollecitazioni



ni dovute all'azione degli scalpelli sono state impregnate le fessurazioni con resina acrilica in soluzione (Paraloid B72 al 20% in acetone). Questo ha permesso l'acquisizione di coerenza degli intonaci originari e la maggiore adesività dell'intelaggio.
Rimosse le sovrapposizioni sul *verso* delle otto sezioni distaccate, appariva chiaramente dalle superfici la lettura del supporto su cui era originariamente allestito: un tessuto murario in mattoni stillato sulle connessure. Ciò lascia dedurre che l'intonacatura di pochi millimetri di spessore con pronunciamenti in corrispondenza delle connessure, sia stata eseguita in unico strato. È stato lasciato un testimone di questa situazione facendovi aderire una garza di cotone con un impasto adesivo di resina acrilica in emulsione (Acril AC33 al 50%) additivata con impalpabile di carbonato di calcio.
La susseguente rimozione degli intelaggi sul *recto* è stata anch'essa alquanto complessa e ha preteso un'estrema accuratezza, in quanto nel solubilizzare in piccole aree a campione l'adesivo degli intelaggi (resina acrilica - Paraloid B72 sciolto con miscela di acetone

e diluente nitro), tornava allo scoperto una superficie pittorica con problematiche di estesissime esfoliazioni e frantumazioni (fig. 3). Il fenomeno deve essere stato innescato, nel corso di uno degli stacchi/distacchi subiti dall'opera dal diverso comportamento meccanico della pellicola pittorica, costituita da uno spesso strato di scialbo di calce su cui le figurazioni sono realizzate a velatura con colori minerali, rispetto allo strato di pochi millimetri dell'intonaco sottostante.
Completata la messa in luce della superficie pittorica si poteva constatare che questa difettava sia localmente sia su ampie aree trattate queste con stuccature grossolane debordanti sulla superficie originaria e risarcite con altrettanto grossolani e approssimativi



Fig. 5. Gli spezzoni di affresco dopo l'isolamento delle integrazioni moderne.

Fig. 6. I brani di affresco nello stato del 1952.

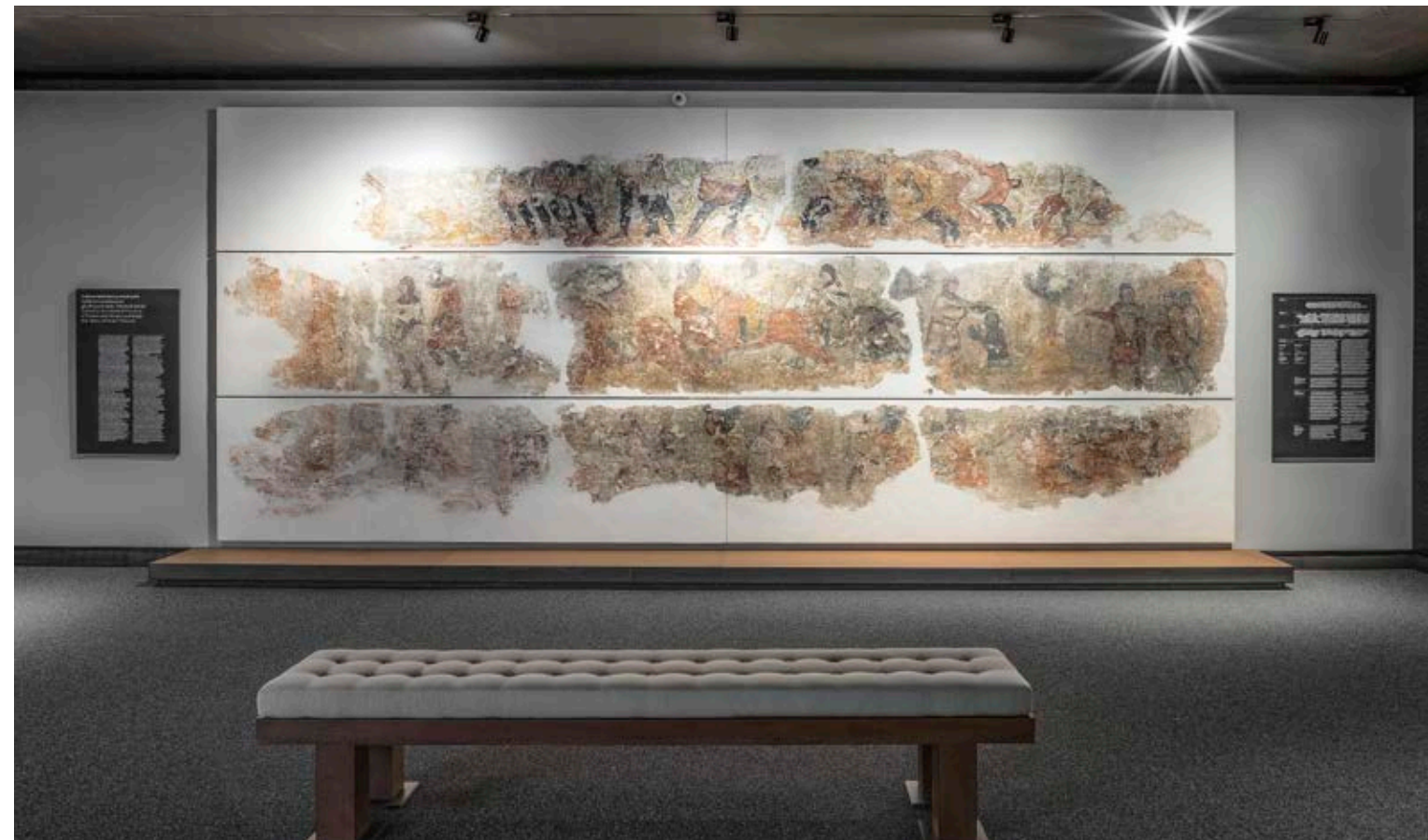


ritocchi ormai alterati, che falsavano in particolare i contorni dei vari frammenti in lavorazione. Smantellate queste aggiunte, caratterizzate da impasti piuttosto tenaci, con l'azione meccanica del bisturi (fig. 5), è stato possibile recuperare gli esatti punti di giunzione di ogni frammento e riportare in luce ampi brani delle cromie originarie.

Usando quindi a testimonianza una vecchia fotografia dell'archivio fotografico dei musei, che documentava lo stato dell'opera nel 1952 (fig. 6), è stato possibile valutare al meglio sia i punti di articolazione dei singoli episodi figurati sia quelli di giunzione dei vari frammenti per poter riassemblare l'opera in singoli pannelli, rispettandone la distribuzione sui tre registri. L'altezza dei pannelli è stata calcolata in m.l in base alla misura della sezione narrativa ben conservata del registro mediano, mentre la ragguardevole lunghezza residua di m. 7,10 ha determinato la scelta, per motivi tecnici, di una ripartizione di ogni registro in due sezioni. Gli stacchi ripuliti dalle stratificazioni non pertinenti sono stati quindi montati con corretta ripartizione, su sei pannelli a nido d'ape (serie PGA da 1" con celle di mm. 6,35 della C.T.S.) su cui sono stati fatti aderire con impasto di resina acrilica in emulsione (AC33 al 30%) addizionata ad impalpabile di carbonato di



Fig. 7. La Sala 1 a Santa Caterina con l'affresco inv. P9 rimontato.



calcio. Le nuove stuccature necessarie e le superfici neutre sono state trattate con impasti a base di calce aerea, sabbia di cava e polvere di marmo, addizionati con resina acrilica in emulsione al 15%, composizione che si accompagna con le caratteristiche dell'intonaco originario. I pannelli riuniti sono stati montati in esposizione nel 2018.

Nel corso del 2019, si è quindi proceduto, 'a cantiere aperto', alla pulitura approfondita di tutti i residui e dei ritocchi alterati ancora insistenti sulla superficie

pittorica nonché all'asporto delle residuali stuccature debordanti sulla superficie pittorica originaria procedendo con una certosina azione meccanica a bisturi. Alla fine per equilibrare l'insieme, in alcuni punti fortemente compromessi nella lettura a causa della considerevole lacunosità esistente, si è proceduto ad attenuare questo difetto eseguendo un puntuale e accurato abbassamento di tono, con colore locale ad acquerello in punta di pennello, sia sulle lacune che sulle abrasioni percettivamente più disturbanti.

94 **Il restauro dell'affresco staccato frammentario con Cristo passo di Martino da Modena, inv. P467**

Francesca Faleschini

L'ampio brano di affresco di cm. 185,5 x 100 (inv. P467) proviene da un edificio civile già esistente nella via ora XX Settembre in Treviso (già via Umberto I fino al dopoguerra) e costituisce uno dei tanti recuperi dalle macerie belliche, dovuti a Mario Botter nel corso del 1946 (fig. 1).

Si tratta di una porzione di affresco facente parte di un più ampio complesso pittorico trecentesco, in cui le campiture figurate erano delimitate da tipiche cornici geometriche. Resta la porzione inferiore sinistra di una scena del *Cristo passo* attorniato da simboli della passione e riportante sul sarcofago di base i resti della firma dell'autore, Martino da Modena. In base alla struttura compositiva le probabili misure originali erano quindi di circa cm. 210 di altezza per cm. 130 di larghezza.

Si tratta di un dipinto eseguito con la tecnica del "buon fresco" su di uno strato d'intonachino lisciato, come era d'uso nel periodo d'esecuzione, cioè intorno al Trecento, periodo in cui viene elaborata anche una nuova struttura dell'immagine, che comportò tecnicamente nell'esecuzione pittorica l'uso sistematico della sinopia come fase di abbozzo complessivo per cogliere l'insieme dell'effetto decorativo e costruttivo ricercato. La stesura dell'intonaco ultimo, destinato a ricevere la pittura, era quindi effettuata non più per pontate ma per giornate, così da scegliere l'estensione del campo di lavoro giornaliero sull'intonaco fresco, considerando esclusivamente il grado di difficoltà e il modo di stesura che la parte dell'affresco da eseguire richiedeva.

Sull'arriccio si effettuava a tal fine la così detta 'batti-

tura dei fili', per stabilire le esatte verticali e orizzontali dell'opera, cui seguiva un primo abbozzo a carboncino poi ripassato con un pennello intriso di terra rossa ('sinope') mescolata unicamente con acqua: era la prima indicazione del risultato che si sarebbe voluto ottenere. Conclusa la stesura della sinopia sulla superficie da affrescare, cominciando dall'alto e proseguendo verso il basso, si applicava il secondo strato di intonaco, ottenuto con un impasto di sabbia più fine e calce. Dopo averlo accuratamente levigato, era ripetuta l'operazione di battitura dei fili ed era tracciato il disegno preparatorio su cui si lavorava per giornate.

Nonostante il manufatto oggetto del restauro di cui qui si tratta si presenti staccato dal suo supporto originale e riposizionato su uno ausiliario risalente a circa cinquant'anni fa, è possibile apprezzare e riconoscere tutte le tecniche esecutive precedentemente descritte. Il disegno preparatorio è in sinopia, le incisioni dirette sono presenti nella costruzione delle parti geometriche del sarcofago e nella ripartizione delle scritte (fig. 2), con evidenti correzioni e ripensamenti delle linee guida. Si notano i segni di battitura di filo con terra rossa, e le incisioni dirette per le iscrizioni delle lettere. I pigmenti utilizzati sono di origine minerale: l'ocra, la terra di Siena, la terra verde, il rosso cinabro, il nero di Vite, il bianco san Giovanni, blu probabilmente lapislazzuli. Non sono state eseguite analisi diagnostiche ma dall'esistente in letteratura possiamo dedurre la tipologia. Alcune rifiniture a secco sono andate oramai perdute, ma se ne possono intuire le originali applicazioni. Il colore rosa del sarcofago, dipinto ad imitazione di un calcare micritico nodulare (rosso ammonitico/rosso Verona) probabilmente è stato realizzato con terre rosse e bianco di calce.

L'incarnato è stato eseguito con colori miscelati con bianco S. Giovanni (bianco di calce) e terre rosse e gialle, su di un disegno a sinopia. I contorni anatomici

Fig. 1. L'opera prima del restauro del 2019.



delle mani, degli occhi, del naso sono eseguiti con segno sicuro e color bruno alla maniera di Tomaso da Modena (fig. 3).

La cornice che circonda la scena è stata realizzata a mano libera e lo stato di conservazione permette di

leggerne le pennellate di esecuzione, le colature debordanti e le linee di ripresa.

Nel 1946 Mario Botter riconobbe l'importanza storico artistica dell'affresco e intervenne procedendo per mezzo della tecnica dello stacco per poterlo conservare su di un supporto ausiliario e musealizzarlo.

Il nuovo supporto realizzato, è costituito da arelle e gesso. Si presenta in ottimo stato di conservazione. Il recupero e l'operazione di stacco sono avvenuti conservando arriccio, intonaco, intonachino e pellicola pittorica. Grazie a questo intervento possiamo ammirare la sequenza stratigrafica tecnica dell'affresco. Il gesso è materiale costitutivo anche delle stuccature di piccola e grande dimensione che sbordano sul fronte al di sopra della pellicola pittorica.

L'opera non presenta ritocchi ma semplicemente uno strato protettivo a base di cera ormai alterato, scurito e ingrigito. Sono presenti fratture, fessure passanti degli strati preparatori, lacune di profondità e di superficie e graffi di origine antropica.

La pellicola pittorica appare in discreto stato di conservazione, anche se si notano delle sostanze soprammesse, applicate forse con funzione di consolidante e protettivo. Queste ultime appaiono distribuite uniformemente sulla superficie e sulle stuccature.

L'intervento eseguito nel secolo scorso, seguiva le metodologie che prevedevano la conservazione del manufatto in maniera essenziale, lasciando molte lacune e abrasioni a vista, quasi a preferire la restituzione dello stato di fatto e il degrado in cui l'opera versava, piuttosto che agevolare la lettura estetica cromatica.

L'intervento

L'incarico di restauro affrontato nel 2018 - 2019 ha previsto la rimozione chimica delle sostanze cerosi sovrammesse alterate e delle stuccature precedenti, non più conformi.

Fig. 2. Il testo affrescato sulla tabula del sarcofago dipinto.



La scelta di rimuovere gli interventi precedenti è stata dettata dalla volontà di ripristinare esteticamente le forme, le pennellate e le caratteristiche tecniche pittoriche dell'autore. Le stuccature delle lacune, a seguito della rimozione meccanica, sono state risarcite modellando la superficie, imitando l'andamento delle aree circostanti con malte in grassello di calce per granulometria e colore. Ove è stato possibile, per localizzazione ed estensione integrare pittoricamente si è intervenuti con la tecnica riconoscibile a tratteggio. Le eterogeneità, le abrasioni degli stati preparatori sono stati equilibrati in modo da permettere una lettura più armoniosa, meno frammentaria di ciò che si è conservato senza alterare l'originalità. Le grandi lacune, non integrabili pittoricamente, sono state restituite leggermente sottolivello rispetto agli strati pittorici. Le vicende storiche e conservative, che riguardano

Fig. 3. Particolare del volto del committente durante il resturo.

a fianco:

Fig. 4. Martino da Modena, Cristo passo, XIV secolo, seconda metà, affresco staccato al termine dell'intervento di restauro del 2019.



questo manufatto, hanno lasciato delle tracce indelebili come lacune e parti oramai perdute per sempre che purtroppo non potranno più essere ripristinate come in origine se non intervenendo con ricostruzioni e interpretazioni improprie. Le operazioni sopra descritte hanno reso possibile riportare il manufatto al reale stato conservativo del colore e degli strati preparatori, dando inoltre la possibilità di apprezzare tutte le caratteristiche pittoriche trecentesche¹.

¹ BIBLIOGRAFIA: Procacci U., *Sinopie e affreschi*, Milano 1961; Pesenti F.R., *L'affresco*, in Maltese C. (a cura di) *Le tecniche artistiche*, Milano 1973; Marabelli M. - Tabasso Laurenzi M., *Materiali della pittura murale*, Roma 1977; Mora P. - Mora L. - Philippot P., *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977; Nimmo M. - Olivetti C., *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, in *Rinascita*, s. III (1985-1986), pp. 8-9.

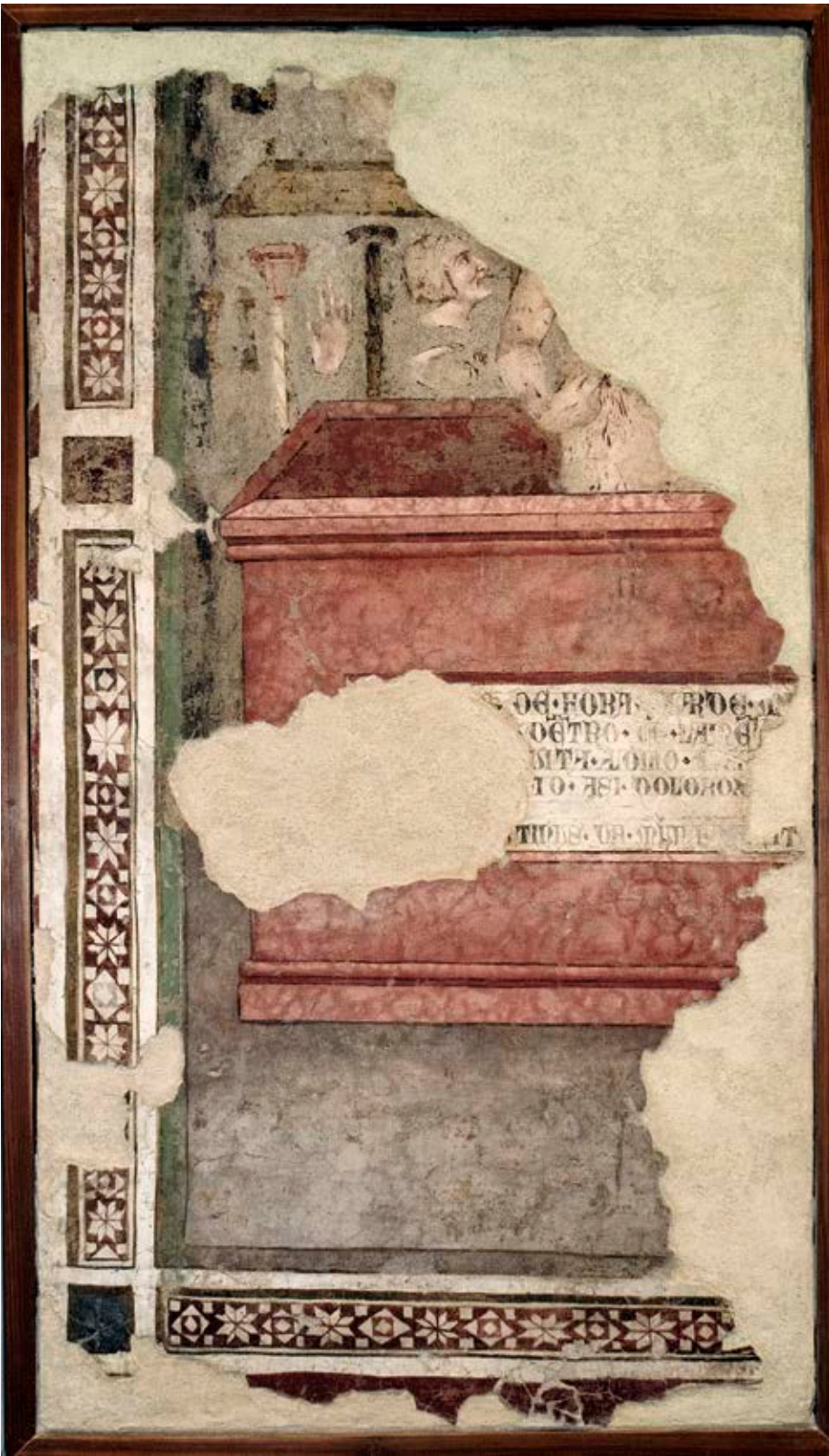


Fig. 12. Pittore veneto, San Giovanni Battista e San Bartolomeo con altri Santi, tempera grassa su tavola, XV secolo – ultimo quarto, restauro e restituzione cornice di Emanuela Ruggio sotto alta sorveglianza del Funzionario SABAP competente dott. Luca Majoli.



a fianco:
Figg. 1 e 2. Le due tavole superstiti prima del restauro.



Il salvataggio e la ricomposizione di due dipinti su tavola appartenenti a un trittico smembrato tardo-gotico
Emanuela Ruggio

Le due pregevoli tavole dipinte con tecnica a tempera grassa, opera di pittore veneto dell’ inizio del sec. XV, rappresentano S. Giovanni Battista e tre santi negli scomparti laterali di sinistra; Santo Bartolomeo e tre santi negli altrettanti scomparti laterali di destra.

Stato conservativo

Le opere presentavano un grave degrado con danni al supporto causati maggiormente da agenti xilofagi, tensioni e deformazioni dovuti ai naturali movimenti e adattamenti del legno alle condizioni termoigrometriche ambientali, ma qui ostacolate da una vecchia

parchettatura di tipo rigido – applicata durante un precedente restauro databile agli anni cinquanta-sessanta del Novecento – e non più funzionale. Questa costrizione ha quindi causato negli ultimi decenni gravi e importanti sollevamenti di pellicola pittorica e preparazione, non senza perdita di materia e formazione di lacune. Spesso, è risultato inoltre, che al di sotto dei sollevamenti si siano formati ampi vuoti creatisi per il massiccio attacco di insetti xilofagi con formazine di un tessuto spugnoso costituito da migliaia di gallerie. Danni importanti furono registrati anche nel passato e vennero risarciti con ampie aree neutre di colore scuro, stucature, corposi ritocchi e ridipinture (figg. 1-2). Un consistente accumolo di sporco e polvere ricopriva le superfici pittoriche, custodite per anni nei depositi del museo.

L'intervento

Dopo aver effettuato un adeguato imballaggio per garantire un trasporto in sicurezza, le opere sono state sottoposte a documentazione fotografica, anche nel dettaglio, per documentare soprattutto lo stato di degrado e la gravità dei sollevamenti, oltre che le numerose fasi di intervento.

È stato indispensabile sottoporre immediatamente le tavole ad un lungo periodo di condizionamento ambientale, attraverso l'apporto di una giusta percentuale di Umidità Relativa, per permettere alle fibre del legno di cominciare a distendersi. Nel frattempo si è intervenuti con un fissaggio parziale dei sollevamenti e applicazione di 'cerotti' (fig.3) nei sollevamenti maggiori della superficie pittorica, per permettere l'esecuzione delle fasi successive in sicurezza.

È stata effettuata una prima rimozione parziale (solo le traverse orizzontali) della vecchia parchettatura lignea (realizzata in legno di faggio) incollata e di tipo rigido per allentare gradualmente le tensioni, operando sul retro con l'opera posta in orizzontale, mantenendola supina. Le assi orizzontali delle traverse sono state segate lentamente, fino a svincolarle dal sistema di reticolo; le porzioni residue sono state sezionate e poi staccate a piccoli pezzi dal supporto dove erano incollate. Nel frattempo si è mantenuto il condizionamento termoigrometrico per permettere alle tavole di recuperare parzialmente la naturale curvatura del supporto ligneo, verificandola con misurazioni metriche. Con il lento ripristino dimensionale delle tavole, si è potuto intervenire con un ulteriore fissaggio dei sollevamenti di pellicola pittorica e preparazione attraverso iniezioni sottoscaglia. Si è proceduto anche con il trattamento antitarlo e il consolidamento ligneo, con iniezioni di resina, effettuate attraverso i fori di sfarfallamento dei tarli, oppure per impregnazione delle porzioni più ampie, dal verso.

Fig. 3. Particolari della messa in sicurezza e fissaggio provvisorio di uno dei sollevamenti più problematici.



Raggiunto un discreto livello di assestamento dei supporti lignei e il fissaggio dei sollevamenti, si è potuto procedere con la rimozione della vecchia parchettatura residua, ossia le assi verticali, operando sul retro con il dipinto in posizione prona, sezionando le assi in piccole porzioni che venivano a mano a mano scalzate con bisturi o scalpello (fig.4). Sulle tavole inoltre erano stati fatti, nel restauro precedente, dei tagli longitudinali (fig. 5) con una sega per raddrizzare l'andamento convesso che le opere avevano assunto nel tempo, indebolendole ulteriormente. Una volta liberato il

Fig. 4. Particolare del retro di una delle tavole durante la rimozione della vecchia parchettatura.



supporto è stato possibile effettuare il trattamento antitarlo e il consolidamento ligneo dal retro in modo consistente.

La pulitura delle superfici pittoriche è stata eseguita, dopo aver testato vari tipi di solventi (fig.6), con l'ausilio di gel supportanti per limitare l'azione alla sola superficie policroma, nel rispetto della matericità dell'opera, differenziandola anche per campiture, più o meno delicate (azzurro, foglia d'oro...). Con la pulitura sono stati rimossi anche i vecchi ritocchi localizzati e le estese ridipinture che appesantivano le varie figure nelle forme e negli effetti volumetrici, oltre che a celarne l'originale. Si è optato per la rimozione totale del vecchio neutro di colore bruno che colmava le grandi mancanze, per poi intervenire con una ricostruzione pittorica durante la fase di ritocco.

Ultimati i vari livelli di pulitura, sono state rimosse tutte le vecchie stuccature, spesso debordanti ed esteticamente non idonee, e sono state ridimensionate le aree neutre. Le nuove e vecchie lacune di preparazione e pellicola pittorica sono state risarcite con gesso e colla animale (fig.7 - 8) e livellate per accogliere il ritocco pittorico o le campiture neutre. È stato necessario effettuare nuovamente il consolidamento del supporto

Fig. 5. Particolare dei tagli longitudinali per il raddrizzamento dell'opera e dello stato di degrado del legno.



Fig. 6. Particolare del tassello di pulitura.



ligneo, dal retro; mentre le mancanze di supporto ligneo degli intagli delle cornici e del retro sono state risarcite con stucco per legno, applicato per strati successivi nelle lacune più profonde.

Mantenendo sempre costante il controllo ambientale con adeguati parametri di temperatura e umidità relativa, si è proceduto all'installazione, sul retro, del nuovo sistema di traversatura mobile che agisce sui movimenti delle tavole, limitandoli e non bloccandoli completamente.

Dopo aver atteso che le opere fossero in equilibrio con l'ambiente, è stato possibile revisionare alcune



stuccature e dare inizio all'impegnativo e minuzioso intervento estetico che ha previsto l'integrazione e la ricostruzione formale e di colore delle aree di lacuna con la tecnica del tratteggio ad acquerello. Con questa tecnica i colori vengono affiancati l'uno all'altro eseguendo delle piccole e sottili linee verticali, permettendo all'immagine di comporsi ed essere percepibile ad una certa distanza. Con questa metodologia vengono soddisfatte le esigenze, proprie del restauro, di riacquistare l'unità estetica (ad una normale distanza di osservazione dell'opera) mantenendo il carattere documentario del frammento (l'integrazione infatti è visibile a distanza ravvicinata). È stata poi fatta una verniciatura intermedia, alla quale è seguita la revi-

sione del ritocco ad acquerello con colori a vernice e il ritocco a velatura nelle abrasioni di pellicola pittorica. Nelle grandi mancanze che non era più possibile ricostruire formalmente per la perdita di dettagli, linee o colori di riferimento, si è optato per la realizzazione di un neutro, la cui tonalità potesse garantire un giusto rapporto con le cromie dei dipinti, di per sé diversi (San Giovanni Battista con toni più freddi e San Bartolomeo con toni caldi). L'intervento di ritocco e la pellicola pittorica sono stati poi protetti con la stesura di una vernice a spruzzo.

In un secondo momento è stata affrontata la realizzazione e il completamento della cornice lignea intagliata mancante, elemento caratterizzante e di note-

Fig. 9. Particolare del disegno su cartoncino per la realizzazione delle sagome lignee.

a fianco:

Fig. 7. La tavola di San Giovanni Battista dopo la fase di stuccatura.

Fig. 8. La tavola di San Bartolomeo dopo la fase di stuccatura.



vole pregio per questi dipinti quattrocenteschi. È stato indispensabile realizzare un primo rilievo grafico nelle porzioni mancanti della cornice, analizzando e confrontando anche le tracce policrome originali, distintamente per i due dipinti. Il rilievo è stato trasferito su cartoncino (fig. 9), successivamente ritagliato e adattato secondo le necessità dell'originale, in quanto le cornici non sono affatto modulari. Successivamente è stata effettuata la trasposizione della sagoma su legno di cirmolo composto di quattro assi, preventivamente curvate per seguire la convessità delle singole tavole. Si è provveduto ad una prima sgrezzatura della decorazione ad intaglio, a mano con scalpelli. La fase più impegnativa è stata il confronto con le porzioni originali (non modulari e non identiche) e il continuo adattamento (fig. 10).

Ciascun intaglio è stato fissato alle singole tavole con viti in ottone oppure incollato (fig. 11). È seguito poi un certosino lavoro di intaglio di rifinitura nell'incontro tra l'originale e le parti nuove, e di verifica di tutte le dimensioni e le quote dei vari decori; di rifinitura degli intagli e di levigatura con carta vetrata. Le nuove porzioni di cornice intagliata sono state mordenzate con

Fig. 10. Particolare della prima sgrezzatura dell'intaglio e verifica delle dimensioni con l'originale.

Fig. 11. Particolare del montaggio della cornice intagliata.



mordente e pigmenti per imitare il legno originale ossidato e invecchiato, lasciando al solo legno il compito di 'concludere' la composizione artistica, mantenendo la distinzione tra originale e non.

Al termine è stata effettuata una revisione dell'integrazione pittorica in particolare in prossimità della nuova cornice ed è stata effettuata un'ultima verniciatura finale, per omogeneizzare tutte le superfici.



Due lavori su carta di Achille Funi

Miriam Rampazzo

Questi due carboncini a tecnica mista su carta (inv. AM 153 e 154) fanno parte dell'importante gruppo di opere della prima metà del XX secolo donate ai Musei civici da Natale Mazzolà e Maria Calzavara Mazzolà. Carissimi amici fin dalla giovinezza di Arturo Martini, che dedicò loro, tra le altre, opere significative quali la serie di incisioni *Istoria d'amore a Nippo* e una fusione de *La Pisana*, ebbero modo di entrare in contatto con molti degli artisti e scrittori e dei cultori d'arte e letteratura, anche non trevigiani, che fecero di Treviso, fra le prime mostre d'Arte trevigiana e l'inizio del secondo dopoguerra, una 'piccola Atene', i cui protagonisti nell'arte e nella letteratura guardavano all'avanguardia e al mercato di Milano e Roma, più che alla vicina e piuttosto conservatrice Venezia.

Le due figure allegoriche di *Pitagora* e di *Guerriero* – le cui teste sono autoritratti dello stesso Funi – costituiscono gli studi a grandezza naturale per un affresco (*meg*). I disegni erano incollati su strati di carta e tela e incorniciati con un pannello di compensato posto sul retro e con un vetro di protezione a diretto contatto sul fronte, senza distanziatori, con conseguente adesione del medium grafico al vetro, deformazioni della carta e sviluppo di attacchi biologici. Evidenti fessure perimetrali tra cornice e pannello hanno agevolato il deposito di polvere e la proliferazione di insetti quali *Lepisma saccharina* o pesciolino d'argento. Il supporto cartaceo era inoltre infragilito e decoeso.

L'intervento

Il fissaggio del medium grafico polverulento si è reso necessario per poter maneggiare l'opera in sicurezza ed evitare ulteriore spolvero dei pigmenti e perdita di materiale degradato dall'attacco microbico.

È stato eseguito un primo passaggio di consolidamento e pulitura contestuale con Fu-nori all'1 % disciolto in acqua tiepida, steso a pennello interponendo un foglio di velina giapponese, quest'ultimo rimosso dopo pochi secondi dall'applicazione.

L'opera AM153 è stata velinata sul recto temporaneamente, utilizzando gli stessi materiali (VANG 25-502, 9 g/m² e Fu-nori) a protezione delle porzioni di carta decoese. Entrambe le opere erano state foderate dal verso con strati di carta e tela. Data la contaminazione e l'infragilimento di tali supporti, causato dall'attacco fungino, si è proceduto alla loro rimozione a secco. Fogli di carta giapponese (VANG 25-513 35 g/m²) sono stati quindi applicati sul verso delle due opere con colla d'amido di grano miscelata con antifungino (Thymol all'1%).

Il recupero della planarità per tiraggio è stato effettuato umidificando preventivamente le opere e bloccando i margini in carta giapponese su pannello ligneo, per mezzo di carta gommata adesiva. Con questo metodo lo spianamento avviene fisicamente per riavvicinamento delle fibre di cellulosa già rigonfiate dall'umidità, a mano a mano che l'asciugatura progredisce. Si è proceduto quindi all'integrazione delle parti mancanti con carta giapponese di grammatura adeguata (VANG 25-513 35 g/m²), applicata con metilcellulosa (Culminal® MC 2000 S). In seguito, si è eseguita l'integrazione pittorica delle cadute grafiche causate dall'attacco fungino con pigmenti puri disciolti in Fu-nori, e con pastelli morbidi e duri sulla carta perimetrale in corrispondenza di aloni e macchie. Particolare attenzione si è posta nel rimuovere i depositi di colla imbruniti sui margini in carta dell'opera AM154. La fase finale del montaggio su telaio ligneo ha previsto la foderatura del verso delle opere con tela poliestere (Ispra bianca 230 g/m²) preparata con adesivo acrilico (Plextol® B500 addensato con 1% di Klucel G) riattivabile a solvente (acetato di butile), quindi senza

Achille Funi, *Pitagora*, 1943, carboncino e tecnica mista su carta, cm 165 x 94 (esclusi margini di sacrificio). Prima e dopo il restauro.



utilizzo di pressione, apporto di calore e umidità.

Su un film di poliestere Melinex® monosiliconato (da 33 g/m² opportunamente tensionato su una superficie uniforme e con il lato siliconato rivolto verso l'operatore) sono stati posizionati fogli giustapposti di velina Bollorè (12,3 g/m²), quindi collati in maniera uniforme con l'adesivo acrilico. L'adesione tra la bollore precollata e la tela, (opportunamente tensionata lungo il perimetro) è avvenuto riattivando l'adesivo con il solvente



steso a pennello. Dopo completa evaporazione del solvente, il materiale composito si presenta non più deformabile, più stabile e con buona proprietà elastica.

Le opere sono state quindi montate su un telaio ligneo ad espansione, provvisto di biette e traverse, tensionando i margini della tela poliestere e appuntandoli con graffe allo spessore, previa giustapposizione di una fettuccia utile ad un eventuale smontaggio e a protezione della tela.



Fig. 1. *Alzata d'uva*, olio su cartone, 1923, 42,7 x 49,9, Inv. AM 193. Prima del restauro, luce visibile.

La riscoperta della tavolozza di Nino Springolo grazie al restauro

Annamaria D'ottavi, Paolo Roma, Martina Serafin (MAUVE SRL)

Il restauro sulla collezione di opere di Nino Springolo appartenenti ai Musei civici di Treviso, in ampia parte dono Calzavara – Mazzolà, ha interessato la totalità dei dipinti e disegni per un totale di trenta opere.

Il presente contributo intende dare conto dei risultati del restauro, descrivendo i protocolli di intervento di MAUVE SRL e analizzando nello specifico due casi esemplificativi del trattamento condotto sulle opere.

Intervento di restauro

L'intervento ha avuto come obiettivo quello di operare il riordino estetico, strutturale e nella presentazione espositiva delle opere, considerandole ciascuna nella propria individualità, ma senza tralasciare l'osservazione del *corpus* delle opere nella sua interezza, per valorizzare i rapporti estetici e formali che sono tessuti dai dipinti in relazione al soggetto, alla tecnica esecutiva, alla datazione e al *modus pingendi*.

I protocolli operativi consolidati nel tempo del laboratorio di MAUVE SRL sono stati calibrati su tali considerazioni e sul fatto di operare su un numero di opere così importante e hanno ispirato l'intervento



Fig. 2. *Alzata d'uva*. Durante il restauro, test di pulitura superficiale e tassello di pulitura, luce visibile.

in ciascuna delle sue fasi: il progetto, la documentazione fotografica multispettrale, l'osservazione della tecnica e delle condizioni conservative di ciascuna opera, il restauro vero e proprio e la manutenzione delle cornici.

Progetto di intervento

Si è proceduto compilando un progetto con degli obiettivi conservativi comuni per tutte le opere e articolato in schede operative (schede di Intervento) specifiche nelle quali per ciascuna fase venivano descritti obiettivi, metodiche, attrezzature e materiali che sarebbero stati utilizzati.

Documentazione fotografica multispettrale

Le riprese fotografiche sono state eseguite prima dell'intervento, durante (dopo i test di pulitura superficiale, i test di solubilità delle vernici e la metà pulitura dell'opera) e al termine dell'intervento, con illuminazione visibile, sul fronte e sul retro, luce radente e con radiazione ultravioletta (UV) per documentare la fluorescenza UV indotta dei protettivi superficiali.

Osservazione della tecnica esecutiva e dello stato conservativo

L'analisi della tecnica esecutiva e dello stato conser-



Fig. 3. *Alzata d'uva*. Durante il restauro, metà pulitura superficiale, fluorescenza UV.

vativo delle opere è stata condotta mediante l'osservazione diretta e lo studio delle immagini della fluorescenza UV riflessa. I dati raccolti sono stati riassunti in schede di condition report individuali per ciascun'opera e in tavole sinottiche.

Delle 30 opere oggetto di restauro, 28 sono dipinti ad olio, di cui 20 su compensato, 2 su tela e 6 su cartone; 2 sono disegni su carta; quindi una sanguigna ed un pastello. Lo spessore degli strati pittorici e il *ductus* delle pennellate ad olio varia nelle opere e può essere rilevante, con impasti corposi, ancorché lisci, o sottile e semitrasparente, con pennellate veloci e scariche di materia pittorica. La cromia è molto luminosa nei paesaggi, che variano per delicatezza degli accostamenti cromatici e per trasparenza delle pennellate. Nei ritratti, accanto ad opere con maggiore accuratezza e naturalismo nella descrizione del volto si hanno altri esempi con stesure più compendiarie e maggiormente segnate da interpretazione del dato anatomico.

Le vernici protettive applicate sulle opere, molto probabilmente a base di resine naturali terpeniche, si presentavano disomogenee, in alcune opere si poteva riconoscere l'andamento delle pennellate e in altre si intuiva una rugosità a buccia d'arancia, frutto dell'applicazione a spruzzo, e avevano un aspetto molto ingiallito che falsava la cromia e le trasparenze della pittura di Springolo.



Fig. 4. *Alzata d'uva*. Dopo il restauro.

Fasi del restauro

Il restauro ha avuto un carattere di manutenzione ed ha interessato la condizione estetica delle opere e, quando necessario, anche la struttura.

L'intervento estetico ha preso avvio dalla misurazione del pH della superficie di ciascun dipinto, in modo da calibrare il metodo acquoso per la pulitura superficiale della vernice delle opere. Laddove il saggio di pulitura acquoso non ha dato risultati sensibili come miglioramento della condizione estetica dell'opera, si è proceduto con i test di solubilità della vernice, per operare la rimozione dello strato filmogeno, generalmente ingiallito su buona parte dei dipinti, utilizzando la miscela solvente più efficace secondo il principio della massima efficacia con la minima forza e complessità necessaria sufficiente.

Dopo la pulitura superficiale e la rimozione della vernice i dipinti sono stati nuovamente verniciati ed è stato condotto il ritocco pittorico di piccole lacune dovute all'usura sui bordi e al montaggio a cavalletto nella parte superiore e inferiore delle opere. Con la verniciatura finale, a spruzzo, è stato equilibrato il grado di brillantezza delle opere in modo da uniformarle. La parte strutturale dell'intervento ha previsto principalmente l'esecuzione di incollaggi di delaminazioni tra gli strati del compensato ed esfoliazioni nello spessore dei cartoni e il trattamento antitarlo dei supporti lignei.

Fig. 4. *Il ponte di legno, Malamocco*, 1924, olio su cartone, 60,7 x 49,7, Inv. AM 196. Prima del restauro.



Manutenzione delle cornici

Le superfici delle cornici, realizzate con foglia d'oro e d'argento meccato e policromia, sono state pulite dallo sporco di deposizione e, laddove necessario, ne è stata rimossa la vernice o la meccatura, e sono state integrate le lacune.

I passe-partout telati vecchi e ingialliti sono stati sostituiti con nuovi, tutti dello stesso tipo.

Alzata d'uva, olio su cartone, 1923, 42,7 x 49,9, Inv. AM 193, Dono Calzavara - Mazzolà.

Il dipinto è realizzato ad olio su un cartone di colore ocraceo. I tratti disegnativi sono applicati direttamente sul supporto, hanno un segno ampio e interrotto, dovuto alla rugosità della superficie, proprio di un medium morbido (forse carboncino). Non vi è alcuno strato preparatorio. La pellicola pittorica nelle parti chiare è sottile, applicata per tratti di tonalità diverse che conferiscono vibrazione alle superfici e lasciano trasparire il supporto sottostante e i segni del disegno. Solo in alcune parti scure (nero sulla sinistra) la pellicola pittorica è continua e totalmente coprente. La vernice protettiva, molto probabilmente di origine

Fig. 5. *Il ponte di legno, Malamocco*. Dopo il restauro.



naturale, è applicata in uno strato omogeneo.

Piccole lacune della pittura erano presenti al centro del lato superiore dell'opera, dove erano alcuni segni circolari di schiacciamento del cartone prodotti da una vite, da riferire probabilmente ad un sistema di montaggio a cavalletto o espositivo. Altre piccole lacune erano negli angoli inferiori e nel perimetro. La cromia del dipinto era ingrigita da uno spesso strato di polvere e sporco di deposizione adesi sulla superficie della vernice protettiva.

I saggi di pulitura superficiale hanno permesso di ottenere un recupero di lettura della cromia originale. La vernice originale presentava un ingiallimento omogeneo, privo di aloni disturbanti, e non comprometteva la lettura dell'opera, quindi si è scelto di limitare l'intervento alla sola pulitura della superficie della vernice, che, dopo la misurazione del pH, è stata condotta con una soluzione acquosa di pulitura con chelante citrato di sodio tamponata a pH 5 e con una soluzione acquosa di risciacquo con acetato di sodio tamponata a pH 5.

Al termine della rimozione dello sporco dalla superficie, l'opera è stata verniciata a pennello con una resina

sintetica con buone caratteristiche ottiche e di stabilità nell'invecchiamento. Il ritocco pittorico è stato condotto con colori a vernice (la medesima della verniciatura). A conclusione dell'intervento è stato applicato, a spruzzo, un ulteriore strato di vernice finale protettiva, anche per calibrare la brillantezza del dipinto.

Il ponte di legno, Malamocco, 1924, olio su cartone, 60,7 x 49,7, Inv. AM 196, Dono Calzavara - Mazzolà

Il dipinto è realizzato ad olio su un cartone di colore ocraceo. Anche in questo caso i tratti disegnativi sono applicati direttamente sul supporto, hanno un segno ampio a tratti netto e a tratti interrotto per la rugosità del supporto (forse carboncino). Non vi è un vero e proprio strato preparatorio omogeneo, ma nell'area del cielo, sotto la pittura vi è una base cromatica grigio azzurra chiara che serve a compensare il toro giallo rossiccio del cartone; nelle parti verdi delle rive e della vegetazione vi è una stesura color verde oliva applicato a pennellate magre, semitrasparenti, con andamento vibrato e mutevole, e lascia trasparire il colore del cartone, che crea quasi un fondo cromatico. Nell'acqua questo "fondo" è di colore azzurro violaceo e maggiormente acquerellato. Sia nel cielo, nella vegetazione, come nell'acqua la definizione delle forme e della profondità è data da una tessitura incrociata di pennellate di colori variati, che muta per densità dal cielo e dall'acqua alla vegetazione e conferisce alla composizione ricchezza di intensità e vibrazione cromatica. Nel montaggio a cornice l'applicazione del passe-partout aveva comportato la copertura di una fascia di cielo di circa 2 cm.

La vernice protettiva, molto probabilmente di origine naturale, era applicata in uno strato omogeneo e spesso. I fenomeni di degrado che interessavano l'opera erano il vistoso ingiallimento della vernice protettiva che alterava la cromia degli azzurri e appiattiva l'effe-

to delle trasparenze; sul cielo si notavano un vistoso alone più giallo e una rigatura con diversa intensità in corrispondenza della parte coperta dal passe-partout. Nella parte azzurra del canale, al di sotto del ramo che si sporge nell'azzurro, vi erano alcune lacune della policromia mal ritoccate in un intervento precedente. Altre lacune erano nel margine superiore, al centro, dove c'erano erano alcuni segni circolari di schiacciamento del cartone prodotti da una vite, da riferire probabilmente anche in questo caso ad un sistema di montaggio a cavalletto o espositivo, e sul bordo e gli angoli superiore le lacune erano dovute ad urti che avevano piegato lo strato più superficiale del cartone. L'alterazione della cromia del dipinto era dovuta maggiormente all'ingiallimento della vernice che all'ingrigimento da accumulo di sporco e polvere adesi sulla superficie della vernice protettiva.

Non avendo i saggi di pulitura superficiale acquosa ottenuto un recupero sensibile, si è scelto, quindi, di procedere con l'asportazione della vernice alterata e dei ritocchi. Dopo aver effettuato test di solubilità con solventi organici neutri, l'intervento è stato condotto con una miscela dell'idrocarburo ligroina ed etanolo in rapporto 70-30% (LE3).

Al termine della pulitura la superficie è stata verniciata a pennello con una resina sintetica con buone caratteristiche ottiche e di stabilità nell'invecchiamento. Il ritocco pittorico è stato condotto con colori a vernice (la medesima della verniciatura). A conclusione dell'intervento è stato applicato, a spruzzo, un ulteriore strato di vernice finale protettiva, anche per calibrare la brillantezza della superficie.

La doratura della cornice è stata pulita con un'emulsione detergente acqua in olio (w/o), le lacune sono state integrate e le abrasioni abbassate di tono. Il legno è stato trattato con antitarlo. Il passe-partout è stato sostituito.

ACQUISIZIONI

Fig. 1. Antonio Buso, *Il cielo in una stanza*, 2002-2003, tecnica mista su tela.
DONO DELL'ARTISTA.



Fig. 2. Arturo Martini, *Ceramica G. Gregorj* (piastrella pubblicitaria con figura femminile), 1910 circa, cm 15 x 15, gres invetriato color rubino.
DONO LUISA GREGORJ.



Le procedure di dono di opere d'arte e d'interesse storico-culturale dei Musei civici di Treviso

Ramona Convento

L'Amministrazione Comunale di Treviso attraverso le attività dei suoi Istituti manifesta la volontà di preservare l'identità del territorio, ad affermazione e rafforzamento del senso di appartenenza comune. Si pone, a tal fine, tra gli obiettivi istituzionali, la promozione del contesto territoriale, considerato risorsa preziosa e bene irrinunciabile, mediante la salvaguardia, la tutela, la valorizzazione, la fruizione delle peculiarità naturali e culturali che lo caratterizzano, in una sempre crescente prospettiva di sviluppo collettivo ed arricchimento della persona.

In questa prospettiva, l'implementazione delle raccolte museali civiche, e dei beni che ne fanno parte, rivela ed esprime tutta la sua importanza, ponendosi come elemento essenziale del costante arricchimento del patrimonio civico locale.

A tal proposito le donazioni (alla stregua dei lasciti testamentari) rivestono da sempre un ruolo primario nella crescita del patrimonio museale, collocandosi come una delle più significative, e costanti, fonti di implementazione ed arricchimento delle raccolte civiche; espressione diretta e tangibile di un interscambio sincero e duraturo tra volontà di tutela, conservazione, valorizzazione delle peculiarità locali, e del contesto socio - culturale ed artistico, perseguita dall'Amministrazione Comunale.

La possibilità di donare è aperta a tutti, persone fisiche e persone giuridiche.

Il fondamento di tale istituto trova la sua fonte primaria nel Codice Civile, con particolare riferimento agli articoli 782 - 783 e ss per quanto concerne le donazioni condotte in vita; e agli articoli 588, 647, 649; 2648, 2660 - 2662, per quanto riguarda i legati (lasciti testamentari), e vede due principali soggetti interessati: il proponente (donante) e il ricevente (donatario, ossia il Comune di Treviso, nel caso specifico), nel caso di

donazioni disposte in vita; il testatore e il beneficiario del lascito testamentario (legatario) nel caso di legato (con conseguimento dello stesso ad avvenuta lettura del testamento e regolare apertura della successione).

L'iter da seguire, per poter donare ad un Ente Pubblico (e, nel caso di specie, al Comune), si articola in una serie di passaggi che prevedono, sinteticamente:

1. la trasmissione della proposta di donazione da parte del proprietario all'Amministrazione Comunale, nel caso di donazione disposta in vita; il ricevimento della comunicazione di lettura del testamento e regolare apertura di successione nel caso di donazione disposta mortis causa (ossia, inserita a mezzo legato nel testamento);

Fig. 3. Renato Nesi, *Il piatto vuoto*, 1943, olio su tela.
DONO PATRIZIA NESI.



2. il primo riscontro da parte dell'Amministrazione comunale stessa, tramite comunicazione recante gli estremi della procedura avviata;

3. la valutazione della proposta e il recepimento in sede di deliberazione da parte della Giunta Comunale, con conseguente redazione del provvedimento di accoglimento (integrale o parziale) o diniego
- della proposta di donazione (o di conseguimento del legato);

4. la comunicazione al proponente/proponenti (o all'erede/agli eredi) della chiusura del procedimento con contestuale accoglimento/diniego della proposta trasmessa;

5. formalizzazione della donazione.

Doni e acquisti 2019-2020

Maria Elisabetta Gerhardinger

Nel biennio 2019-2020, perfezionate a tutto novembre 2020, l'Ufficio conservazione ha portato a compimento le procedure di dono e di acquisto di alcuni lotti di opere che rappresentano in modo significativo l'esperienza artistica che ha caratterizzato Treviso e il suo territorio,

in particolare dal Novecento alla nostra contemporaneità. Si tratta in prevalenza di opere bidimensionali di tecniche varie, ma non mancano alcune sculture molto interessanti fra terrecotte, alcuni gessi e ferri battuti, come sintetizzato nella sottostante tabella:

OPERE	FORMA DI ACQUISIZIONE E DATA
Arturo Martini, <i>La fata del bosco</i> (alias <i>Il fungo</i> , alias <i>Fata della foresta</i>), 1910 circa, gesso originale, 17,5x6x9	Acquisto da Luisa Gregorj, 2019
Arturo Martini, <i>Piastrella con figura femminile e testo pubblicitario della Fornace d'arte Gregorj</i> , terra smaltata in rosso, 1910 circa, 15 x 15	Dono di Luisa Gregorj, 2019 - 2020
Neri Pozza, <i>Convalescente</i> , terracotta dipinta, anni '30, 60x35x70	Dono di Domenico Sasso, 2019
Renato Nesi, <i>Autoritratto con sciarpa gialla</i> , 1942, olio su tela 39,5x35 <i>Il piatto vuoto</i> , 1943, olio su tela 97,5x138	Dono di Patrizia Nesi, 2019
Giancarlo Tramontin, <i>Figura rannicchiata</i> , 1990, legno di balsa dipinto 70x47x5	Dono dell'artista, 2018-2019
Satyam, 7 opere in tecnica fotografica su pannello, date varie	Dono dell'artista (Umberto Bidinotto), 2018-2019
Matteo Massagrande, <i>Interno</i> , 1996, acquaforte mm 231x497 <i>Babette</i> , 1998, acquaforte mm 400x652	Dono Giorgio Fantin, 2018-2019
Antonio Buso, 5 tecniche miste su tela, inizio anni 2000 (fig. 1)	Dono dell'artista, 2019
Pietro Slongo, 8 oli su tela, 1960 - 2012	Dono dei coniugi Bianchi -Nubiè, 2019
Mario Martinelli, <i>Ombra di Memi Botter</i> , 2019, rete metallica 230x280x1	Acquisto dei Diritti d'Autore dall'artista, 2020
Giuseppina (Pin) Monti, <i>Dalla finestra</i> , s.d., olio su tela Juti Ravenna, <i>Finestra di bottega</i> , 1937, olio Juti Ravenna, <i>Paesaggio (La casa della contessa Barbaroux a Vittorio V.to nel 1956)</i> , s.d. (1956?), olio su tela Nino Tommasini, <i>Villa veneta</i> , 1965, olio su compensato	Transazione giudiziaria fra Comune di Treviso ed Eredi Pin Monti a seguito del Lascito testamentario di Pin Monti in memoria del figlio Guy Stevenson, 2020
Vari autori fra cui Arturo Martini, Aldo Voltolin, Ascanio Pavan, Carlo Conte, Sergio Storel, Guido Cacciapuoti, 76 opere fra sculture, oli, tecniche miste, disegni e acquerelli, dell'Ottocento e soprattutto del Novecento	Lascito testamentario di Angela (Lina) Perraro Coletti, 2020

Fig. 4. Arturo Martini, *Il Fungo*
(alias La fata del bosco / Fata della foresta),
1910, gesso (matrice originale).
ACQUISTO DA LUISA GREGORJ.



Una parte qualitativamente importante delle opere pervenute ai Musei Civici trevigiani nell'ultimo biennio per dono, lascito o acquisto da parte dell'amministrazione comunale troverà inserimento nell'allestimento attuale o nel riallestimento della nuova ala del Bailo di cui è in corso il restauro. Fra queste rientra il

prezioso gesso di Arturo Martini *La fata del bosco*, opera di grande raffinatezza, prodotta da Martini intorno al 1910 (fig. 4), quando si cimenta per la Fornace Gregorj in soprammobili lavorati come vere e proprie sculture, ma in miniatura e in piastrelle (fig. 2). È stato acquistato dalla professoressa Luisa Gregorj, ultima erede e custode delle memorie e dei materiali d'arte prodotti nella Fornace Gregorj nei primi decenni del Novecento.

L'importanza del pezzo sta anche nell'essere un gesso originale, da cui risultano tratti in passato alcuni esemplari in terracotta e un bronzo postumo, comunque privi del delicatissimo trattamento che l'artista riservò alle superfici questo prototipo.

Per il Novecento più avanzato opere significative sono l'olio su tela *Il piatto vuoto* del 1937 di Renato Nesi, donato dalla figlia Patrizia (fig. 3), e *Finestra di bottega* di Juti Ravenna sempre del 1937, pervenuto ai Civici Musei a chiusura della vicenda del Lascito testamentario di Pin (Giuseppina) Monti, collezionista e pittrice lei stessa, in memoria del figlio Guy.

Un altro lotto importante per completare quello che sarà il riallestimento la nuova ala del museo Bailo, proviene dal lascito testamentario di Angela Perraro Coletti, grazie al quale il museo ha acquisito nel 2020 alcune opere fondamentali di artisti trevigiani che troveranno già posto al Bailo, tra i quali i Cacciapuoti, Aldo Voltolin, Ascanio Pavan (fig. 5). Altre opere pervenute ai musei in questo biennio hanno trovato posto in spazi istituzionali accessibili al pubblico in Ca' Sugana e Palazzo Rinaldi o saranno protagoniste di quelle esposizioni temporanee in cui i Musei civici propongono al pubblico, con il criterio della rotazione le proprie rarità.

Fig. 5. Ascanio Pavan, *Case a San Nicolò*, 1913,
tempera su cartone esposta a Ca' Pesaro
nella mostra del 1913.
LASCITO LINA COLETTI PERRARO.



MOSTRE



NATURA IN POSA

Capolavori dal Kunsthistorisches Museum di Vienna
in dialogo con la fotografia contemporanea

Fabrizio Malachin

L'esposizione, allestita al Museo Santa Caterina, curata da Francesca Del Torre, con Gerlinde Gruber e Sabine Pénot, ha documentato, come il soggetto della *Natura morta* si sia sviluppato tra la fine del Cinquecento e lungo tutto il XVII secolo a livello europeo, invitandoci a guardare sotto una nuova luce uno dei generi più suggestivi della pittura europea. La prestigiosa collezione del Kunsthistorisches Museum di Vienna ha messo a disposizione, per l'occasione, 50 capolavori – presentati per la prima volta in Italia – di autori come Francesco Bassano, Jan Brueghel, Pieter Claesz, Willem Claesz Heda, Jan Weenix, Gerard Dou, Evaristo Baschenis, Gasparo Lopez dei Fiori, Elisabetta Marchioni.

Il percorso, al tempo stesso tematico e cronologico, ha mosso i primi passi dalla seconda metà del Cinquecento, con un'accurata selezione di scene di mercato e rappresentazioni delle stagioni di Francesco Bassano e di Lodovico Pozzoserrato, ancorando solidamente il tema nel contesto geografico del Veneto. Il confronto con i mercati fiamminghi di Frederik van Valckenborch e Jan Baptist Saive il vecchio hanno condotto il visitatore Oltralpe. È qui soprattutto, nel contesto geografico, culturale e politico dei Paesi Bassi, che tali creazioni si perfezionano e specializzano, declinandosi in alcune categorie, come le nature morte scientifiche con i mazzi di fiori, le *vanitas* o allegorie della caducità, le tavole apparecchiate, le nature morte religiose, le scene di caccia.

Artisti quali Jan Brueghel, Pieter Claesz, Willem Claesz Heda, Jan Weenix, Gerard Dou realizzano capolavori che incantano per fasto, creatività e perfezione di esecuzione. Un gruppo di nature morte italiane ha illustrato, poi, attraverso le opere di Evaristo Baschenis, Gasparo Lopez dei Fiori, Elisabetta Marchioni la

diffusione del genere nei vari centri artistici a sud delle Alpi.

Alcuni prestiti provenienti dalle collezioni di musei del Veneto, inoltre, hanno documentato il successo di questo genere in Italia.

La mostra era completata da una sezione, a cura di Denis Curti, dedicata alla fotografia contemporanea che testimonia come il tema della natura morta sia presente negli scatti di alcuni degli artisti più importanti e celebrati a livello internazionale. La selezione di queste immagini è partita dall'assunto che la fotografia è sempre il risultato di una messa in scena. Ogni scatto è il punto di arrivo di un'azione consapevole che vuole declinare con forza la necessità di penetrare la realtà e di andare oltre le apparenze. Si è passati quindi dalle *Vanitas*, capaci di trarre in inganno di David LaChapelle, ai crudi e ironici reportage di Martin Parr sul consumo di massa, dai magnifici e sensuali fiori di Robert Mapplethorpe ai *Flowers* di Nobuyoshi Araki, dalla serie dedicata alle zuppiere di Franco Vimercati all'idea di classicità pittorica di Hans Op De Beeck, al progetto *Herbarium* di Nino Migliori.

La mostra era quindi composta di sei sezioni: Mercati; Interni: tra natura morta e pittura di genere; Tavole imbandite; *Vanitas*; Caccia; Fiori; La natura morta e il sogno della fotografia.

Catalogo: *Natura in posa. Capolavori dal Kunsthistorisches Museum di Vienna in dialogo con la fotografia contemporanea*, Catalogo della mostra (Treviso, 30 novembre 2019-30 settembre 2020), ed Marsilio, 2019.

a fianco:

Jan Brueghel II Vecchio, *Mazzo di fiori in un vaso blu*, 1608 circa.

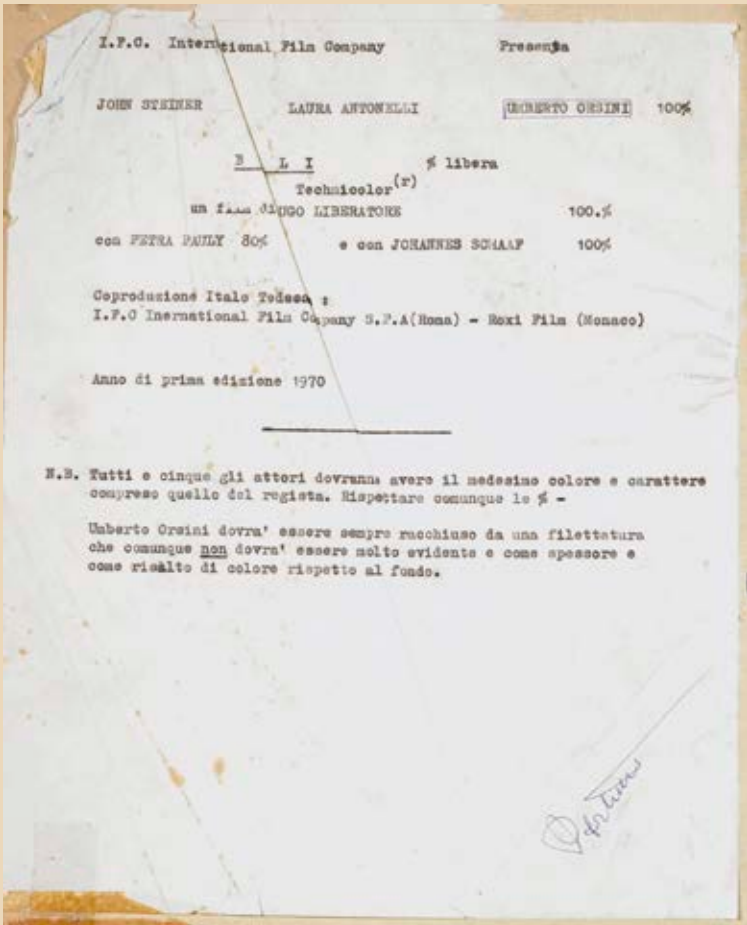
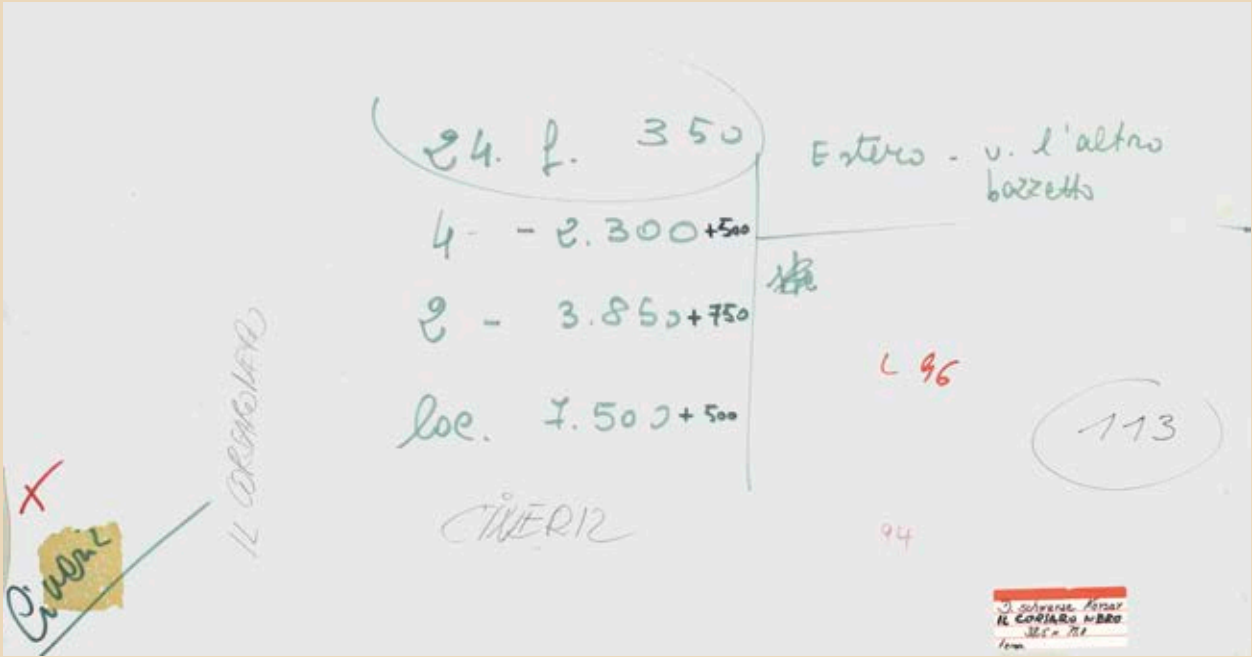


Fig. 1. Lettera al retro dell'originale per il manifesto del film *Incontro d'amore -Bali* con le indicazione della produzione per la realizzazione del manifesto, 1970 (Archivio Renato Casaro).

Fig. 2. Nota manoscritta al retro dell'originale per il manifesto del film *Il corsaro nero* con le tirature dei manifesti nei vari formati, 1971 (Archivio Renato Casaro).



Renato Casaro. L'arte nel cinema

Roberto Festi

Un episodio, reale e molto gustoso, rende conto di cosa significasse essere un cartellonista di cinema nella Roma degli anni Sessanta. Racconta Renato Casaro che nel suo studio aveva approntato un tabellone-calendario sul quale annotava le varie commesse: cliente, titolo del film, giorno dell'incarico, data di scadenza, formati da realizzare. E con lo scrupolo che lo contraddistingue già dalla giovane età, cercava di essere "bravo, veloce e puntuale" e di rispettare gli impegni presi. Ma succede che di un incarico non annotato spariscono le tracce... "Mi chiamò una tipografia con la quale lavoravo spesso, dicendomi che per quel giorno era prevista la consegna. Ricordo che era un film *noir*. Io non avevo preparato nulla, me ne ero completamente scordato. Allora ebbi un'intuizione. Sapevo che dalla tipografia, che era dall'altra parte di Roma, per arrivare al mio studio servivano almeno due ore di macchina. Dissi candidamente 'il bozzetto è pronto, passa quando vuoi'. Mi misi subito al lavoro e senza disegnarlo, solo con i pennelli, in un'ora feci l'esecutivo. Quando giunse l'addetto gli dissi... 'è pronto da qualche giorno, ma il colore non asciuga, tienilo con cura'. Lui, ringraziando e sorreggendolo con attenzione, come si sostiene un vassoio di pasticcini, se ne ripartì". Ogni commento all'episodio risulta evidentemente superfluo.

Renato Casaro (Treviso 1935), giunge a Roma giovanissimo e muove i primi passi nel mondo del cartellonismo cinematografico frequentando lo storico nel 1956 "Studio Favalli" in via Margutta. In quel fecondo ambiente non solo migliora le sue innate doti di disegnatore, ma apprende trucchi e regole del "mestiere", conosce e frequenta produttori, distributori, colleghi. Si rende conto di aver scelto un lavoro particolare, solo apparentemente seriale, dove estro e fantasia, oltre alla indispensabili doti nel disegno, sono elementi fondamentali. I materiali da realizzare erano

codificati dalle regole dei distributori: la locandina, il manifesto in due diversi formati, a due e quattro fogli, il manifesto in grande formato "sei o otto fogli" per le affissioni stradali soprattutto nelle grandi città. A questi materiali si aggiungevano le "fotobuste", realizzate quasi sempre con soggetti che derivavano dalle fotografie di scena del film. Altri apparati potevano essere le "brochure" (oggi diremo i *folder*) di approfondimento sulla pellicola, in genere destinati ai gestori delle sale per una loro valutazione, i "flani", inserzioni pubblicitarie in bianco-nero utilizzate principalmente sulla stampa (giornali e riviste) e in molti casi anche la copertina del disco a 33 giri con le colonne sonore, che riprendeva uno degli originali.

Regole ferree dunque, come dimostrano alcuni interessanti documenti d'epoca provenienti dall'archivio di Casaro. Al retro dell'originale del film *Incontro d'amore-Bali* (1970) una sintetica ma molto esplicita lettera della produzione (fig. 1), la I.F.C. International Film Company, fornisce a Casaro le regole da rispettare nell'esecuzione del manifesto e in particolare quelle per il *lettering*. I tre attori principali, John Steiner, Laura Antonelli e Umberto Orsini devono apparire nella testata dello stesso con "pari dignità" (100%) e così pure Johannes Schaaf. Percentuale del 80% invece per l'attrice Petra Pauly. Ma attenzione... "Tutti e cinque gli attori dovranno avere il medesimo colore e carattere compreso quello del regista. Rispettare comunque le percentuali." E ancora... "Umberto Orsini dovrà essere racchiuso da una filettatura che comunque non dovrà essere molto evidente e come spessore e come risalto di colore rispetto al fondo." Regole rigide dunque, stemperate dalla libertà lasciata per la titolazione (% libera), che dimostrano che poco o nulla veniva affidato al caso probabilmente anche come conseguenza dei contratti tra attori e produzione.

Per capire l'entità dei materiali legati al lancio di un



film ci viene in aiuto un altro documento originale. Un'annotazione a penna al retro dell'originale de *Il corsaro nero* (1971) una coproduzione Spagna, Italia, Francia della Cineriz con protagonista l'allora famosissimo Sandokan televisivo Kabir Bedi (fig. 2). Qui sono annotate per la tipografia le tirature dei manifesti nei loro vari formati per il lancio del film a livello nazionale: 350 copie del 24 fogli (un formato enorme utilizzato in spazi appositi e solo nelle grandi città); 2800 copie del quattro fogli; 4600 copie del due fogli e 7500 locandine! Tirature assai elevate, oggi impensabili, che ci restituiscono non solo la capillarità della distribuzione nelle sale cinematografiche, ma anche l'inevitabile indotto, qui riferito alla stampa tipografica, che il "cinema" riusciva a creare. Negli anni "ruggenti, tra la fine dei Cinquanta e l'inizio degli Ottanta la quantità di opere realizzate da Casaro è assai elevata. Si stima che per qualche anno l'artista trevigiano sia riuscito a produrre poco meno di 100

originali all'anno, considerando i due diversi soggetti per lo stesso film e le molte riedizioni che gli venivano commissionate. Il che significava quasi due opere per settimana. Per ammissione dello stesso Casaro: "Erano manifesti tirati via... quattro colpi di pennello, lavoravamo in fretta, c'era tanto da fare...", ma, visti i risultati, ci perdoni Casaro se non condividiamo questa interpretazione. La situazione cambia per i manifesti degli anni Ottanta e Novanta, un momento nel quale si può ammirare invece il dosatissimo uso dell'aerografo che l'artista utilizza anche successivamente rendendo uniche le sue realizzazioni. Siamo alla soglia della definitiva scomparsa del manifesto disegnato e l'aerografo diventa per l'artista un'innovazione assai importante. Alla metà degli anni Ottanta, l'artista opta per questo cambio tecnico che gli permette di rimanere con un ruolo da *leader* in un mercato ormai sempre più ottusamente orientato verso l'immagine fotografica. Contrariamente a quanto avviene oggi, il ruolo del

Fig. 3. Originale per la stampa del manifesto del film *Balla coi lupi* (Dance with Wolves), 1990, tempera e aerografo su cartone, 54,5x88 (Archivio Renato Casaro).

Fig. 4. Bozzetto di studio per il manifesto del film *Ponzio Pilato*, 1962, tempera su carta, 25x35 cm (Archivio Renato Casaro).



cartellonista era determinante nella trafila della promozione del film e tutt'altro che secondaria era anche l'esecuzione del *lettering*, in particolare del titolo che, in base al tipo di pellicola, aveva forti differenze di stile sia dal punto di vista grafico che da quello "emozionale". Ecco il motivo per il quale veniva quasi sempre affidata all'artista che lo integrava nella sua composizione dipingendolo alla pari del soggetto. È questa una regola – oggi ormai da tutti disattesa perché le professionalità sono state parcellizzate – che Casaro conosceva e interpretava molto bene. Si tratta di "equilibri", di "pesi visivi", di "bucature", di testi collocati al posto giusto, di quegli elementi che alla fine si rivelano fondamentali per la qualità complessiva della composizione. La conferma, in negativo, viene dal suo manifesto *Balla coi lupi* (1990), dove non ci sono termini adeguati per descrivere la qualità dell'intenso ritratto di Kevin Costner (quasi un testamento dell'artista trevigiano) e dove una grafica a dir poco dozzina-

le trasforma un capolavoro in un manifesto da campagna elettorale (fig. 3). Artista che ha saputo "salvare" per qualche anno ancora rispetto a molti colleghi il manifesto dipinto, Casaro termina la sua carriera (nel decennio 1990-2000) con alcuni manifesti che rimarranno come capolavori del cinema. Nella piena maturità la sua arte si concentra non solo sulla straordinaria resa pittorica, ma cerca sempre di più di giungere all'essenza del film che deve dipingere, spesso mettendo in campo un minimalismo assoluto. Ecco perché non si può certo accusare Casaro di manierismo se si valuta l'essenzialità delle composizioni per *Il tè nel deserto* (1990) o per *L'ultimo imperatore* (1987). In quest'ultimo caso partendo dallo "studio della luce", desunto da un'immagine fotografica, per poi fissare con pennelli e aerografo l'effetto di questa lunga ombra che sottende e fa intuire, seppur a livello emozionale, il destino del giovane protagonista.

ALTRE ATTIVITÀ

Manifesti del fondo civico di cinema
in lavorazione: Luciano Crovato,
Permette signora che ami vostra figlia?
offset, 140 x 98, 1974.



Inventariazione digitale della collezione di grafica cinematografica dei Musei Civici di Treviso

Angela Sbarra

Volontaria del Servizio Civile presso l'Ufficio Conservazione

Il fondo civico già in parte pre-inventariato da Everardo Artico negli anni '80 del secolo scorso, è stato oggetto di un ulteriore riscontro e di una precatalogazione parziale (1.643 manifesti) nel 2014 da parte di Anna Perissinotto, e ha avuto esito nella mostra *“Manifesti in galleria. La collezione di cinema dei Musei Civici di Treviso”*, allestita presso il Museo Santa Caterina di Treviso. Nell'anno in corso, grazie a un progetto di Servizio Civile della scrivente è stato possibile far ripartire il processo di inventariazione e d'archiviazione del fondo civico di manifesti, proseguendo dal lotto di quelli realizzati per la pubblicità di film fra anni Sessanta e gli anni Novanta presenti nei depositi.

Tali manifesti (al momento 1.005 pezzi circa) sono stati innanzitutto inventariati e fotografati e il numero di inventario del fondo Cinema (Cin.) attribuito ad ogni manifesto è stato riportato a matita sul retro in basso a destra. Si è proceduto quindi con la catalogazione: nel database sono stati inseriti i dati e le caratteristiche fondamentali utili per la catalogazione (misure, autore del manifesto, titolo e regista del film, editore e il luogo di stampa, data di realizzazione e stato conservativo del manifesto). I cartellonisti rappresentati nel fondo sono molti: alcuni sono nomi di punta della cartellonistica italiana e internazionale,

altri sono meno noti, altri ancora risultano anonimi. Cito qualche esempio: Renato Casaro per *“Non ci resta che piangere”* con la regia di Troisi e Benigni tra gli attori principali; Averardo Cirillo per il film *“Agente 007 Thunderball – operazione tuono”*; MOS (Mario De Bernardinis) per *“King Kong l'impero dei draghi”* per la regia di Alan Kramer. In generale i manifesti, di diverse dimensioni, si presentano in buone condizioni conservative, solo alcuni pezzi recano lacune in corrispondenza degli angoli o strappi lungo le linee di piegatura. Ciò è dovuto al fatto che questi fogli prima di confluire nella collezione civica sono stati utilizzati per la promozione dei film.

Si è proceduto poi con la restituzione fotografica di ogni singolo manifesto della collezione in maniera tale da costituire una digitalizzazione completa del fondo anche delle immagini, con il fine ultimo di una maggiore fruibilità dello stesso.

Per una corretta e sicura archiviazione, dopo la campagna fotografica, si è provveduto all'interfogliatura dei manifesti (tramite l'utilizzo di carta velina nuova) e al loro inserimento in apposite scatole recanti all'esterno le etichette riportanti tutti i dati utili a individuare con precisione il contenuto una volta collocati in deposito.

Patrimonio culturale e merchandising museale

Mariacristina Cappellazzo e Alessandra Guidone

130 Visitare un Museo e prolungare l'esperienza d'arte con un oggetto, un ricordo, un'emozione da conservare a casa e da condividere è un'opportunità che i Musei di Treviso sono lieti di poter offrire ai loro visitatori. Grazie agli oggetti accuratamente progettati per il merchandising museale ciascuno potrà portare con sé piccoli oggetti ricordo, apprezzandoli anche nel vivere quotidiano, segno tangibile della visita, a testimonianza del successo dell'esperienza vissuta nel sito culturale.

Un museo contemporaneo non può prescindere da un sistema di vendita sia dei prodotti legati alle sue collezioni sia dell'immagine stessa dei musei, allo scopo di promuovere la cultura attraverso gli oggetti e le loro rappresentazioni o riproduzioni, trasformandoli da semplici beni di consumo in forti elementi di comunicazione e promozione.

Una cartolina, un magnete o una shopper segnano il tempo trascorso immersi nell'armonia e nella bellezza dei nostri spazi e delle nostre raccolte. Capolavori di

Lorenzo Lotto e Gino Rossi, Giovanni Bellini e Rosalba Carriera, frammenti di affreschi medievali e declinazioni del brand museale riprodotti su cartoline, segnalibri, matite, tazze, ma anche portaocchiali e borse vogliono essere veicolo di bellezza sobria e preziosa, destinata ad accompagnare gli amanti dell'arte portando con sé un po' delle collezioni dei Musei di Treviso. Oggetti che esprimano cultura, un pezzo di storia dei luoghi e della struttura visitati, che siano semplici riproduzioni o anche moderne interpretazioni, con un assunto di base: il punto di partenza per la produzione è sempre la loro "qualificazione culturale" e la relazione con le opere esposte nel museo.

Con la vendita dei gadgets museali il patrimonio culturale è fonte di ispirazione per nuove e originali creazioni, e i proventi ricavati dalla loro commercializzazione contribuiscono alla conservazione del patrimonio stesso e alla sua valorizzazione sostenibile, in un ideale circolo virtuoso, consolidandone l'immagine e attirando nuovi e diversi fruitori.



132 Un museo vive grazie alle sue collezioni ma anche grazie a chi delle sue raccolte si cura e si adopera per renderle fruibili a ai suoi visitatori. Scolaresche, famiglie, studiosi, turisti, visitatori che si vogliono avvicinare per le piu' differenti ragioni a questa realta' articolata e complessa. Ma il Museo vive a sua volta di esperienze, incontri, mostre temporanee, eventi, attivita' di ricerca, che si svolgono in sinergia con realta' eterogenee che sommano le proprie competenze e risorse nell' ottica comune di rendere i musei civici luogo di esperienze di valore. E tra tutte le sinergie con il mondo della cultura, dell' imprenditoria, della scuola e del lavoro in generale, quella con la dimensione del volontariato è forse la piu' preziosa. Il volontariato, tra le sue molteplici forme (quello individuale, quello organizzato delle associazioni, quello degli Amici dei Musei) trova la sua piu' ampia e completa forma di collaborazione nei giovani del Servizio civile che ogni anno ci affiancano e sostengono in tutte le attivita' che ci consentono di essere cio' che siamo. Una realta' culturale in costante divenire aperta ad ogni esperienza di crescita e condivisione.

Mariacristina Cappellazzo

“l'imparar facendo”... il Servizio Civile ai Musei Civici di Treviso

Grazie alla collaborazione dell'Associazione dei Comuni della Marca, i Musei Civici di Treviso da alcuni anni hanno aperto le porte ai giovani che hanno scelto

di dedicare un anno della propria vita a favore di un impegno al servizio della comunità. Anche in Museo il Servizio Civile diventa un'occasione per conoscere la città, l'Amministrazione comunale e i suoi complessi apparati da un'ottica inusuale: non quella di fruitore di un patrimonio o di servizi, ma quella di chi si occupa di renderli fruibili. Anche in Museo il volontario vive un'esperienza di formazione continua, un momento di crescita attraverso la “relazione” e “un'attività professionale” che impara sul campo, “cammin facendo”. Renderlo partecipe di una procedura amministrativa o della gestione di un archivio, sensibilizzarlo al rispetto dei luoghi e delle opere custodite, coinvolgerlo nelle dinamiche di ufficio e di relazione tra le persone, è il quotidiano tentativo di tracciare un sentiero improntato al rispetto e alla collaborazione. Offrire a questi giovani occasioni di riflessione perché possano riconoscere una “direzione”, una prospettiva di valore da percorrere anche una volta terminata la loro permanenza in Museo. Il tutto si traduce sempre in un'esperienza di reciproco scambio e condivisione, che offre molteplici stimoli di crescita e di riflessione sotto il profilo professionale e umano anche a chi affianca il volontario/a. Poter contribuire a far sì che un/una giovane “in esplorazione” possa diventare una risorsa all'interno dei nostri Musei e, nel percorrere questo cammino, maturi un'idea che gli consenta di raggiungere una maggiore consapevolezza di sé e del lavoro rappresenta un valore aggiunto per tutti coloro che i Musei civici li vivono da operatori o fruitori.

Giovanna Sameda de Marco

Nel mezzo di una pandemia globale, aver avuto l'opportunità di iniziare il mio percorso di volontaria del Servizio Civile all'interno del Museo di S. Caterina è stato motivo di grande realizzazione personale, in un momento fatto di grandi incertezze presenti e future. Tutto il personale interno ed esterno al Servizio Musei mi ha immediatamente fatto sentire accolta e soprattutto valorizzata per il sostegno che potevo fornire dal punto di vista amministrativo. Ho percepito fin da subito una grande volontà e desiderio di insegnarmi mansioni che potranno tornare utili in un eventuale percorso lavorativo futuro. Questa esperienza ha già fruttato cambiamenti positivi e tangibili; in particolare, dovendomi interfacciare giornalmente con molte persone, ha messo alla prova la mia capacità di relazione con l'esterno. Ritengo di aver trovato, nel Museo di Santa Caterina e i Musei Civici in generale, una realtà poliedrica artistica e culturale che arricchisce tangibilmente dal punto di vista professionale e personale; in primis grazie a chi – nel retroscena – sa renderla tale con la sua lungimiranza e umanità.

Sara Dal Savio

Quando la mia candidatura per il Servizio civile è stata accolta dai Musei civici di Treviso che mi hanno individuata come supporto all'interno dell'ufficio comunicazione, ho percepito oltre alla soddisfazione personale, una grande voglia di mettermi in gioco che mi ha aiutata ad affrontare i mesi difficili della crisi sanitaria dovuta alla pandemia. Avere la possibilità di lavorare per i Musei civici, luogo d'arte e cultura che frequento sin da giovanissima nella città in cui sono nata, mi dà l'opportunità di dare il mio contributo per sostenere il settore culturale nelle numerose difficoltà che sta affrontando. Il mio ambito operativo sono i social: la presenza dei musei nelle piattaforme digitali al giorno d'oggi è di enorme importanza, oltre che un utile strumento per migliorare il rapporto con i cittadini e potenziali visitatori. Creare i post insieme allo staff dei Musei, curare gli aggiornamenti della pagina Facebook, contribuire ad ideare iniziative che possano veicolare l'immagine dei Musei anche durante i lunghi periodi di chiusura, è stata l'occasione per mettere in campo vecchie e nuove competenze nel campo dei social e della comunicazione in generale. Fondamentale motivo di crescita sotto il profilo umano e professionale si è poi dimostrato, il rapporto con le altre volontarie del servizio civile e con lo staff dei Musei civici che mi ha sostenuta dato la possibilità di essere testimone attiva delle attività divulgative e promozionali che, grazie ad un gran lavoro di squadra, vengono realizzate.

Anna Storgato

Attività didattiche e di divulgazione e intrattenimento culturale

Paola Bonifacio e Ilaria Simeoni

Nel 2020 i musei civici di Treviso, oltre a ospitare progetti di terzi, si sono fortemente impegnati per far sì che una serie autoprodotta d'iniziative didattiche e di divulgazione, pur pesantemente penalizzate dalla situazione sanitaria tuttora in corso, potessero essere attuate. Tale progetto è stato condiviso in museo per offrire al pubblico, scolastico ed extrascolastico, la possibilità di vivere esperienze non solo formative ma anche gratificanti in grado di attenuare le ripercussioni dell'isolamento forzato. Tali attività si sono svolte sia da remoto¹ che dal vivo, quando possibile, con il contingentamento degli ingressi e applicando tutte le prescrizioni normative del caso, presso le sedi del Bailo e di Santa Caterina.

Oltre ad alcuni laboratori didattici, in gestione di Coop Culture, sono state pertanto attuate - con il fattivo supporto per la logistica e/o i contenuti degli Uffici Amministrativo e Conservazione musei e del Servizio Cultura e con obiettivo buon riscontro di partecipazione - le seguenti iniziative:

ART DELIVERY

DENTRO IL QUADRO

ARTE DI STAR BENE

ARTISTE

DA NATURA IN POSA AL MUSEO

NARRARE IL MUSEO (in collaborazione

con gruppi classe e gli insegnanti

del “Duca degli Abruzzi” di Treviso)

PRENOTATO ALLE QUATTRO

¹ www.museicivicitreviso.it

<https://www.facebook.com/MuseiCiviciTreviso/>

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
dicembre 2020

