

Attività & ricerche

BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO
3.2022



CITTÀ DI TREVISO



BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO
3.2022

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

3.2022

Attività e ricerche



Sindaco
Mario Conte

Assessore ai Beni culturali e Turismo
Lavinia Colonna Preti



Dirigente
Fabrizio Malachin

Ufficio Conservazione
Eleonora Drago
Margherita Molin Pradel
Carla Filippin
Valentino Baseggio
Federico Cammarota

Ufficio Amministrativo
Mariacristina Cappellazzo
Adriano Favaro
Alessandra Guidone
Giovanna Sameda De Marco

Servizio Civile
Irene De Nadai
Marica Lukic

Cura Bollettino
Fabrizio Malachin

Referenze fotografiche
Archivio di Stato di Treviso
Archivio Fondazione Mazzotti
Archivio MCTV
Curia Vescovile, Ufficio Arte Sacra
Davide Degano
Eredi Bertagnin
Fabrizio Malachin



FAST Provincia di Treviso
Fondazione Oderzo Cultura
Luigi Baldin
Museo del Buonconsiglio
Museo Correr
Roberta Rizzato
Roberto Pancheri
Teodoro Koutsogiannis

Progetto grafico
Marianna Antiga

Impaginazione
Andrea Filippin

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

© 2022 Città di Treviso
© 2022 Musei Civici di Treviso
© 2022 Antiga Edizioni
ISBN 978-88-843536-4-1

In copertina
Mattia Bortoloni, *Davide e Abigail*, olio su tela,
cm 49 x 74,5, Treviso, Museo Civico Santa
Caterina, INV. P176.
Arturo Martini, *Tito Livio*, 1941-1942, bronzo,
collezione privata.

Indice

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

ARTURO MARTINI. I CAPOLAVORI al Museo Bailo di Treviso dal 30 marzo al 31 luglio 2023 <i>Mostra a cura di Fabrizio Malachin e Nico Stringa</i>	9
--	---

SAGGI Paris Bordon, Cassandra, la figlia ‘che non à voluto esser monacha’, e la Pala del Paradiso <i>Giampaolo Cagnin</i>	17
---	----

Aggiunte trevigiane al catalogo di Mattia Bortoloni: artista da primato con il gusto ironico di divertire <i>Fabrizio Malachin</i>	31
--	----

La pala di Giovanni Marchesi a San Vendemiano e alcune notizie sul suo autore <i>Roberto Pancheri</i>	43
---	----

Ludovico Lipparini: il pittore dei Greci <i>Teodoro Koutsogiannis</i>	59
--	----

Alessandro Mazzucotelli. Un protagonista del Liberty a Treviso <i>Roberta Rizzato</i>	73
--	----

Pietro Maria Vitali, un incisore al tempo di Canova <i>Silvia Corelli</i>	79
--	----

ACQUISIZIONI, DEPOSITI, RESTAURI, PRESTITI

Musei Civici di Treviso. Attività 2022
a cura di Eleonora Drago 101

Acquisizioni 2022 107

Comodati e depositi 2022 107

Restauri 2021- 2022 108

Prestiti 2022 113

La nuova sala dedicata ad Alberto Martini al Museo Bailo
a cura della Fondazione Oderzo Cultura Onlus 117

MOSTRE

Musei Civici Treviso. Le grandi mostre del 2022
a cura di Alessandra Guidone 121

Il ritratto di Antonio Canova: un’aggiunta al catalogo di Antonio Carlini
Fabrizio Malachin 127

Musei Civici Treviso. Altre attività espositive
a cura di Alessandra Guidone 129

Attività & ricerche. Il Bollettino dei Musei e degli Istituti della cultura della Città di Treviso giunge al terzo numero. La sua pubblicazione è divenuta un appuntamento atteso per conoscere novità sugli studi degli esperti, sulle mostre e gli eventi che ci attendono, ma anche per fare il punto sulla programmazione culturale. Il bollettino rappresenta infatti un prezioso strumento di rendicontazione alla Città e alla comunità del lavoro svolto.

Sfogliando queste pagine, riportanti anche elenchi di attività e tabelle, viene certificato l'esito del lavoro di questo 2022, anno straordinario per la cultura trevigiana e per i Musei Civici.

Possiamo infatti ricordare la conclusione dei lavori di restauro del nuovo Bailo e l'avvio del rifacimento dell'abside a Santa Caterina, la completa riapertura al pubblico dei Musei dopo le restrizioni della pandemia, i primi eventi nella sede espositiva di Casa Robegan, fino all'allestimento di mostre di grande qualità e successo come “Canova gloria trevigiana. Dalla bellezza classica all'annuncio romantico” al Bailo e “Paris Bordon 1500-1571. Pittore divino” a Santa Caterina.

Questi obiettivi sono stati raggiunti grazie alla sinergia fra Istituzioni, sponsor, studiosi, cittadini e visitatori rappresentando un successo di squadra. Su questa strada intendiamo continuare per nuovi ambiziosi traguardi. La programmazione prevede, accanto ai nuovi grandi eventi – su tutti la tanto attesa monografica dedicata al secondo grande scultore trevigiano “Arturo Martini. I capolavori” –, l'attenzione per gli artisti cosiddetti ‘minori’, mantenendo così la missione propria del museo, in un’alternanza efficace tra pittura e scultura che assicurerà emozioni nuove.

Il sindaco
Mario Conte

L'Assessore alla Cultura
Lavinia Colonna Preti



ARTURO MARTINI. I CAPOLAVORI al Museo Bailo di Treviso dal 30 marzo al 31 luglio 2023

Mostra a cura di Fabrizio Malachin e Nico Stringa

Tra le numerose iniziative che le città italiane hanno organizzato nel 1989 in occasione del primo centenario della nascita di Arturo Martini, Treviso si segnalò per una mostra dedicata all'attività giovanile dell'artista.

La prossima mostra del 2023 – *ARTURO MARTINI. I CAPOLAVORI* – prenderà avvio proprio dal punto dove quella esposizione si concludeva e intende celebrare la stagione della maturità dello scultore che a partire dagli anni '20 si è imposto sulla scena artistica italiana e anche internazionale per il grado di vitalità che ha saputo infondere a materiali come la terracotta e il marmo, il gesso, il bronzo, il legno, la ceramica.

E' stato detto che Martini ha riconciliato alla scultura una generazione di italiani che, lontani dalla mania monumentale del primo dopoguerra e del ventennio, rischiavano di precludersi il piacere che la terza dimensione sa istillare quando essa sia liberamente intesa e altrettanto liberamente espressa.

Ecco, le opere che sarà possibile proporre all'attenzione del pubblico che segue con interesse e passione le proposte dei Musei Civici trevigiani, grazie alla disponibilità di Musei e di generosi collezionisti privati, sono state tutte selezionate allo scopo di concentrare l'attenzione dei visitatori sulla elevatissima qualità dell'impegno poetico martiniano.

Come si è manifestata questa "missione" di Martini per la scultura e per l'arte in generale, e come occorre procedere per renderla visibile e comprensibile a tutti?

Proprio questa proposta espositiva del prossimo marzo 2023, che porta come titolo il riferimento complessivo alle opere più famose dell'artista, sarà molto utile a chiarire tanti aspetti della personalità di Martini, l'evoluzione della sua impronta, evidenziando cioè sia i fattori di distacco, sia gli elementi di continuità

che ci sono, eccome, nel suo catalogo. La mostra infatti, come è stato per la recente esposizione di opere di Canova, vuole essere uno sguardo nuovo sull'artista ma nel contempo intende collegarsi in modo organico con le collezioni del Museo, dove, come tutti sanno, è custodita la più ampia e più significativa raccolta di sculture di Arturo Martini. Faremo in modo che tra la mostra vera e propria e questa mostra permanente museale avvenga quel flusso di esperienza estetica che faccia reagire opere giovanili e opere mature tra di loro – cosa possibile solo nel Museo Bailo. Si tenga conto inoltre che in spazi appositi sarà visitabile una mostra di pittura martiniana, la più cospicua mai realizzata, così che nel complesso espositivo i dipinti, che Martini riteneva alla fine degli anni '30 come un'ancora di salvezza nel "naufragio" della scultura, risaltino in tutta la loro importanza storica nonché nella loro particolarissima qualità.

Martini è morto relativamente giovane, a cinquantasette anni (ha vissuto quasi dieci anni meno di Canova), e di conseguenza non ha mai potuto organizzare o vedere organizzata da altri una propria retrospettiva, com'è capitato ad artisti molto longevi come Picasso e Matisse. Quando voleva passare in rassegna un buon numero di proprie opere poteva farlo a casa sua, a Vado Ligure, dove peraltro visse poco essendosi trasferitosi a Roma, a Milano e poi a Venezia, e avendo trascorso molti mesi a Carrara nello studio Nicoli. Oppure poteva ricorrere al suo archivio fotografico, alla memoria o ai cataloghi o volumi monografici che gli erano stati dedicati; a partire dal 1933 quando uscì la prima monografia illustrata su di lui con introduzione del ventitreenne Giuseppe Lo Duca e poi nel 1939 quando uscì quella curata da Massimo Bontempelli. In questi casi il nostro interesse è rivolto a verificare quali fotografie di

In apertura

Fig. 1. Arturo Martini, *La veglia*, 1931, terra refrattaria, collezione privata.

Figg. 2-4. Arturo Martini, *Sacro Cuore*, 1929, gesso, collezione privata (insieme e particolari).

Fig. 5. Foto storica databile al 1931 con Arturo Martini ritratto accanto alla *Venere dei porti*.

10



sue opere Martini abbia fornito ai curatori e agli editori, e quali no, al fine di comprendere come l'artista intendesse farsi conoscere in quel momento tramite quella sorta di mostre virtuali che sono le pubblicazioni illustrate da immagini poste in sequenza fuori testo (altrettanto si fa con le pubblicazioni successive, ma con altri intenti dal punto di vista della ricezione critica).

Le mostre antologiche postume sono strumento molto adatto a verificare se il messaggio artistico è ancora vivo e se è in grado di stabilire proficui legami con le nuove generazioni; e quando si ha l'occasione di poterne allestire una, come la prossima del 2023, si può ricorrere anche alla verifica (ipotetica) estrema, cioè alle seguenti domande: Martini sarebbe stato contento del tipo di mostra che si sta preparando in suo onore? Avrebbe approvato la selezione che si propone, il percorso della mostra, addirittura, gli sarebbe piaciuto l'allestimento?

A queste domande stiamo pensando quotidianamente mentre il progetto di allestimento si sta concretizzando non senza stupore anche da parte nostra, dal momento che avremo sculture di grandi dimensioni che nessuno ha più visto dal 1932 e altre che da decenni non sono più state disponibili al prestito. Poi, alle domande che ci siamo posti, risponderà anche ciascuno dei visitatori, ma a cose fatte, quando non si potrà più modificare l'impianto dell'esposizione. Qualcosa però di ulteriore ognuno di noi potrà farlo, immaginando integrazioni o esclusioni, accostamenti tra opera e opera diversi da quelli suggeriti dai curatori, inquadrature fotografiche innovative, commenti storico-critici più adatti.

Tutte le osservazioni critiche potranno liberamente aver luogo, non senza tener conto del fatto che quando si parla di Martini ci si riferisce spesso alla ter-

11



racotta di dimensioni colossali e a gessi altrettanto grandi; e che non sempre c'è la disponibilità da parte dei Musei e dei collezionisti a prestare opere, per ragioni di fragilità. A dire il vero, la grande mostra di Bologna del 2009, dove sono state esposte quasi tutte le grandi terrecotte refrattarie di Martini, ha potuto svolgersi senza alcun incidente e si è conclusa

Fig. 6. Arturo Martini, *Deposizione*, 1942, marmo, collezione privata.



Fig. 7. Arturo Martini, *La tempesta*, 1926, terracotta, collezione privata.



felicemente senza che sia stato inferto neppure un piccolo graffio alle opere esposte. Ma non si tratta solo di questo; un prestito di alcuni mesi di opere che sono presenti in un percorso museale, interrompe l'itinerario, crea una falla difficilmente colmabile e si comprende perciò quanto sia arduo ricevere l'assenso.

Il Museo Bailo ospiterà una mostra impostata su criteri scientifici, con un catalogo che vuole essere uno strumento di conoscenza e di lavoro per l'oggi e per il futuro, in un allestimento che intende valorizzare ogni singola opera con la stessa attenzione, cura e passione che Martini infondeva nelle sue creazioni.

Fig. 8. Arturo Martini, *La sposa felice*, 1930, gesso, collezione privata.



Fig. 9. Arturo Martini, *San Giorgio*, 1940, olio su tela (44,5 x 33). Collezione privata



Fig. 10. Arturo Martini, *Strumenti musicali*, 1940, olio su tavola (48 x 58). Collezione privata.



SAGGI



Paris Bordone, Cassandra, la figlia ‘che non à voluto esser monacha’, e la Pala del Paradiso

Giampaolo Cagnin

«Per le Monache d’ogni Santi fece molti quadretti, e monacandovi una sua figliola, vi dipinse la tavola dell’Altar maggiore col Paradiso, compartendosi numerose figure collocate sopra le nubi in più distanze, condotte con molta diligenza».¹

Il nesso di quasi causalità tra la presenza nel monastero di Ognissanti di Treviso di una figlia monaca del pittore (della quale non si fa il nome) e l’esecuzione della pala del Paradiso (Fig. 1), appena adombrato da Carlo Ridolfi nel 1648, venne riproposto con maggiore forza da Domenico Maria Federici, secondo il quale la pala costituiva il pagamento della dote necessaria per l’ingresso in religione della figlia di Paris Bordone:

«Alle monache d’Ognissanti ove monacò sua figlia, per sua dotazione fece la superba tavola nell’altar maggiore del Paradiso dove numero grande di Santi mostrano qual sia veramente il Paradiso a chi lo mira: lateralmente poi al detto altare nell’alto si vedono due quadri di lui, che rappresentano la Risurrezione di Nostro Signore e l’Ascensione al Cielo».²

Luigi Bailo, sulla base degli elenchi delle monache presenti nel monastero nel secolo XVI, negò in modo fermo la presenza ad Ognissanti di una figlia del pittore:

«Secondo la tradizione riferita dal Ridolfi, il Bordone l’avrebbe dipinta nell’occasione che una sua figlia si fece monaca in quel convento; ciò che difficilmente poteva essere avvenuto prima del 1556, considerando che, come si vedrà in appresso, nel 1536 egli non aveva ancora prole. Se non che le nostre indagini nelle carte del monastero degli Ognissanti ci fanno dubitare assai che la tradizione non abbia alcun fondamento di verità; nelle numerose convocazioni del capitolo

del convento, dal 1540 al 1580, noi non abbiamo mai incontrata una suora Bordone fra le monache intervenute, che vi sono quasi sempre indicate col loro casato. ... Se il racconto del Ridolfi sull’occasione nella quale fu fatta la pala del «Paradiso» per la chiesa degli Ognissanti a Treviso, non è una leggenda, Paris avrebbe avuto una quinta figlia, monaca in quel convento; ma, quanto abbiamo già osservato intorno alla mancanza di qualsiasi notizia di una monaca Bordone nel convento degli Ognissanti, non ci permette di attribuire molta fede ad un tale racconto, che può avere avuto origine da una semplice congettura esposta da qualcuno, con maggiore o minore asseveranza, argomentando dalla presenza, nella chiesa di quel monastero, di ben tre dipinti del celebre concittadino».³

Sulla base di nuovi documenti si può dire che nelle affermazioni di ciascuno di questi autori ci sia un margine di verità; le inesattezze sono dovute allo smarrimento di un registro nel quale sono contenute alcune informazioni utili alla soluzione del problema. Si tratta di una *Vacchetta* di Ognissanti degli anni 1550-1565 conservata presso l’Archivio di Stato di Treviso, non nel fondo di Ognissanti, ma in quello dei frati predicatori di San Nicolò (Fig. 2).⁴ Non si conoscono le ragioni di questo trasferimento. Si viene così a sapere che il 20 ottobre 1559 Paris Bordone versò come dote per l’ingresso nel convento della figlia Cassandra una prima rata di 100 ducati (sui 200 previsti), equivalenti a 620 lire di piccoli, che gli furono poi interamente restituiti il 22 ottobre 1561 per l’uscita di Cassandra dal monastero (Fig. 3). Probabilmente la seconda rata di altri 100 ducati sarebbe stata versata al momento della professione:

1559 ottobre 20: «Da miser Paris Bordone per parte de ducati 200 per elimosina de sua figlia Casandra

In apertura
Fig. 1. Paris Bordon, *Il Paradiso*, 1561-1562, olio su tela, 332x166,5, Treviso, Museo Santa Caterina, INV. P99.

18

acetada monacha £ 620».
1561 novembre 22: «Restituidi a miser Paris Bordon <n> ducati cento el qual dete per sua figlia Casandra che non à voluto esser monacha, val £ 620».⁵

L'entità della dote – 200 ducati – è identica per quasi tutte le ragazze che entravano nel monastero di Ognissanti in questi stessi anni.⁶ Le eccezioni sono rare.⁷ Nella *Vacchetta* sono registrati anche i pagamenti per gli alimenti di ragazze che le famiglie mandavano nel monastero per un certo tempo, come fosse un convitto in cui ricevere un'educazione,⁸ o per donne che avevano chiesto di vivere nel convento, pur senza essere monache o converse, pagando una pensione annua (124 lire). Nella breve nota si dice che Cassandra uscì dal monastero di sua spontanea volontà. L'impossibilità di trovare nell'Archivio di Ognissanti queste informazioni è all'origine delle affermazioni di Luigi Bailo, il quale tuttavia ne trovò altre sulla vita successiva di Cassandra. Paris Bordon ebbe 5 figli: Giovanni Bordon, Angelica, Lucrezia, Cassandra e Ottavia, che ricorda nel testamento, scritto il 20 agosto 1563, edito da Luigi Bailo, in cui il pittore nomina erede il figlio Giovanni e fa alcuni legati a favore della moglie Cinzia di Bartolomeo Spa e delle figlie:

«... lasso a Cassandra e Ottavia mie fiole ducati dusento per una per el suo maridar, et a Anzelica mia fiola, la quale è maridada, lasso anchora a ella dusento ducati, ma non voio che la i possa domandar se non passadi diese anni dapoi la mia morte... e a mia fia Lugretia non ge lasso altro perché li ho dato per el suo maridar dusento ducati».⁹

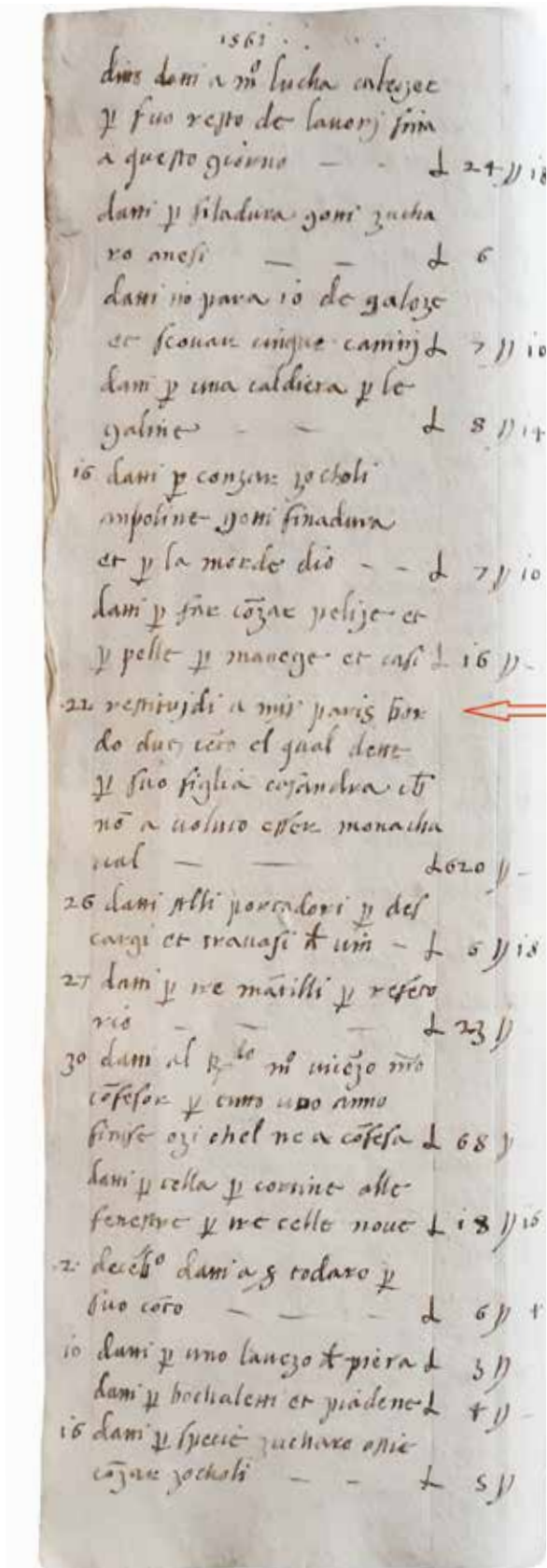
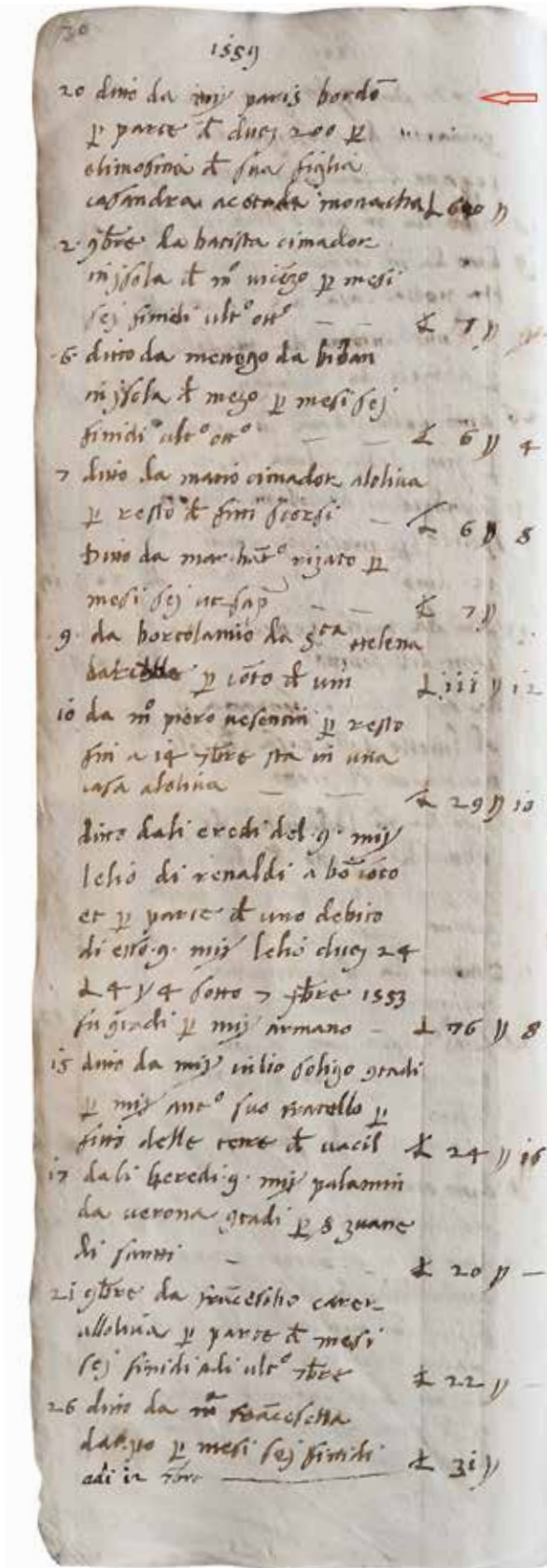
Nel testamento del padre si dice che due figlie – Angelica e Lucrezia – erano già sposate. Probabilmente Cas-

Fig. 2. ASTV, CRS, *San Nicolò*, b. 108, *Vacchetta C* (1550-1565), c. 30a: Paris Bordon paga 620 lire per l'ingresso in Ognissanti della figlia Cassandra.

Fig. 3. ASTV, CRS, *San Nicolò*, b. 108, *Vacchetta C* (1550-1565), c. 99v: Restituzione di 100 ducati (620 lire) a Paris Bordon per l'uscita di Cassandra dal monastero.

sandra era nata dopo di loro. Se l'ipotesi è corretta, si può ritenere che al momento dell'ingresso in Ognissanti nel 1559 Cassandra poteva avere tra i 15 e i 20 anni. La somma di 200 ducati del legato paterno è uguale per tutte le figlie ed è la stessa – come si è visto – che avrebbe costituito la dote di Cassandra se fosse rimasta nel convento. In questo Paris Bordone si comportò in modo equo e generoso, se si considera che spesso la dote per le figlie che entravano in religione veniva dimezzata.¹⁰ Lucrezia, «fiola de messer Paris Bordon depentor et moier de messer Gasparo Fasuo mercadante de lana della contrà de San Silvestro de Venetia», redige il testamento qualche mese dopo quello del padre, il 21 novembre 1563, nel rispetto di «tutte le clausole et addition secondo le leze et ordeni et costumi di questa città di Venetia»; fa venire in casa il notaio Cigrini Nicolò perché aspetta un figlio, che nomina suo erede assieme ad eventuali altri figli postumi. Se fossero morti senza discendenti legittimi, «voglio ducati dusento del ditto mio residuo siano di miser Paris mio padre et de madonna Cynthia mia madre».¹¹ Lucrezia, come molte altre donne incinte, fa il testamento per la paura della possibilità concreta di morte imminente legata al parto.

Luigi Bailo osserva che «della figlia Cassandra sappiamo che esiste il testamento e che nelle premesse dell'atto ella si dice gravida; dal silenzio sul suo stato risulterebbe che non aveva marito».¹² Cassandra scrisse il testamento il 21 marzo 1573 («casandra bordona scrisse de sua propria mano la sua ultima volontà»). È un testamento 'autografo' (corrisponde all'attuale testamento olografo).¹³ Cassandra lascia alla madre l'usufrutto dei suoi beni e solo 10 ducati «ala creatura che nascerà de mi cusì sia mascolo come femina». Nomina esecutori testamentari gli zii Todaro Giusto e Alvise Spa, probabilmente fratello della madre. Dopo la morte della madre, i due terzi della rendita dovevano essere dati ad una



19

20 ragazza povera per l'ingresso in convento o come aiuto per maritarsi, mentre la parte restante doveva essere spesa per la celebrazione di messe per la sua anima nella chiesa della Croce. Non c'è alcun riferimento ad altri familiari, se si esclude la madre, per la quale ha parole di riconoscenza («... ma fina che mia madre viave, nisu<n> non posa dirche niente... Nisu<n> no posa domandar niente né far molestia a mia madre»). Il successivo 27 marzo Cassandra fece venire nella sua casa di abitazione a Santa Maria dell'Orto il notaio Parto Girolamo, al quale consegnò la cedola testamentaria, munita di sigillo, con la preghiera di pubblicarla se fosse morta, come il notaio registrò sul verso del foglio alla presenza e con la firma di due testimoni (Fig. 5).¹⁴

Che non à voluto esser monacha: una frase che nella sua estrema concisione ci offre il ritratto di una giovane donna volitiva e ferma nelle sue decisioni. Sembra vi si possa anche leggere un certo risentimento verso qualcuno: all'origine della sua scelta di abbandonare il convento potrebbe esserci stato un conflitto, anche aspro, con il padre il quale, forse, aveva sperato di risolvere il problema di accasare una delle quattro figlie mandandola in convento. Una figlia ribelle, dunque. È un'ipotesi che sembra trovare conferma nella cedola testamentaria che ci presenta l'immagine di una donna triste, sola (nessun riferimento al fratello, alle sorelle o ad altri parenti all'infuori della madre), con un figlio che stava per nascere e senza un marito: la conseguenza, forse, del suo desiderio di libertà e della sua ribellione alle regole ed alle convenzioni sociali perseguita anche dopo il suo ritorno a Venezia. Scelte di vita delle figlie difformi dalla volontà del padre e dei parenti – come sembra si possa ritenere per Cassandra – erano aspramente condannate e punite con una sostanziale diminuzione o privazione della dote.

La *Vacchetta* (Fig. 4) contiene altre interessanti informazioni riguardanti il pagamento a favore di Paris Bordon (80 ducati) di una pala, di cui non viene specificato il soggetto, le spese sostenute per il telaio di legno e per la tela (*terlise da depenzer su*), per il tagliapietra *mistro Ieronimo* che aveva fatto la cornice, per i manovali ed i facchini in occasione della sua collocazione in chiesa di Ognissanti; i pagamenti sono fatti tra il 10 maggio e l'1 giugno 1562:

c. 187rv. «10 magio. Datti a miser Paris Bordon per haverne depento una palla in iesa di marchà fatto ducati 80, val lire 496.

Datti per il teler de legno per ditta palla et terlise da depenzer su lire 30, soldi 4.

Datti a mistro Ieronimo tagiapria a bon conto di marchà fatto per l'ornamento de ditta palla di piera viva come apar in uno scritto fatto per il reverendo monsignor vicario miser Iulio Avogaro in marcado scudi 50, fo in parte lire 167.

Primo zugno. Datti a mistro Martin murer et al ditto mistro Ieronimo per resto del marchà fatto lire 160.

Datti in dono per haver lavorà in ditta palla per mete<r>la su al ditto tagiapria et a manoali lire 40.

Datti alli fachini portò ditte piera et in stucho prendo (da presa) lire 26.

Datti a mistro Iacomini che aidà meterla su et manoali lire 36».¹⁵

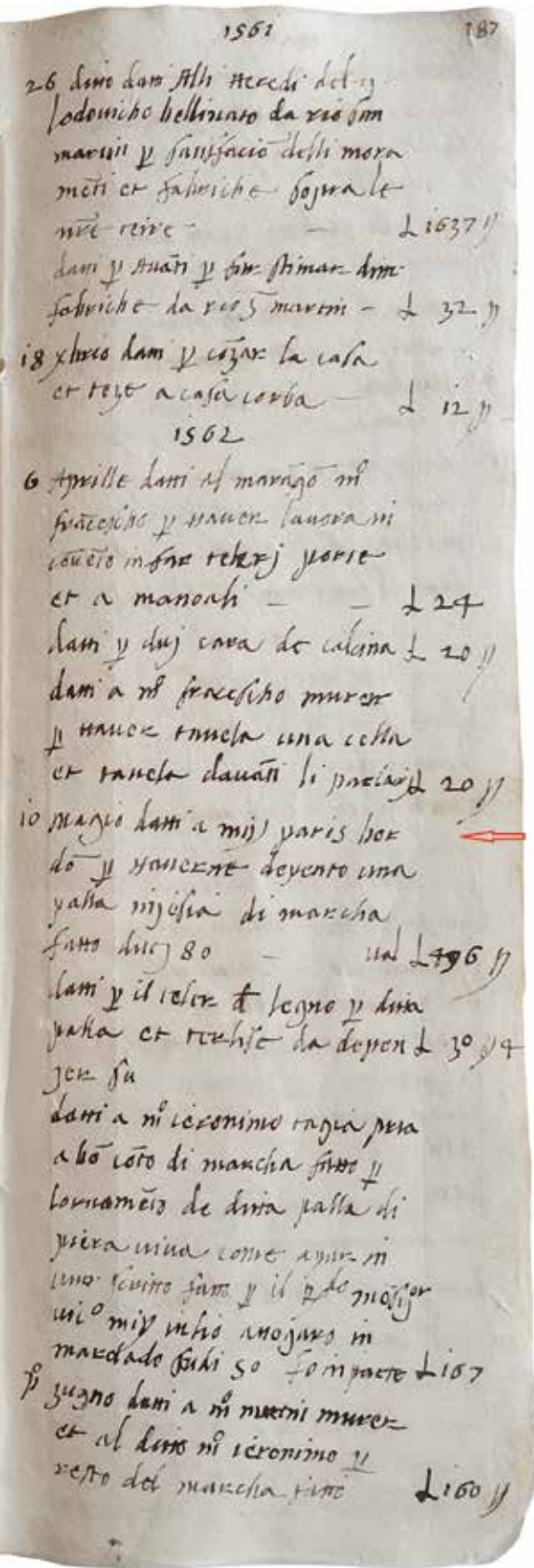
Il prezzo pagato dalle monache di Ognissanti (80 ducati) è congruo con le dimensioni della pala del *Paradiso* (Fig. 1). Probabilmente non viene indicato il nome del soggetto dipinto perché non era necessario farlo. I documenti non lo dicono, ma le due date a nostra disposizione (quella dell'uscita di Cassandra dal convento e quella dei pagamenti della pala) ci fanno

Fig. 4. ASTV, CRS, *San Nicolò*, b. 108, *Vacchetta C* (1550-1565), cc. 187r: Spese per la pala dipinta da Paris Bordon.

intuire l'esistenza, forse, in Paris Bordon di una situazione di disagio e di malessere a causa di questa triste vicenda familiare che si manifesta proprio mentre stava dipingendo il *Paradiso*, che avrebbe consegnato di lì a qualche mese per essere collocato sull'altare grande della chiesa di Ognissanti. Una situazione di profonda sofferenza, la sua, che si incrocia con quella della figlia Cassandra proprio mentre il successo e la fama del padre avevano raggiunto il loro apice. Questi documenti confermano la presenza a Treviso del pittore tra il 1559 ed il 1562, in particolare ad Ognissanti.¹⁶

La sagra per l'elezione a badessa di suor Arcangela Rosa

Al centro del registro inferiore del *Paradiso* Paris Bordon ha rappresentato una monaca vestita con abito nero (Fig. 6): come le monache benedettine nere di Ognissanti.¹⁷ Secondo gli studiosi si tratta di Scolastica, dipinta ai piedi del fratello Benedetto, «rispettivamente fondatori dell'ordine benedettino e del ramo femminile delle claustrali che abitavano il convento trevigiano di Ognissanti».¹⁸ Credo che accanto, e non in opposizione, a questa attribuzione, se ne possa aggiungere un'altra: il volto di santa Scolastica cela probabilmente quello della committente, cioè di suor Angela o Arcangela Rosa, eletta badessa di Ognissanti domenica 2 febbraio 1556. Quel giorno l'*ancilla Christi* Angela Rosa da Venezia, in ginocchio davanti a Giovanni Stafileo, vescovo di Sebenico e suffraganeo del cardinale Francesco Pisani, vescovo di Treviso, prestò giuramento, promettendo fedeltà, soggezione, obbedienza e reverenza alla chiesa di Roma, al vescovo e ad Andrea Salamone suo vicario nel rispetto della regola del suo ordine.¹⁹ A partire dalla terzo decennio del Cinquecento il monastero di Ognissanti aveva attraversato un prolungato periodo di profonda crisi a causa di comportamenti giu-



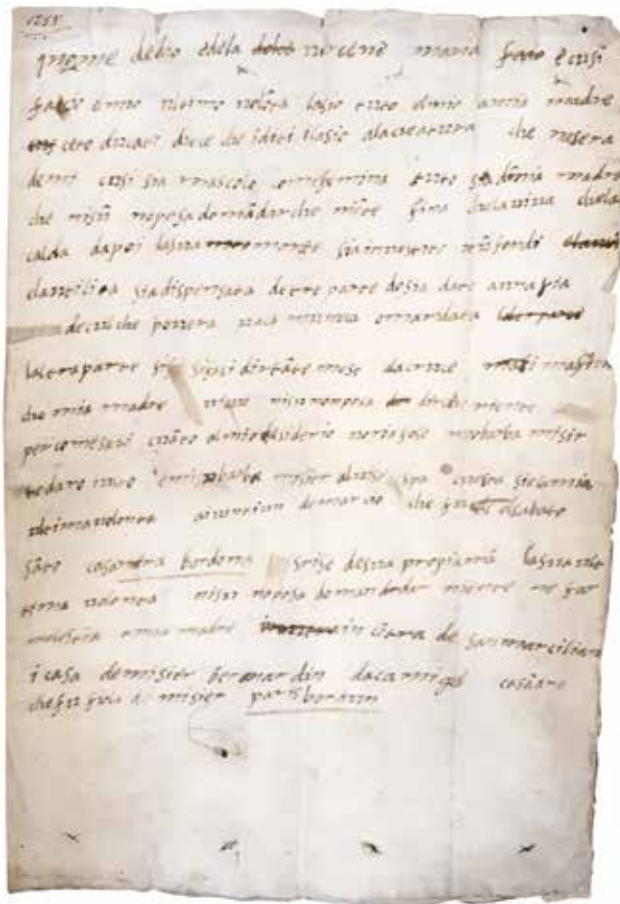


Fig. 5. ASVe, *Notai, Testamenti*, b. 783, Atti del notaio Parto Girolamo, n. 1258: 1573 marzo 21, Venezia. Testamento di Cassandra, figlia di Paris Bordon.

tre monache camaldolesi per riformare il monastero di Ognissanti: suor Maura Rinaldi viene eletta badessa, suor Gregoria da Noale priora e la conversa suor Agata portinaia. Esse rinunciarono al loro abito ed alla dote per indossare quello delle monache nere di Ognissanti, con la conservazione, in caso di ritorno, del loro stallo nel coro e del diritto di parlare nel Capitolo come vere sorelle dell'ordine. Una riforma ritenuta necessaria 'per salvare le anime di quelle monache e per acquisire meriti davanti a Dio'.²¹ Uno dei modi individuati per facilitare il rinnovamento della vita monastica era la nomina della badessa per un triennio, e non a vita: una posizione sostenuta con forza da Andrea Salomone, in forte contrasto con la posizione del suo vescovo, il cardinale Francesco Pisani, il quale invece riteneva che l'elezione a vita della badessa fosse lo strumento idoneo a garantire tale rinnovamento. Le monache di Ognissanti erano fortemente favorevoli alla riforma proposta da Andrea Salomone (nel 1551 egli commissionò a Paris Bordone la tavola dei *Sacri misteri* ad ornamento del piccolo altare marmoreo eretto in onore della madre, oggi conservata nella sacrestia del Duomo di Treviso – Fig. 7).²² Il 28 ottobre 1552 il cardinal Pisani visitò personalmente il monastero, come viene annotato nella *Vacchetta*.²³ Suor Maura Rinaldi rimase badessa di Ognissanti per tutta la vita.²⁴ Alla sua morte, avvenuta nel mese di agosto 1553,²⁵ il conflitto con il vescovo si accentuò. Il 28 settembre le monache mandarono il loro procuratore a Venezia per chiedere al cardinale la conferma della nomina della nuova badessa per 3 anni nella persona di suor Cecilia Azzali, ma tutto fu inutile, nonostante successivi tentativi.²⁶ Nel frattempo (gennaio 1554) morì anche la badessa Cecilia Azzali e si rivelarono vani i tentativi delle monache di ottenere direttamente da Roma un breve papale a favore della durata triennale.²⁷ In questo clima fu eletta badessa suor Arcangela Rosa

dicati non conformi alla regola benedettina ed al buon nome dell'istituzione religiosa:²⁰ una situazione simile a quella dei conventi di San Teonisto, Santa Maria Nova e San Paolo, che indusse le autorità ecclesiastiche a prendere severi provvedimenti di riforma. Nel 1530 il canonico Andrea Salomone, vicario di Francesco Pisani, vescovo (non residente) di Treviso, con il suo consenso visitò i conventi di Ognissanti e di Santa Maria Nova con l'intenzione di riformarli, ma sembra senza risultati. Nel 1536 ci fu un nuovo, forte e deciso intervento disciplinare delle autorità civili ed ecclesiastiche. Il 6 aprile nella riunione del Capitolo delle monache camaldolesi del monastero dei Santi Cristina e Parisio, su richiesta della Magnifica Comunità di Treviso e del canonico Andrea Salomone, commissario apostolico delegato alla riforma dei monasteri, con l'autorizzazione dei superiori dell'ordine, davanti a frate Parisio da Treviso, priore di San Matteo di Murano, viene approvata la nomina di

Fig. 6. Paris Bordon, *Il Paradiso*, particolare, 1561-1562, olio su tela, 332x166,5, Treviso, Museo Santa Caterina, INV. P99.

da Venezia. La sua presenza ad Ognissanti è documentata almeno a partire dal 1542;²⁸ e poiché fino alla morte del cardinal Pisani (1564) nella *Vacchetta* non c'è traccia di altre nuove badesse, è da credere che la sua nomina sia stata perpetua.²⁹ Alla fine, dunque, sembra risultata vincente la volontà del cardinal Pisani: suor Arcangela Rosa può essere considerata 'una creatura del cardinale' (così direbbe Giuseppe Liberali). Si può ritenere a ragione che fosse ancora lei badessa di Ognissanti quando Paris Bordon dipinse il *Paradiso* per il monastero. Fu un'elezione che probabilmente riportò un clima di serenità nel convento, dove, peraltro, erano presenti altre due monache della famiglia Rosa: suor Felicità Rosa con l'incarico di *celeraria* (1550) e suor Valeria Rosa (pure lei *celeraria* nel 1551 e nel 1555).³⁰ Il 4 giugno 1555 era poi entrata in convento Pantasilea Rosa, la cui dote di 200 ducati fu pagata in più rate dallo zio Benedetto Rosa, segretario ducale.³¹ Benedetto, inoltre, versò a rate la dote anche per un'altra nipote, suor Ludovica Rosa.³² Infine, a partire dalla primavera del 1557, Benedetto Rosa pagò gli alimenti per la figlia Quiera e per un'altra figlia, di cui non si dice il nome, che erano venute ad abitare nel convento trevigiano non nella prospettiva di diventare monache, ma come ospiti convittrici per un periodo, al pari di altre figlie di famiglie nobili trevigiane.³³ Ad Ognissanti a partire dal 1555 viveva anche *madonna* Francesca Rosa che, come altre donne a Treviso e, soprattutto, a Venezia, aveva scelto di entrare in monastero come in un pensionato in cui trascorrere gli ultimi anni della propria vita. Non si dice il suo grado di parentela con Benedetto né se era vedova. Pagava regolarmente a rate la sua quota per le spese degli alimenti, che su base annua montavano a 122 lire.³⁴ Alla morte di suor Arcangela Rosa fu nominata badessa suor Felicità Rosa, che ricoprì tale incarico almeno fino al 1579.³⁵



In questo ampio contesto di donne della famiglia Rosa presenti in Ognissanti l'elezione a badessa di suor Arcangela Rosa rappresentò certamente un momento importante per l'esaltazione di questo gruppo parentale, che trovò modo di manifestarsi in forma solenne – quasi fosse uno spettacolo – proprio nei giorni della sua consacrazione. La parola adoperata per indicare la festa in suo onore è *sacra, sagra*: perché suor Arcangela era stata *consacrata* badessa, come si è visto, dal vescovo suffraganeo del cardinal Pisani. Nella *vacchetta* sono minuziosamente riportate le spese per l'acquisto di zucchero, spezie, farina, mandorle, pinoli, confetti per fare i dolci, di pani di marzapane, di vino pregiato (malvasia: ne fu donata anche al vescovo di Sebenico, che aveva consacrato la badessa), di colombi, agnelli, mezzo vitello. Furono acquistate 48 braccia (circa 32-33 metri) di *rasa negra* per confezionare tre cocolle (sopravvesti munite di



Fig. 7. Paris Bordon, *Scene della Vita di Cristo (Sacri Misteri)*, Treviso, Duomo.

cappuccio) per tre monache. Sono registrate le spese per il noleggio dell'organo (che veniva fatto portare dall'esterno), le messe cantate con l'intervento della Cappella (era quella del duomo), per i fuochi d'artificio (*quelli che bombaro*). In questa occasione furono curati in modo particolare l'allestimento di palchi e la decorazione con l'intervento di un pittore, portando dall'esterno il necessario (tapezzerie ed altro) e pagando colui che aveva prestato la sua opera per *conzar e desconzar* la chiesa. Furono acquistati anche 6 sacchi di carbone per riscaldare gli ambienti. Non mancarono neppure il maestro delle cerimonie (*prè Bortolamio dalle Caselle per haver insegnà le cerimonie della sagra*) e gli assistenti (*esistenti*). Furono spese complessivamente 459 lire e 1 soldo.³⁶ Una somma sicuramente importante anche per le casse del convento: tanto che 5 suore offrirono spontaneamente 10 ducati ciascuna per farvi fronte per complessive 310 lire.³⁷ Questo comportamento ci fa sapere che le monache

(come anche i frati dei conventi maschili) potevano conservare e disporre di somme di denaro ad uso personale, in quantità diversa a seconda della famiglia di origine. Del resto ogni anno a capodanno – come è ampiamente documentato dalla *Vacchetta* – la stessa badessa distribuiva dei soldi a tutte le monache, professe e converse, come *bona man*.³⁸ Il lauto banchetto del 2 febbraio ci fa conoscere un momento di particolare ed eccezionale festa all'interno di un monastero femminile. A testimonianza dell'esistenza di altri momenti dell'anno di una serena e gioiosa convivialità in cui il buon cibo ed i dolci giocavano un ruolo importante ci sono i resoconti della *Vacchetta*: vi sono registrate le spese sostenute a questo fine nei giorni di Capodanno, San Sebastiano (20 gennaio), 15 agosto e, soprattutto, Ognissanti. Accanto alla solennità della celebrazione liturgica con l'intervento di numerosi celebranti, accompagnata da bella musica e canto (dei cantori della Cappella del Duomo, accompagnati

dal suono dell'organo),³⁹ per preparare il pranzo venivano utilizzati, sia pure in misura molto più contenuta rispetto alla *sagra* della badessa, «spetie et melaza e anisi e curiandoli... spetie e garofoli e zucaro per far buzolai... aqua rosa, polvere de zucaro, mandole... zucaro de Medera, melazo tolto a Venetia... uva passa, ditte (*datter*)... anesi et coriandoli, polvere per zucaro per Ogni Santi... melazo, cannella, garofoli et zenzaro per far buzolai per la festa d'Ogni Santi, ... ».⁴⁰ Probabilmente in queste circostanze risuonavano nel refettorio le voci allegre delle monache, interrompendo così l'abituale silenzio in cui si udiva solo la voce della consorella che leggeva libri a soggetto religioso. Il 16 ottobre 1555 furono spese 9 lire e 12 soldi per l'acquisto di *tre libri da lezer in refetorio*.⁴¹ Si può aggiungere che già a partire dal secolo XIV ci sono testimonianze di persone legate in qualche modo al monastero che nel testamento facevano particolari legati per garantire un buon pasto alle monache. Il 15 luglio 1396, ad esempio, prete Giovanni di Onorato *de Vacaria* della diocesi di Amiens, prebendato di Santa Maria Piccola del duomo di Treviso, già cappellano del nobile Filippo di Mézières, vicecancelliere del re di Cipro, lasciò alle monache di Ognissanti 2 ducati d'oro per un pranzo.⁴²

Per concludere, torniamo ad Ognissanti negli anni 1559-1562. La situazione interna al convento sembra ormai serena e tranquilla. La badessa poteva pensare al soggetto di una grande pala che rispecchiasse la fine dei conflitti interni: cosa di meglio del *Paradiso*? A chi affidarne l'esecuzione? Sicuramente a Paris Bordon, un pittore affermato, la cui figlia Cassandra viveva nel convento come monaca non professa. Il successivo abbandono di Cassandra ed il suo ritorno a casa, però, innescarono un nuovo conflitto, questa volta tutto interno alla famiglia del pittore, che completò l'esecu-

zione della pala probabilmente in una condizione psicologica di grande disagio e sofferenza (un *inferno* per lui e per la figlia). Suor Arcangela Rosa, invece, sotto le parvenze di Santa Scolastica aveva trovato l'occasione ideale per la propria esaltazione proprio nella pala del *Paradiso* (il suo *paradiso* nel convento pacificato): aveva così raggiunto una perpetuità testimoniata e rappresentata nella pala che andava ben oltre quella della sua elezione a vita come badessa di Ognissanti.

Documenti

1 - 1556 gennaio 26 – febbraio 6, convento di Ognissanti. *Nota delle spese per la sagra* de madona abadessa Arcangela Rosa (ASTV, CRS, San Nicolò, b. 108, *Vacchetta* C (1550-1565), cc. 81ab-82a).

26 (genaro). Datti per la sacra per far calisoni in mandolle lire 50 a soldi nuove la lira (*libbra*) et zucaro a soldi vinti la lira, lire 22 dui pani de zucaro, aqua rosa et farina d'amito lire 70, soldi 6. Datti per lire 22 de polvere de zucaro a soldi 9 la lira per far bozolai et per ovi per ditte sagre di madona et monache 20 lire. Datti per lire 20 de mandolle et vinti de polvere de zucaro, pignoli, garofoli et specie per far torte per la sagra 20 lire. Datti per melazo libre 50 sotil, specie, garofoli per bozolai forti per la ditta 13 lire.

29 (genaro). Datti per lire 100 de confetto a soldi 17 la lira per la ditta 85 lire. Datti per pignocade lire 20 1/2 a soldi 20 la lira per la ditta 20 lire e 10 soldi. Datti per tre marzapani da libre 5 l'un a soldi 17 la lira 12 lire e 15 soldi. Datti per dui sechi de malvasia per la dita 9 lire. Datti per due barilette et farle una dorar et una arzentare impie de malvasia et vin de marchà per dar al reverendissimo episcopo el giorno della sagra di madona abbadessa 6 lire e 16 soldi. Datti per otto para de galine, otto nomboli, sette agnelli, mezo vello et diese para de lingue per dite sagre 56 lire e 16 soldi. Datti per rasa negra per far tre cogulle a tre della sagra, cioè sor Benedetta, sor Flavia et sor Scolastica a soldi 24 el brazo braza 48 monta 64 lire e 16 soldi.

26 Datti per <q>uelli de bombàro per le ditte della sagra 20 lire e 8 soldi.

Primo febraro. Datti per oferta al reverendissimo episcopo de Se-benico che sagrò madona Ariangella Rosa in abbadessa, che fu el primo dì di febraro, et le monache el secondo el giorno di nostra dona lire 12 dette madona et le monache lire 6 per una 42 lire. Datti per sie para de candelloni de libre 3 l'un che le ditte offerì al reverendissimo episcopo 24 lire. Datti per due messe cantade a tutta la capella per le ditte due sagre 40 lire e 16 soldi. Al organo per sonar alle due messe 6 lire. Datti alli esistenti (= *assistenti*) per tutti do li giorni 7 lire.

4 ditto. Datto al conzador per conzar la giesia et desconzar 31 lire. Datti per far metter tolle sotto el conzier della iesia, far et desfar et al depentor depense nel conzier 13 lire. Datti per broche, agì, orlati et fachi<n> portò tapezarie 12 lire e 15 soldi. Datti per carbo<n> sachi sie, tagieri de ligno, scudelle, cestella pe la festa ditta 14 lire e 10 soldi. Datti per gentilleza a miser prè Bortolamio dalle Caselle per haver insegnà le cerimonie della sagra £ 6 lire e 14 soldi.

2 – 1573 marzo 21, Venezia. Testamento di Cassandra, figlia di Paris Bordon (ASVe, *Notai, Testamenti*, b. 783, Atti del notaio Parto Girolamo, n. 1258). Si presenta una doppia edizione: la prima rispetta l'autografo originale nell'ortografia, nelle cancellature, nella fusione di parole; l'altra segue i criteri moderni nell'uso della punteggiatura e delle maiuscole e nella separazione delle parole.

Inome dedio e dela ~~de~~ee vercene maria ~~fatio~~ e cusi faecio el mio ultimo volontà lasio tuto elmio a mia madre ~~eus~~ cetu ducati diece die iditi ilasio alacreatura che naserà demi cusi sia mascolo come femina tuto sia demia madre che nisun noposa domandarche niente fina chelaviva diela calda da poi la sua ~~mro~~ morte sia investito itun fondi ~~elauti~~ elautilità sia dispensata de tre parte dosia date auna fia deculche povera vaca muneca omaridata ~~later~~parte ~~lalt~~raparte ~~sifti~~ sifaci dirtante mese alacruce ~~mafi~~ mafina che mia madre viave nisunonposa de dirche niente eo percomesari cuanto almiodesiderio voria fose miobarba misir todaro iusto emisobarba misier alvise spa questa siela mia ultimavolontà aiventiuu de marcio che fu ~~elds~~ el sabato santo casandra bordona scrisse de sua propriamian lasuaultima volontà nису noposa domandar niente né far molestia amia madre ~~inentra~~ in contrà de san marcilian i

casa demisier bernardin dacamigel casandra che fu fiola de misier paris bordun.

I<n> nome de Dio e dela vercene Maria e cusì facio el mio ultimo volontà. Lasio tuto el mio a mia madre ce<n>to ducati, diece die i diti i lasio ala creatura che naserà de mi cusi sia mascolo come femina; tuto sia de mia madre; che nisun no posa domandarche niente fina che la viva di ela calda. Da poi la sua morte sia investito itun fondi e la utilità sia dispensata de tre parte: do sia date a una fia de culche povera vaca muneca o maridata, l'altra parte si faci dir tante mese ala Cruce; ma fina che mia madre viave, nису<n> non posa dirche niente. Per comesari cuanto al mio desiderio voria fose mio barba misir Todaro Iusto e miso barba misier Alvise Spa. Questa si è la mia ultima volontà ai ventiuu de marcio che fu del sabato santo. Casandra Bordona scrisse de sua propria man la sua ultima volontà. Nisu<n> no posa domandar niente né far molestia a mia madre, in contrà de San Marcilian i<n> casa de misier Bernardin da Camigel. Casandra che fu fiola de misier Paris Bordun.

3 - 1563 novembre 21, Venezia. Testamento di Lucrezia di Paris Bordon (ASVe, Notai,Testamenti, b. 199, atti del notaio Cigrini Nicolò, b. 199, n. 465).

Cum ciò sia che cosa alcuna non sia più certa della morte et incerta l'hora de quella, pertanto io Lucretia fiola de messer Paris Bordon depentor et moier de messer Gasparo Fasuol mercadante de lana della contrà de San Silvestro de Venetia sana della mente et intelletto, benché gravida, acciò ch'el non accada mi manchar senza testamento et le cose et beni mei lassar senza ordine, ho fatto venir da mi Nicolò Cigrini nodaro de Venetia et l'ho pregado ch'el scriva questo mio testamento et ultima volontà et da poi la morte mia quello compisca et robori con tutte le clausole et addition secondo le leze et ordeni et costumi di questa città di Venetia. Prima l'anima mia al onipotente Iddio et alla gloriosissima sempre verzene Maria et a tutta la corte celestial recomando. Lasso mio solo commissario et esecutor di questo mio testamento et ultima volontà messer Thodaro Zusto fo de messer Alvise, il quale habbia ad esequir quanto ordinarò. Item lasso per l'anima mia al hospital della Pietà ducati diexe. Item lasso al ditto Messer Thodaro ducati cento vivendo la creatura nascerà de mi. El residuo veramente de tutti li mei beni mobeli et immobeli presenti et futuri, rason et attion che al presente et per l'avenir a mi et alla mia commissaria spettar et pervenir potranno et tutto quello è caducho, innordinato et per non scritto lasso alla creatura nascerà de mi; et se fusseno più sia tra loro con condition che non possino testar se non ha-

verano disdotto anni, nelli quali mei beni li istituisco herede o ver heredi universali. Et morando le ditte creature o ver creatura, voglio ducati dusento del ditto mio residuo siano di miser Paris mio padre et de madonna Cynthia mia madre, et il resto sia del ditto misser Thodaro et de madonna Claudia sua moier, li quali istituisco al modo predicto heredi. E questo come ho ditto avanti la età de anni disdotto che manchasse dicte creatura o creature. Domandada delli lochi pii, ha rispos<t>o non voer altro ordenar. Preterea et cetera se alcuno et cetera. El segno de mi Lucretia moier de meser Gasparo Fasuol che ho pregato questo testamento. Io Alvise de Nadal dalle Telle al Bo fui testimonio iurado et pregado. Io Battista Chavalchalovo fu de ser Antonio dale Tele alla Gatta fui testimonio zurado e pregado.

Note

In memoria di Hélène Dénise Binet e di Sylvie Beguin, già conservatrice al Museo del Louvre e fine studiosa di Paris Bordon. Ringrazio, inoltre, Giorgio Fossaluzza e Franco Rossi.

SIGLE E ABBREVIAZIONI:

ASTV: Treviso, Archivio di Stato.

ASVe, Venezia, Archivio di Stato.

BCapTV: Treviso, Archivio e Biblioteca Capitolare.

È stata chiesta l'autorizzazione per le riproduzioni fotografiche dei documenti degli Archivi di Stato di Treviso e Venezia

¹ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte, ovvero le vite degl'illustri Pittori Veneti e dello stato (...) descritte dal Cavalier Carlo Ridolfi*, Venezia 1648, p. 210.

² D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno...*, Venezia 1803, II, pp. 42.

³L. Bailo, G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*, Treviso 1900, pp. 29 e 57.

⁴ ASTV, CRS, *San Nicolò*, b. 108, *Vacchetta C* (1550-1565; d'ora in avanti solo *Vacchetta C*, (1550-1565). Composta di 198 carte, è suddivisa in 4 parti: *Intrada, Insida, Celeraria, Fabrice* (Entrate, Uscite, Celleraria, Fabbriche). La cartulazione non è omogenea: con paginazione le cc. 1-90, 150-180 (bianche le cc. 158-174; verranno distinte con le lettere a e b: ad esempio: 30a e 30b); con numerazione recto/verso le cc. 91-149 (bianche le cc. 118-149) e 181-198 (bianche le cc. 192-198).

⁵ *Vacchetta C* (1550-1565), cc. 30a e 99v.

⁶ Qualche esempio tra i molti. 1553 novembre 12: «Da messer Rizzo Avogaro... per Avogara sua nezza contadi per lui ducati cinquant<val> lire 310->; 1554 marzo 22: «Da messer Rizzo Avogaro per resto de duchati dusento promessi al monasterio per elemosina de sua nezza Avogara contadi per lui ducati trenta val 188->» (Ivi, cc. 14b e 16a). A c. 26a, 1558 giugno 8: Ortensio Tiretta versa 50 ducati come prima paga di 200 ducati «per elemosina de sua figlia sor Inocentia lire 310», eccetera.

⁷ Ivi, c. 28a, 1559: «Da miser Alesandro Lochadelli per parte de ducati 400 promessi al monastero per sua figlia Cornelia già per avanti acetada per monacha e levati da miser Orlandin Braga nostro sindaco adi ditto dall'offitio di magistrati Sopragastaldi in Venetia ducati 240 val lire 1488->».

⁸ Ivi, c. 18b, 1555 luglio 20: «Dal excelente miser Ortensio Tiretta per alimenti de mesi sei de sua figlia Zenobia lire 62»; c. 19a, 1555 settembre 16: «Da miser Alesandro Lucadelli per resto de ducati 25 per uno anno che sua figlia à da star a spese, val lire 93»; eccetera. Vi sono figlie di note famiglie trevigiane: Isabella e Regina Avogaro, Sara e Cecilia Rinaldi, Federica Onigo.

⁹ L. Bailo, G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*, p. 95.

¹⁰ La riduzione della dote per le figlie che entravano in convento è documentata almeno dal secolo XIV. Un solo esempio: 1368 febbraio 27, Treviso nel convento di San Nicolò: nel suo testamento *dominus* Federico del fu Giovanni *de Malvaziis* da Padova lascia alla figlia Beatrice ed alle altre figlie che eventualmente fossero nate 1000 lire ciascuna da consegnarsi al momento del matrimonio, ma, in caso di entrata in convento, solo 500 lire (ASTV, *Santa Maria dei Battuti, Testamenti*, b. 4, n. 380).

¹¹ ASVe, *Notai, Testamenti*, b. 199, Atti del notaio Cigrogni Nicolò, b. 199, n. 465. Si veda l'edizione in Appendice, Documenti.

¹² L. Bailo, G. Biscaro, *Della Vita e delle Opere di Paris Bordon*, pp 58 e 214-215. Luigi Bailo fa l'edizione parziale della cedola autografa ed esprime un giudizio piuttosto severo e moraleggiante sul modesto legato lasciato da Cassandra a favore del nascituro: «La costituzione, insieme ad alcune messe espiatorie, di una dote monacale o matrimoniale a favore di povera fanciulla, e la disposizione, assai meschina, per il frutto della colpa danno al testamento di Cassandra il significato di un atto di penitenza e di morale rigenerazione destinato a riconciliare l'anima della peccatrice colla divinità offesa. Non ci sembra però che a questo intento fosse necessario aggiungere anche il sacrificio dell'innocente nascituro».

¹³ Sulla diversa tipologia dei testamenti veneziani si veda F. Rossi,

28 *Notai e testamenti a Venezia*, in *Gli ordinamenti originari degli archivi*, EUT Edizioni Università di Trieste a cura di R. Santoro, Trieste 2018, pp. 125-157.

¹⁴ La cedola testamentaria autografa in ASVe, *Notai, Testamenti*, b. 783, Atti del notaio Parto Girolamo, n. 1258. Il testamento è scritto con mano incerta, con frequenti cancellature e fusione di parole, è privo di punteggiatura e di lettere maiuscole.

¹⁵ *Vacchetta C* (1550-1565), cc. 187rv.

¹⁶ Nella quarta parte della *Vacchetta C* (1550-1565), cc.175a ss., sono registrate alcune spese riguardanti lavori nella chiesa e nelle case del convento, oltre a quelle per case in città e poderi concessi in locazione (*Dinari spesi in fabrice*).

¹⁷ Sulle origini e sull'evoluzione dell'antico ospedale cittadino di Ognissanti, che ha dato origine a due distinti monasteri femminili (cistercensi a Santa Maria Nova e, molto più tardi, benedettine ad Ognissanti) si vedano D. Rando, *“Laicus religiosus” tra strutture civili ed ecclesiastiche: l'ospedale di Ognissanti di Treviso (sec. XIII)*, “Studi medievali”, XXIV (1983), pp. 617-656 (ora, con il titolo “Laici religiosi”, *né laici né religiosi*, in *Religione e politica nella Marca*, I, “*Religionum diversitas*”, Verona 1996, pp. 29-76); L. Pesce, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, Roma 1987, I, pp. 599-607 e 611-615; G. Cagnin, *Monachesimo e Ospedalità nel Trevigiano fra XII e XIII secolo*, in *Il monachesimo nel Veneto Medioevale*. Atti del convegno di studi in occasione del Millenario di fondazione dell'Abbazia di S. Maria di Mogliano Veneto (Treviso) 30 novembre 1996, a cura di G. B. Trolese, Italia Benedettina XVII, Cesena 1998, pp 152-157 .

¹⁸ Per la citazione e la bibliografia si veda la scheda sulla pala del Paradiso di Paolo Barbisan in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca, Il Pittura rinascimentale e barocca*, a cura di E. Manzato e S. Marinelli, Crocetta del Montello 2019, p. 120.

¹⁹ Copia del giuramento in BCapTV, ms. 80, F. Avanzini, *Series documentorum...*, III, c. 324r, doc. CCCXXIV.

²⁰ «Complice il cappellano del monastero, passavano corrispondenze clandestine “in sinu puellarum”, capi di vestiario, segnalazioni convenzionali con l'esterno; si verificavano maltrattamenti ed espulsioni di converse, pericolose ed incommode testimoni di traffici equivoci, ...». Per un approfondimento si veda G. Liberali, *La Diocesi delle Visite pastorali, Documentari sulla Riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)*, VII-VIII, Parte seconda, Treviso 1977, Appendice I, *La “clausura” prima del Concilio*, pp. 507-524 (la citazione a p. 518, n. 3c).

²¹ «... ad requisitionem Magnifice Communitatis Tarvisine et Reverendi domini Andree Salomono canonici Tarvisini... commissa-

rii Apostolici specialiter delegati ad reformationem monasteriorum... ad bonum finem et effectum animas sororum Monasterii Omnium Sanctorum salvandi et lucrandi in Domino atque ipsius reformandi et dirigendi...» (BCapTV, ms. 80, F. Avanzini, *Series documentorum...*, III, c. 324r, doc. CCCXXV, cc. 325, copia).

²² Le piccole colonne erano state donate nel 1550 dai frati predicatori di San Nicolò come ringraziamento: «1550. Tempore prioratus magistri Isidori Patavii. ... 3° Propositum fuit si ipsi patres contentarentur concedere reverendo domino Andree Salomono vicario Tarvisino duas columnas ex marmore greco, ad quod omnes fratres assensum prebuerunt, excepto fratre Alovisio» (ASTV, CRS, *San Nicolò*, b. 1, *Liber Consiliorum conventus*, I, 1506-1554, c. 147v). Un'ampia scheda sul canonico Andrea Salomone (1475-1557) in A. Campagner, *Cronaca Capitolare. I canonici della cattedrale di Treviso*, Vedelago 1992, II, pp. 407-410.

²³ *Vacchetta C* (1550-1565), c. 67a, 1552 ottobre 28: «Datti per zucharo, mandolle per far uno presente al nostro reverendissimo cardinal Pisani el qual ne visitò in persona lire25, soldi 12».

²⁴ Si vedano alcune attestazioni su *domina soror Maura de Raynaldis benemerita habatissa* in ASTV, CRS, Ognissanti, b. 2, *Libro 4° pertinente al Repertorio 1544-1601*, cc. 147v (1544 luglio 8), 158r (1549 giugno 27), 172r (1550 agosto 2), 184 (1552 febbraio 8).

²⁵ Il 28 agosto vengono registrate puntualmente le spese sostenute per la sua sepoltura: «Datti per la sepoltura de madona Maura de Renaldi abbadessa per oglio santo soldi 18. Datti per farli dir mese do piccole et una granda lire 13, soldi 4. Datti per le campane lire 4 soldi 4. Datti per lo Capitulo tuto lire 16. Datti per la sacrestia lire 1, soldi 4. Datti per la croce soldi 4. Datti per due scole cioè quela del Corpus Domini e quella dela Madona soldi 18. Datti a quattro preti la portò atorno la gesia lire 2. Datti per el caderletto soldi 8. Datti alli zagi che tene li dopieri lire 1, soldi 4. Datti alli piciga morti lire 2, soldi 8. Datti in 12 dopieri de lire sie onze sie l'uno non pagadi et in 200 candelle e candelotti monta in tutto a soldi 18 la lira lire 7, soldi 8» (*Vacchetta C*, (1550-1565), c. 70a).

²⁶ 1553 settembre 28: «Spesi per el sindaco da dì ditto fin a dì 6 ottobre per andar, star et ritornar da Venetia per suplicar al Reverendissimo Cardinal Pisani la confirmation della elettion per nui fatta de madonna Cecilia Azzali in abbadessa per anni 3, la qual non volse concieder, come apar per sua poliza lire 6, soldi 15». 1553 novembre 1: « Spesi per el sindaco da dì 8 otubre fino a dì 2 novembre per andar due volte, star e ritornar da Venetia contra el Cardinal per la confirmation della abbatessa per tre anni, come apar sua poliza lire 43, soldi 3». 1553 dicembre 16: «Spesi per el

sindico da dì 22 novembre fino a dì 16 decembre per andar, star e ritornar da Venetia per la causa dela abbadessa triennia contra el Cardinal apar polizza de man di esso sindaco lire 18, soldi 2» (Ivi, cc. 71a, 72b,).

²⁷ 1554 gennaio 21: «Datti per la sepoltura de madona Cecilia Azzali abbadessa per l'oglio santo soldi 16. Datti per far dir mese n° 30 e una granda cantada lire 7, soldi 10,» eccetera; febbraio 22: «Mandadi dinari a Venetia per la litte contra el Cardinal per la abbadessa trienal lire 37, soldi 18»; marzo 6: «Datti a meser pre Nicolò dei Zotti contadi per el sindaco per tanti spesi in Roma per meser Vincenzo Beliardo per tentar di haver uno breve di far abbadessa trienal lire 6, soldi 16». Un anno dopo, il 22 gennaio 1555, furono celebrate delle messe di suffragio: «Datti per far dir messe per il capo d'anno de madonna Cecilia abbadessa lire 7». (Ivi, cc. 74a e b, 78a).

²⁸ ASTV, CRS, Ognissanti, b. 3, *Locazione A*, c. 1r, 1542 ottobre 23: riunione del capitolo di Ognissanti, convocato dalla badessa suor Maura Rinaldi, al quale è presente suor Arcangela Rosa.

²⁹ ASTV, CRS, Ognissanti, b. 2, *Libro 4° pertinente al Repertorio 1544-1601*, c. 3r, 1565 settembre 6: Arcangela Rosa *benemerita abbatissa*).

³⁰ *Vacchetta C* (1550-1565), cc. 150a («1550, adì primo zenaro: primo dati a sor Felicità Rosa celeraria per spender in companasego per el monasterio; dati alla dita ...»), 151b e 156b. Suor Valeria morirà nel mese di settembre 1559: il giorno 28 vengono registrate le spese sostenute per il suo funerale (Ivi, c. 93v).

³¹ Ivi, cc. 18a (1555 giugno 4: «Da miser Benedetto Rosa per parte de ducati dusento promessi al monasterio per Pantasilea sua neza che per avanti fi acetada monacha ducati cento val lire 620-»), 22a (1556 dicembre 6: «Da miser Benedetto Rosa segretario ducal contadi al sindaco in Venetia fu per la prima rata de ducati cento die pagar per resto de ducati dusento per la dotte seu per elimosina de Pantasilea sua neza lire 155, soldi 2»).

³² Ivi, cc. 25a, (1557 novembre 26: «Da miser Benedetto Rosa per la seconda paga de ducati cento die pagar per resto de ducati dusento per Pantasilea sua neza che al presente e sor Lodovicha ducati 25, val lire 155-), 27b (1558 dicembre 9: «Da miser Benedetto Rosa segretario per la terza paga de ducati 200 per sor Lodovicha sua neza lire 155-»).

³³ Ivi, cc 24b (1557 ottobre 4: «Da miser Benedetto Rosa per alimenti de sua figlia Quiera per mesi sei finidi ultimo setembrio lire 37, soldi 4»), 26a (1558 marzo aprile 22), 26b (1558 agosto 13), 32a (1360 agosto 24: «Da miser Benedetto Rosa per alimenti de sue figlie lire 93-), 33a.

³⁴ Ivi, cc. 19b (1355 dicembre 30: «Da madona Francesca Rosa per parte de sui alimenti lire 74, soldi 8»), 21a, 22b, 24a, 25b, 30b, 32b (1560 dicembre 1: «Da madona Francescha Rosa per sui alimenti de mesi sei finidi ozi lire 62»), 34a.

³⁵ ASTV, CRS, Ognissanti, b. 2, *Libro 4° pertinente al Repertorio 1544-1601*, cc. 7r (1566 giugno 29: *soror Felicità Rosa benemerita abbatissa*), 46r (1574 giugno 17), 66r, 67r (1577 maggio 31 e 28 settembre); Ivi, b. 3, *Locazione A*, c. 21r (1579 giugno 27: *soror Felicità Rosa honoranda abbatissa*). Le successe come badessa suor Benedetta Rinaldi (Ivi, b. 2, *Libro 4° pertinente al Repertorio 1544-1601*, c. 82r, 1582 febbraio 2).

³⁶ *Vacchetta C*, (1550-1565), cc. 81ab-82a.

³⁷ Ivi, c. 20a, 1556 febbraio 2: «Dalle monache che feze la sagra che fu per avanti ducati diese per una per dar aiuto alla ditta sagra; quelle fu sor Benedetta di Renaldi, sor Flavia Vonico, sor Scolastica de Crema, sor Eugenia Binda et sor Paula Rovera lire 310».

³⁸ Ivi, cc. 50b (1550 gennaio 14: «Dati ale monache per bona man e converse lire 18:16), 55b (1551 gennaio 6: «Dati per bona man a le mie monache e sorelle lire 22»), 67b (1553 gennaio 1: «Datti per bona man a tutte le monache lire 21»), eccetera.

³⁹ «Primo novembrio (1558): alla capella de cantto per far la solennità ditta ducati quatro, a sei preti de canto fermo lire soldi 12, per otto messe pizole lire 2 soldi 8, a quello che sona l'organo lire 3, per l'organo lire 2, soldi 16, monta lire 35, soldi 16. Per proche, agi, profumego (*incenso*), fachini portò tapezarie per iesia et candelle lire 5» (Ivi, c. 90r). Nell'ultimo decennio del secolo le cerimonie liturgiche erano accompagnate, oltre che dal coro e dal suono dell'organo, anche dall'utilizzo di altri strumenti quali il trombone, il violino, la viola ed il corno (ASTV, CRS, Ognissanti, b. 21, *Vacchetta n° 1, H* (1595-1597), cc. 63r, 63v-64r (Ognissanti 1596: «... per la festa di Ognissanti: dati alli reverendi cantori..., per do reverendi che à sona tronboni, a l'organista»), 65r («... a miser Isepo per il violin...»); Ivi, *Vacchetta I* (1598-1601), cc 2r (festa di San Sebastiano: «... per far portar via la cassa delle viole... »), 60r (1600 agosto 16: «al organista, a quello che à sonà il vioin... a uno acolito, a do zagi, a quello che ha levà li foli, per far portar la cassa delle viole». 2 novembre: «... alli reverendi cantori per la festa de Ogni Santi (lire 49, soldi 12), al organista (7 lire), per il violin (4 lire), per un corneto (2 lire) ...»).

⁴⁰ *Vacchetta C*, (1550-1565), *passim*.

⁴¹ Ivi, c. 80a.

⁴² «Item reliquit dominabus monialibus Omnium Sanctorum de Tarvisio ducatos duos auri pro una pietancia et collatione fienda inter eas» (ASTV, *Notarile II*, b. 912, c. 30v).



Aggiunte trevigiane al catalogo di Mattia Bortoloni: artista da primato con il gusto ironico di divertire

Fabrizio Malachin

La vita di Mattia Bortoloni (Canda RO 1696 – Milano 1750)¹ è per certi versi parallela a quella di Giambattista Tiepolo: coetanei (nati nello stesso anno, 1696), veneti, soprattutto frescanti e, si direbbe oggi, con un ‘portfolio’ di lavori e committenti di grande prestigio. Esordienti negli stessi anni, alla fine del secondo decennio e, in maniera sorprendente, in opere molto impegnative, ossia due cicli ad affresco per altrettante ville padovane: Giambattista, in villa Baglioni a Massanzago² e, Mattia, in palazzo Cornaro a Piombino Dese³. E che sorpresa questi cicli!

Da veri fuori classe eccoli poi concorrenti, almeno per un certo periodo, possiamo immaginare fino al terzo decennio del secolo: nel 1723⁴, per esempio, nel concorso per la volta della cappella di san Domenico nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia, che però si aggiudicò il più esperto Giambattista Piazzetta (da quest’ultima invenzione deriva il soffitto nella chiesa trevigiana di sant’Agostino raffigurante *Sant’Agostino consegna la Regola della Congregazione dei padri Somaschi a San Girolamo Emiliani* di Antonio Marinetti detto il Chiozzotto). Bortoloni e Tiepolo sono poi diventati i più grandi decoratori del Settecento, senza dimenticare il terzo, Giambattista Crosato⁵: dominatori delle grandi superfici, pittori di volte, cupole e cieli.

Vite parallele per certi aspetti, ma mai in sovrapposizione: autonomi, diversi, ‘spiritualmente’ lontani, come la critica ha, poco a poco, riconosciuto.

Tiepolo è azzurro, rosa, rischiera i cieli, è lontano da ogni residuo di realtà con una dimensione a tratti malinconica e sublime.

Bortoloni: è giallo senape, blu, rosso, sanguigno, ironico, quasi comico, anche nei soggetti più solenni. Dispone di peculiarità formali, cromatiche e luministiche, con un tono conciliante e festoso che arriva all’ironia e al sarcasmo.

In questo senso, è il caso di precisare fin da subito che il cosiddetto ‘tiepolismo’ di Bortoloni – espressione alquanto generica, riferita agli esiti del Tiepolo più tipico, post anni ’30 –, talora invocato negli studi, è del tutto assente a livello stilistico; anche se – ma è un altro aspetto – la seduzione delle complesse ‘macchine’ prospettate da Giambattista Tiepolo, per esempio, nei soffitti milanesi, dei palazzi Casati e Dugnani fino a palazzo Clerici, hanno indubbiamente suggestionato il nostro pittore, operoso, tra l’altro, per lo stesso marchese Clerici. E ancor prima, il grande pittore veneziano entrò comunque nella formazione di Bortoloni, il quale si fissa sulle opere giovanili di Tiepolo riproponendone i modi degli anni giovanili intorno al 1720.

In altre parole, Bortoloni sa cogliere il suo da vari artisti, non solo Tiepolo, ma prima ancora dal suo maestro, Antonio Balestra, ma anche da Sebastiano Ricci, Federico Bencovich, Giambattista Pittoni eccetera, definendo uno stile tutto personale: ‘estroso’ nello stile, per quel rifiuto generale della regola⁶, innovatore nello spirito, per quella leggerezza nel trattare i temi, moderno nelle innovazioni tematiche: un traghettatore dell’arte veneta nel rococò.

Il suo estro si manifesta già giovanissimo in una villa prossima a Treviso, il citato palazzo Cornaro a Piombino Dese (Fig. 2). La villa classica di Andrea Palladio. Entri, e anziché vedere affreschi del Cinquecento, ecco la prima sorpresa, il guizzo che non t’aspetti, quello dell’esordiente sfrontato e geniale: un ciclo narrativo, grottesco, manieristico, per certi aspetti neoclassico. Le figure sono ancora piccole, allungate, lo spazio quasi autonomo rispetto al racconto sulle pareti.

Cambia, matura velocemente. A Fiesse Umbertiano c’è già una nuova sensibilità nel fare grande, in perfetto dialogo e competizione con la civiltà classica. L’idea

In apertura

Fig. 1. *Testa di mercante*, 1722-1725, olio su tela, cm 55,5 x 44, Treviso, collezione privata

Fig. 2. *Costruzione della torre di Babele*, 1716-1717, affresco, Piombino Dese, Villa Cornaro



Fig. 3. *Lancio del disco*, 1725-1730, affresco, Preganziol, loc. San Trovaso, Villa Albrizzi Franchetti, Foresteria sud

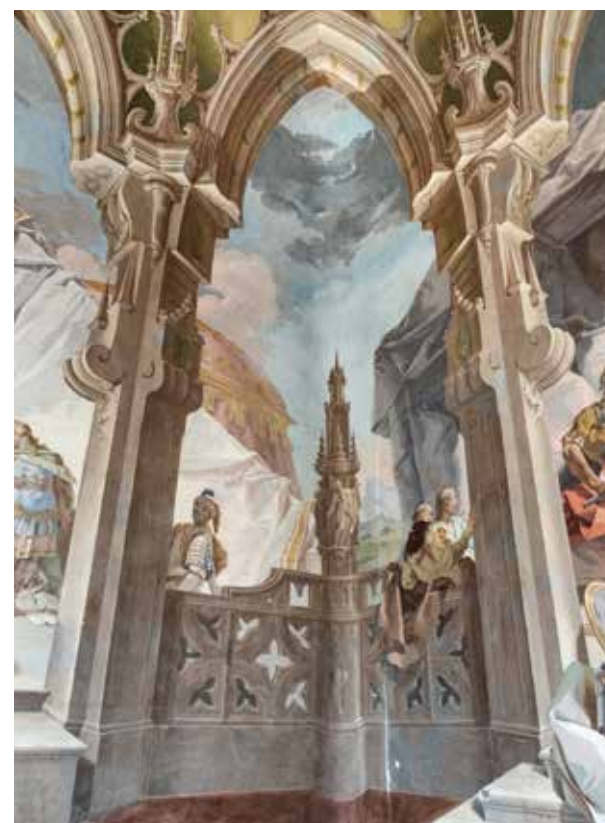


Fig. 4. *Storie di Alessandro Magno* (veduta con dettaglio delle quadrature), 1745-1746, affresco, Brignano Gera d'Adda, palazzo Visconti

Fig. 5. *Storie di Alessandro Magno* (particolare con Alessandro ferito), 1745-1746, affresco, Brignano Gera d'Adda, palazzo Visconti



di scompaginare gli spazi con l'illusione della prospettiva, e lo sfondamento degli spazi quadraturistici, lo accompagnerà da Villa Morosini, Vendramin - Calergi in avanti, in un crescendo che passa da villa Albrizzi a Preganziol (Fig. 3), a palazzo Sceriman, al soffitto della chiesa di san Nicolò dei Tolentini a Venezia, fino alla grandiosa cupola di Vicoforte a Mondovì e di san Bartolomeo a Bergamo.

Nel periodo veneto si assiste a un Bortoloni camaleontico. Attinge da molti: mescola, ripensa, adatta, ricerca. Dopo Balestra, molto Piazzetta e Ricci.

E l'originalità non viene mai meno, come, per esempio, nell'essere un precursore nel gusto. È, per esempio, un anticipatore sul piano estetico del *revival* neogotico. Questo gusto si ritrova nelle quadrature di Villa Visconti a Brignano Gera d'Adda (Fig. 4), attribuite a Francesco Riva Palazzi, ma già prima la sua comparsa l'aveva fatta nella scena con la *Comunione degli Apostoli* nel Duomo di Monza. Il quadraturista inventò a

Brignano una copertura ripartita da costoloni e ornata da nervature ondiformi: un'idea che sembra frutto della conoscenza delle invenzioni piemontesi di Guarino Guarini, con le caratteristiche forme geometriche e stellari delle cupole della Santa Sindone e di San Lorenzo. Il padiglione in muratura si apre sulle vedute *en plein air* dell'accampamento di tende all'orientale. Questo revival gotico è un'insistita e voluta invenzione rococò, che unisce elementi verosimili, con le agili sculture poste sulle monocrome mensole angolari - rimandano ai pilastri e ai pinnacoli delle cattedrali medievali -, a soluzioni architettoniche inconsistenti, che solo vagamente si rifanno a modelli moreschi, e che integrano e rafforzano la sagace vena beffarda messa in atto da Bortoloni nelle sue parti figurative. Il finto padiglione neogotico, pensato in palazzo Visconti, diventa infatti la scenografia ideale per una commedia teatrale. Qui Bortoloni esegue uno dei massimi capolavori della sua pittura civile: un'opera dall'esecuzio-

ne franca, spigliata e piacevole. Il clima è parodistico, volendo esprimere una certa mancanza di credibilità: i personaggi raffigurati (si veda l'episodio con *Alessandro ferito* - Fig. 5) sembrano nobili impacciati e divertiti che tentano di rappresentare drammi della cui autenticità sono i primi a dubitare. In effetti l'*eroe ferito* sembra più divertito che dolorante nell'atto di farsi visitare dal vecchio medico. Quest'ultimo usa addirittura una lente per esaminare la freccia conficcata nella gamba, mentre tutt'attorno i commilitoni sembrano partecipi di uno scherzo ordito ai danni dello scrupoloso medico. Bortoloni evidenzia così l'inadeguatezza dei soggetti normalmente affrescati nei palazzi patrizi con la realtà settecentesca, dimostrandosi artista d'avanguardia.

Questo spirito, quasi goliardico, del Bortoloni è parte del carattere di molti protagonisti delle sue 'commedie': personaggi, si badi bene, diversamente da Tiepolo, presi dalla realtà, dalla quotidianità. Eccoli gli impro-

babili protagonisti, quasi un po' avvinazzati: uno storpio, una contadina o un vescovo (come nella tela dei Concordi a Rovigo), un imperatore (come Aureliano nella villa di Birago di Lentate) o un condottiero, appunto (come Alessandro Magno a Brignano). Propensi all'ironia, sono caricature dei veri personaggi di cui sembrano aver preso momentaneamente il posto. Si può essere più lontani da Tiepolo?

Nelle chiese, le storie sacre e solenni diventano grandi, anche grazie alla sintonia creatasi tra quadraturista e figurista. Girolamo Mengozzi Colonna, che era stato quadraturista di Tiepolo, o ancora Felice Biella, o Francesco Riva Palazzi, o ancora i monzesi Giuseppe Castelli e Carlo Perucchetti, sono così co-protagonisti delle straordinarie macchine sceniche. Artisti che inventano gli spazi nelle grandi, grandissime, imprese di Mattia Bortoloni.

Tra tutte, quella memorabile e da primato del San-



Pagine precedenti

Fig. 6. *Vita e Gloria di Maria Santissima* (visione d'insieme della cupola), 1746-1747, affresco, Vicoforte di Mondovì, santuario basilica Regina Montis Regalis



tuario di Vicoforte a Mondovì. Qui Bortoloni esegue il più grande affresco a tema unico al mondo: un'impresa mastodontica, ben 6032 metri quadri di superficie (Fig. 6). Una prospettiva impressionante che interessa tutto lo spazio con figure che si arrampicano in una sorta di alveare di finti cassettoni: fare un viaggio a Vicoforte e salire fino al cupolino è un'esperienza straor-

Fig. 7. *Davide e Abigail*, 1735-1738. olio su tela, cm 49 x 74,5, Treviso, Museo Civico Santa Caterina, INV. P176

dinaria che permette al visitatore di ammirare da vicino il più famoso capolavoro del polesano, e di rendersi conto dell'unicità dell'impresa. Ne vale la pena, anche per capire appieno il genio di Mattia Bortoloni. A Mondovì si sente l'influenza di padre Andrea Pozzo, e del resto nella chiesa dei gesuiti, dedicata a San Francesco Saverio - chiamata 'La Missione', in quanto,

Fig. 8. *Giovane matematico*, 1722-1725, olio su tela, cm 47 x 38, collezione privata. Iscrizioni: Al verso, inchiostro: 6/Bortoloni



dopo la soppressione dell'Ordine (1773), fu affidata ai Padri Missionari di San Vincenzo de' Paoli -, si conserva uno dei suoi capolavori: la *Gloria di San Francesco*. Una macchina prospettica che occupa tutto l'ambiente, e che una certa impressione dovette aver fatto sul Bortoloni.

Qui ammiriamo il primato e la grandezza del pittore, ma si tratta, come dimostrerà la lettura della monografia in stampa, solo di uno dei vertici della straordinaria carriera dell'artista.

Nel 1750, a 54 anni, Bortoloni muore. Sono gli anni di grazia dell'artista, gli anni delle più importanti commissioni. Basti pensare che in questo periodo gli riuscì di assicurarsi una serie di importanti la-

Fig. 9. *Vecchio matematico*, 1722-1725, tempera su tela, cm 46,9 x 39,1, collezione privata



vori per prestigiosi e facoltosi committenti, da palazzo Visconti a Brignano Gera d'Adda a villa Casnedi, Raimondi, Carpegna a Birago di Lentate, dal santuario di Vicoforte alla chiesa della Consolata e palazzo Faletti di Barolo a Torino. È lecito chiedersi cosa avrebbe potuto esprimere di più il genio di Bortoloni, se solo fosse vissuto, come Tiepolo, altri 20 anni. Del resto Giambattista non sarebbe stato lo stesso Tiepolo senza i capolavori eseguiti tra il 1750 e il 1770: gli affreschi di Würzburg, di villa Valmarana ai Nani, di Ca' Rezzonico, la decorazione di villa Pisani a Strà, fino all'epilogo spagnolo. Una bella differenza!

Mattia Bortoloni, in minor tempo, è stato in grado di

Fig. 10. *Elemosina di san Tommaso di Villanova*, 1733- 1735, olio su tela, cm 181,5 x 108, Rovigo, palazzo Roverella, pinacoteca dell'Accademia dei Concordi



ritagliarsi uno spazio tutto indipendente e originale tra i grandi protagonisti. La prova sta nel gran numero e soprattutto nella qualità delle imprese, e ancora nel mercato che era riuscito a crearsi in tutto il nord Italia. Bortoloni si rivela, infatti, una personalità autonoma e di primissimo piano nel Settecento italiano, uno dei

più moderni, alfiere antiaccademico, guidato da vero 'estro pittoresco'.

Perché allora Bortoloni abbia sofferto un così lungo oblio, durato oltre due secoli, lo si spiegherà nella prossima monografia: ne uscirà un Mattia Bortoloni protagonista assoluto e acuto della scena artistica, quasi critico, interprete del Settecento italiano. Un artista da primato, tra i più moderni e innovatori. Una conoscenza imprescindibile.

In questa sede ci si limita allora a presentare due inediti trevigiani: una tela è conservata presso il Museo Santa Caterina, mentre la seconda è stata ritrovata in collezione privata. Per inciso, altre opere del Bortoloni si conservano nel trevigiano nella citata villa Albrizzi-Franchetti di Preganziol⁷ e nella parrocchiale di Fanzolo⁸, dove sono visibili due pale d'altare con *Santa Maria Maddalena e un angelo crucifero* e *Madonna con il Bambino e i santi Vittore e Corona*. Perduti sono invece gli affreschi di villa Sagredo a Marocco⁹, sulla strada da Treviso a Venezia.

Veniamo quindi alle nostre due opere. La prima teletta qui presentata, oggi nei depositi del Museo Civico, raffigura l'incontro tra *Davide e Abigail*¹⁰ (fig. 7). L'episodio è descritto nel Libro di Samuele: Nabal aveva rifiutato ai servitori del re Davide cibo e provviste, offendendolo profondamente, e così Abigail, moglie di Nabal, per porvi rimedio e risparmiare il marito dalla punizione a cui era destinato, "prese in fretta duecento pani, due otri di vino, cinque pecore già pronte, cinque misure di grano tostato, cento grappoli di uva passa e duecento schiacciate di fichi secchi, e li caricò sugli asini - offrendoli a Davide" (Samuele 25, 18). È questo il momento scelto dall'artista: sulla sinistra Abigail si presenta a Davide, che domina in posizione isolata, mentre tutt'intorno i servitori si affaccendano a portare i doni riparatori.

Fig. 11. *Elemosina di san Tommaso di Villanova* (dettaglio), 1733- 1735, olio su tela, cm 181,5 x 108, Rovigo, palazzo Roverella, pinacoteca dell'Accademia dei Concordi



Pervenuta al Museo nel 1923, tramite il legato Scarpa Casagrande, la teletta è stata avvicinata, da Andreina Griseri¹¹, prima ai modi di Nicola Grassi e poi di Giambattista Crosato. Successivamente espunta dal catalogo di Crosato da Denis Ton¹², e poi da quello di Grassi da Enrico Lucchese¹³ che ha piuttosto suggerito il nome del nostro Bortoloni (accostamento sostenuto anche da Debora Tosatto nella scheda dell'opera predisposta per il catalogo scientifico della Pinacoteca Civica, volume III, in corso di stampa). L'opera rientra senza dubbio nel catalogo del polesano con un riferimento cronologico al 1735-1738. Le similitudini con le tele datate a quegli anni non lasciano

Fig. 12. *Testa di mercante* (dettaglio), 1722-1725, olio su tela, cm 55,5 x 44, Treviso, collezione privata



dubbi. Basti il confronto con i grandi teleri di Fratta Polesine (la comparsa all'estrema destra, quasi una quinta teatrale, richiama al san Giuseppe dell'*Adorazione dei pastori*) ma soprattutto con le opere del periodo ferrarese: Davide è prossimo al santo inginocchiato nella tela del palazzo arcivescovile raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Cosma e Damiano*, mentre il servo in primo piano che porta una cesta di pani rinvia alla tela del duomo ferrarese con il *Miracolo di san Tommaso d'Aquino*. Simile a quest'ultima è l'impostazione generale della costruzione con i protagonisti in evidenza al centro e una cornice di comparse a scalare in profondità. Pose, profili, fisiognomica,

fino ai colori freschi e cangianti (splendidi quei bianco e azzurro delle vesti di Abigail) sono quelli tipici di Bortoloni, presenti, per restare allo stesso periodo, nei bozzetti con il *Miracolo di san Vincenzo Ferrer*. Il secondo dipinto in esame, raffigurante una *Testa di mercante* (Fig. 1), databile al 1722-1725¹⁴, con il suo particolare spirito brioso, la precisione del segno e l'accuratezza del carattere, entra sicuramente nel catalogo del Bortoloni. Come suggerisce la simile dimensione, faceva parte della stessa rassegna di 'tipi umani' cui il Bortoloni partecipò con il *Giovane matematico* (Fig. 8), e il *Vecchio matematico* (Fig. 9)¹⁵. L'opera in esame, assieme alle altre due citate, testimonia quindi una certa frequentazione del pittore con il genere delle *Teste di fantasia*¹⁶, svolta dal pittore in modo più popolareesco e istantaneo, rispetto alla tradizione piazzettesca e tiepolesca. L'acutezza del carattere del personaggio ritratto viene assicurata attraverso la caratteristica essenzialità del tocco, e la sintesi veloce del segno, in linea con il suo fare grafico in cui prevale l'uso della macchia d'inchiostro accompagnata dalla libera improvvisazione di segni a matita: opera d'impareggiabile vitalità. Lo splendore dei cromatismi lagunari è restituito nobilmente nell'azzurro e in quel bianco dagli effetti cangianti del mantello che elegantemente veste il mercante. In bella mostra la mano che stringe una moneta: elemento che sembra anticipare gli esiti della pala dei Concordi con Tommaso da Villanova che offre l'elemosina, una moneta, a una popolana in primo piano (Figg. 10-11). Non sfugge che, per certi aspetti, il nostro mercante sia lo stesso modello, visto allo specchio, del santo 'svogliato' della pala rodigina. Questa testa richiama quell'ironia lieve e dissacrante propria dello spirito settecentesco veneziano, ma segno distintivo, in particolare, di Bortoloni.

Note

Questo contributo rappresenta un breve estratto e anticipazione, con particolare attenzione alle novità trevigiane, della monografia dedicata al Bortoloni curata dello stesso autore e attualmente in fase di stampa.

¹ Ultra ventennale la frequentazione con il pittore partita con la tesi di laurea. Tra i principali contributi: F. Malachin, *Mattia Bortoloni. Dagli esordi veneziani all'attività ferrarese (1696 – 1738)*, tesi di laurea, relatore A. Mariuz, Università degli Studi di Padova, anno accademico 1999 – 2000; F. Malachin, *Alcune precisazioni su Mattia Bortoloni*, in “Arte Veneta”, 58, 2001, pp. 205-211; F. Malachin, *Un contributo per lo studio della grafica di Mattia Bortoloni*, in E. Saccomani, *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, Padova 2007, pp. 374-379; F. Malachin, A. Vedova, *Una fonte iconografica per gli affreschi di villa Cornaro*, in “Arte Veneta”, 2009, 66, pp. 165 – 169; *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il '700 veneto*, a cura di F. Malachin, A. Vedova, catalogo della mostra – Pinacoteca di Palazzo Roverella (30 gennaio – 13 giugno 2010), Cinisello Balsamo 2010; F. Malachin, *Mattia Bortoloni: un profilo*, in G. Pavanello, *Un nuovo capolavoro nel Museo di Bassano del Grappa. Il ritrovamento di Mosè di Mattia Bortoloni*, Bassano del Grappa 2017, pp. 7 – 9.

² A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in “Arte Veneta”, 39, 1985, pp. 101 – 113.

³ N. Ivanoff, *Mattia Bortoloni e gli affreschi ignoti della villa Cornaro a Piombino Dese*, in “Arte Veneta”, IV, 1950, pp. 123 – 130.

⁴ L. Moretti, *Notizie e appunti su G.B. Piazzetta, alcuni piazzetteschi e G.B. Tiepolo*, in “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CXLIII, 1985, pp. 375 – 383.

⁵ D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del rococò europeo*, Trento 2012.

⁶ G. Pavanello, *I pittori dell'estro pittoresco*, in *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il '700 veneto*, a cura di F. Malachin, A. Vedova, catalogo della mostra di Rovigo – Pinacoteca di Palazzo Roverella (30 gennaio – 13 giugno 2010), Cinisello Balsamo 2010, pp. 18 – 19.

⁷ I tre ambienti della foresteria sono decorati con scene raffiguranti: *Scene di caccia, Scene di giochi, Allegorie delle Arti Liberali*. E. Lucchese, *scheda*, in “Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento” a cura di G. Pavanello, II, Venezia 2011, pp. 151-159, cat. 150.

⁸ G. Fossaluzza, *Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trevigiana 1987-1995*, Treviso 1995.

⁹ C. Mazza, *Ca' Sagredo a Marocco: affreschi perduti di Giambat-*

tista Tiepolo, Girolamo Mengozzi Colonna, Mattia Bortoloni, in “Arte Veneta”, II, 49, 1996, pp. 119-122

¹⁰ Olio su tela, cm 49 x 74,5, Treviso, Musei Civici, INV: P176.

¹¹ A. Griseri, in *La pittura, in Mostra del barocco Piemontese. II. Pittura. Scultura. Arazzi*, a cura di V. Viale, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno – 10 novembre 1963), Torino 1963, p. 79. Il riferimento a Grassi risulta accolto anche da Luigi Menegazzi, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964, p. 111. Qualche anno dopo la stessa Griseri muta opinione a favore di Crosato: A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, p. 336.

¹² D. Ton, *Giambattista Crosato. Pittore del rococò europeo*, Venezia, Verona 2012, p. 411.

¹³ E. Lucchese, *Nicola Grassi (1682-1748)*, Treviso 2018, p. 489.

¹⁴ Olio su tela, cm 55,5 x 44, Treviso, collezione privata.

¹⁵ F. Malachin, *Novità sull'attività padovana di Mattia Bortoloni*, in “Padova e il suo territorio”, Anno XXVII, n. 159, 2012, pp. 38-42.

¹⁶ Sull'argomento si veda, in particolare: R. Mangili, *Le teste di carattere a Venezia nel Settecento: l'inedito paradigma di una raccolta coeva*, in “Arte Veneta”, 59, 2002, pp. 125 - 159; *Teste di fantasia del Settecento veneziano*, catalogo della mostra a cura di R. Mangili e G. Pavanello, Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 9 settembre – 22 ottobre 2006, Venezia 2006.



La pala di Giovanni Marchesi a San Vendemiano e alcune notizie sul suo autore

Roberto Pancheri

Nella prima metà dell'Ottocento una sequenza di lutti funestò l'ambiente artistico trentino, pregiudicando lo sviluppo di una scuola pittorica locale. Giovani pittori di belle speranze come Giovanni Marchesi (Rumo 1804 - Venezia 1835), Giustiniano degli Avancini (Levico 1805 - ivi 1843), Domenico Del Pero (Vermiglio 1810 - ivi 1842), Carlo Guarinoni (Trento 1811 - ivi 1837), Giulio Dal Cesare (Trento 1821 - Rovereto 1846) e Giacomo Micheli (Trento 1822 - ivi 1848), seguiti dopo breve tratto da Albano Tomaselli (Strigno 1833 - Firenze 1856), mancarono precocemente ai vivi e poterono consegnare alla posterità solo pochi saggi del loro talento.

“In fatto di Pittori – annotava nel 1857 Giovanni a Prato – il nostro paese ebbe da qualche tempo in qua una particolare disdetta; parecchi giovani d'ingegno distinto e già tanto inoltrati nell'arte da non lasciar alcun dubbio sulla loro riuscita vennero dal fato inesorabile raggiunti e mietuti in sul fiore degli anni. Così perirono giovanissimi il Marchesi, il Guerinoni, il Micheli, così l'esimio Avancini da Levico¹. Un altro scrittore di storia patria, Gioseffo Pinamonti, aveva rilevato fin dal 1836 che “alle belle arti si dedicano pochi, perché lo studio è lungo ed il paese non potrebbe dare occupazione e premio bastante ad uomini distinti. Qualche giovine, che vi è portato dal genio, cerca di fare fortuna in città più popolate e più ricche”². E aveva aggiunto: “L'anno scorso piangemmo la perdita del Marchesi dalla valle di Rumo”³. Un anno più tardi, in una lettera inviata al pittore bresciano Tommaso Castellini, il conte Matteo Thun avrebbe commentato amaramente: “Il Tirolo è ben disgraziato coi suoi Pittori, Marchesi, Graffonara ed il giovane Guarinoni, tutti così miseramente nel più bel fiore degli anni dovettero soccombere”⁴. Lo sgomento davanti alla perdita di tanti potenziali talenti finì per

diventare una formula retorica, tanto che nel 1883 Francesco Ambrosi, nel suo repertorio biografico degli scrittori e degli artisti trentini, apriva il profilo dedicato a Giovanni Marchesi definendolo “un altro giovane pittore, del quale la patria ha da deplorare la morte prematura”⁵.

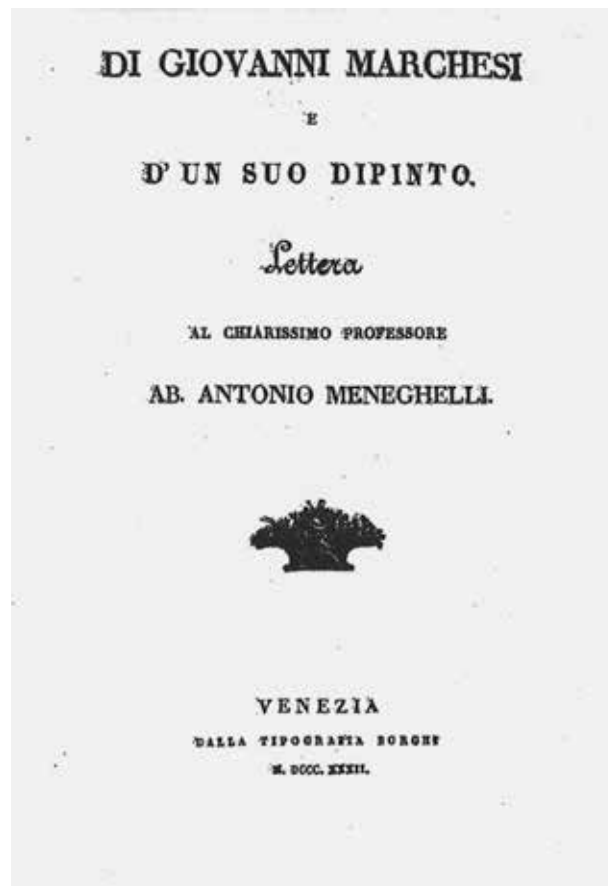
Il ‘caso Marchesi’ assunse rilevanza nazionale allorché decise di occuparsene il sacerdote ed educatore piemontese Giovanni Lanza⁶. Il 4 maggio 1890 egli affidò alle colonne del settimanale “Silvio Pellico” un lungo articolo commemorativo, corredato da un ritratto del pittore fornitogli “da un associato in quel Tirolo, che è così passionato amante della lingua e dell'arte italiana”⁷. Il testo e l'effigie – che l'incisore torinese Vittorio Turati ricavò da una precedente stampa⁸ – furono poi ripubblicati in forma anonima il 14 dicembre 1901 sul periodico trentino “L'Amico delle Famiglie”, con un'integrazione relativa alle opere allora rintracciabili in Val di Non: tra queste figuravano “parecchi ritratti di persone amiche e quadretti di cose sacre che [Marchesi] soleva fare da giovanetto in tempo di vacanze”, nonché una tela solo abbozzata raffigurante il patrono di Trento San Vigilio, “che gli era stata commessa dalle Ville superiori di Rumo” ma non aveva potuto portare a compimento perché “sorpreso dalla morte”⁹.

In patria l'occasione per riconsiderare la sua figura era stata fornita tre anni prima dalla “Mostra d'arte antica e moderna”, allestita nel giugno del 1898 a Trento nella sede dell'Unione Ginnastica. Infatti, dal resoconto della manifestazione che il suo organizzatore, Vittorio Zippel, pubblicò sulla rivista “Tridentum”, si apprende che di “un altro artista quasi ignorato, Giovanni Marchesi” vennero presentati “due ritratti ad olio, dei quali il maggiore specialmente destò la generale ammirazione per la forza del colore

In apertura

Fig. 1. Giovanni Marchesi, *Sant'Antonio di Padova resuscita un giovane portoghese per scagionare il padre dall'accusa di omicidio*, olio su tela, 1832-1834. San Vendemiano (Treviso), chiesa parrocchiale, particolare.

Fig. 2. Frontespizio dell'opuscolo su Giovanni Marchesi dato alle stampe a Venezia da Bartolomeo Cuccolo nel 1832.



ci informa che questi “costumava di dì e di notte col Marchesi”, tanto stretta era diventata la loro amicizia. La tela raffigurava una “Nostra Donna in atto di riposare a mezzo viaggio da Betlemme ad Egitto”, seduta tra due palme presso un ruscello, sullo sfondo di “un placido paesaggio” immerso nella luce del tramonto, con il volto “a perfetto profilo” chinato “a contemplare il pargoletto”: si trattava, in altre parole, di un *Riposo di Maria nella fuga in Egitto*, che emigrò a Vienna nel 1832 senza lasciare traccia.

Fig. 3. Giovanni Marchesi, *I Santi Fabiano e Sebastiano*, olio su tavola, Marcena di Rumo (Trento), chiesa parrocchiale.



All'epoca era assai vivo a Venezia il culto della pittura rinascimentale²⁰ e non stupisce perciò di trovare, tra le primizie del nostro pittore, una “Copia della Veneri di Tiziano che trovai in casa Barbarigo”, opera che fu esposta alla mostra accademica del 1827²¹. Sulla scena lagunare, peraltro, egli si fece notare specialmente per le sue doti di ritrattista: un talento di cui – come si è visto – aveva già dato prova nel proprio paese d'origine. Da una cronaca apparsa nell'agosto del 1828 sulla “Gazzetta di Milano” apprendiamo che

44 come pure per la energica modellatura”, mentre “un piccolo quadro di soggetto sacro” fu giudicato “un po’ debole nel disegno, così da doverlo ritenere un lavoro giovanile di quel compianto artista”¹⁰. Si trattava di opere di proprietà privata, che erano state segnalate a Zippel da Luigi de Campi – possidente di Cles, noto archeologo e membro dell’i.r. Commissione centrale per la tutela dei monumenti di Vienna – come si ricava dal carteggio tra loro intercorso¹¹. Se l’omaggio reso a Marchesi da alcuni suoi conterranei può essere rubricato tra i doveri che la storia patria ottocentesca si attribuiva, meno scontato appare il giudizio che su questo poco noto artista vollero esprimere due scrittori veneziani. Il primo fu Bartolomeo Cuccolo, poeta estemporaneo e maestro di grammatica nella i.r. Scuola normale di Venezia, città dov’era nato nell’anno 1800¹². Nel luglio del 1832 Cuccolo diede alle stampe un opuscolo dal titolo *Di Giovanni Marchesi e d’un suo dipinto*¹³, finora ignorato dalla critica (fig. 2): si tratta di una ‘lettera aperta’ all’abate Antonio Meneghelli – professore di diritto all’Università di Padova, scrittore fecondo, biografo di artisti e noto collezionista d’arte – nella quale l’autore esorta il “chiarissimo professore” a occuparsi nei suoi scritti del giovane artista “venuto a noi dal Basso Tirolo”, essendo questi troppo “modesto e timido” per farsi conoscere dagli intendenti. Cuccolo passa poi a descrivere un’opera che era stata commissionata al Marchesi da un individuo di cui non fa il nome, il quale, una volta terminato il lavoro, non si era più presentato per ritirarlo, con grave danno per l’artista. Il dipinto venne così acquisito, in spirito di amicizia, dal “Nob. Luigi de Beniczky”, il quale lo portò con sé “alla Capitale dello Impero”. Ludvik Beniczky von Benicz, pittore ungherese nativo di Fiume, assumerà più tardi la carica di conservatore delle Gallerie dell’Accademia¹⁴: l’autore dell’opuscolo

Un altro elogio di Marchesi stilato da penna veneta si deve a Francesco Zanotto, il quale volle inserire un ricordo del pittore nella sua *Storia della pittura veneziana*: “Pria d’inoltrarsi ancor più nella narrazione di nostre pittoriche dovizie, vogliam offerire un granello d’incenso alla memoria di cinque giovani artisti, rapiti, nel fiore degli anni, alla pittura e agli amici [...] L’ultimo [Giovanni Marchesi] che cresceva a grandi cose, amore e vanto de’ suoi condiscipoli, una lenta tabe il condusse anzi sera al sepolcro, non avendo lasciati che pochi sì, ma magistrali studii, fra cui una Maddalena bellissima”¹⁵. Anche questo dipinto, che doveva costituire una delle opere più notevoli dell’artista, non è mai stato ritrovato. Nato in una famiglia di contadini della Val di Non il 16 marzo 1804, all’età di vent’anni Giovanni si era trasferito Venezia, contravvenendo alla volontà del padre, che lo avrebbe voluto falegname¹⁶. “In terra straniera, e sprovveduto delle cose più necessarie” dovette “sudare il pane di che sfamarsi, e le povere vesti onde si copriva”¹⁷. Tra lavoro frenetico e umilianti privazioni, dal 1828 al 1832 il giovane riuscì a frequentare l’Accademia di Belle Arti¹⁸, seguendo così la propria vocazione. Questi sforzi produssero presto dei risultati, tanto che Marchesi “veniva poco alla volta conciliandosi la stima dei condiscipoli e dei maestri lasciando presagire la più felice riuscita”¹⁹. Tra i primi va citato il pittore friulano Michelangelo Grigoletti, di tre anni più anziano del Marchesi e come lui di estrazione contadina, che in seguito sarebbe diventato professore nella stessa Accademia e uno dei più qualificati esponenti della pittura veneta dell’Ottocento. Tra i maestri si devono annoverare Teodoro Matteini e Odorico Politi, docenti di pittura nell’istituto veneziano presieduto dall’architetto Antonio Diedo.



Fig. 4. Giovanni Marchesi, *Sant'Antonio di Padova resuscita un giovane portoghese per scagionare il padre dall'accusa di omicidio*, olio su tela, 1832-1834. San Vendemiano (Treviso), chiesa parrocchiale.

Fig. 5. Giovanni Marchesi, *Studio preparatorio per la pala di San Vendemiano*, olio su carta, 1832-1834. Venezia, Museo Correr (in deposito alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro).



quell'anno partecipò alla mostra allestita nel Palazzo delle Arti a Venezia con un "ritratto ad olio"²². Una recensione anonima apparsa nel 1864 sul periodico triestino "Il Pulcinella" ci informa che tre suoi ritratti di proprietà del prof. Bartolomeo Malpaga di Trento comparvero nell'autunno di quell'anno all'Esposizione di Belle Arti tenutasi a Trieste nell'edificio della Borsa²³. Purtroppo né questi né altri suoi ritratti sono finora riemersi dall'oblio.

Desideroso di far conoscere anche in patria i propri progressi nell'arte, Marchesi inviò in Val di Non un'opera di soggetto sacro, la tavola con i *Santi Fabiano*

e *Sebastiano* tuttora conservata nella parrocchiale di Marcena di Rumo²⁴ (fig. 3). L'opera è menzionata per la prima volta nel 1838 da Fabio Mutinelli, che così la descrive: "Il suo paese, finalmente, a buon diritto un lavoro pretendeva; onde Giovanni, o perché straordinariamente acceso di patria carità, o perché mosso da una maggiore ispirazione al rivedere gl'incantevoli natii luoghi sopravvenutagli, per la chiesa di san Paolo di Rumo un quadro, rappresentante i martiri Fabiano e Sebastiano, in maniera tale operava, da dir poscia egli stesso, non essergli mai alcun altro lavoro così bene riuscito come quello"²⁵. La figura del santo

vescovo si riallaccia a formule care alla pittura veneta del Cinquecento, mentre il San Sebastiano rivela una notevole dimestichezza con gli studi di nudo. Un confronto in tal senso può essere istituito con una tela dipinta nel 1824 da Michelangelo Grigoletti oggi conservata al Museo Civico d'Arte di Pordenone, raffigurante i *Santi Bernardo e Sebastiano* e dichiaratamente ispirata a un modello di Bonifacio de' Pitati²⁶. Il dipinto di Marcena è inserito in una massiccia cornice lignea e fu restaurato da Ileana Ianes nel 2004 su incarico della parrocchia²⁷.

All'affermazione del pittore contribuì in modo determinante la presentazione al pubblico di una grande pala d'altare destinata alla parrocchiale di San Vendemiano, piccolo centro della Marca Trevigiana, avvenuta nel 1834²⁸ (fig. 4). Il dipinto raffigura un miracolo compiuto da Sant'Antonio di Padova: l'episodio si svolge a Lisbona, sotto un portico sostenuto da un colonnato in prospettiva laterale, in prossimità di un avello. La scena è animata dalla presenza di numerose figure vivacemente atteggiare accanto a quella del Taumaturgo, che occupa una posizione preminente. Questi ha appena resuscitato un giovane portoghese, morto assassinato, affinché possa disculparsi dall'accusa di omicidio il cavaliere Martino Buglioni, padre del santo, ingiustamente sospettato del delitto. L'anziano gentiluomo compare incatenato e a capo scoperto accanto al figlio Antonio, mentre alle sue spalle il giudice assiste attonito al portentoso evento, accompagnato da guardie armate (fig. 1). Sul lato opposto della composizione, il vero assassino alza le mani sbigottito. Il miracolo è narrato nella *Vita di Sant'Antonio di Padova* di Manuel de Azevedo, testo agiografico più volte stampato a Venezia, al quale il pittore dimostra di essersi scrupolosamente attenuto: "Giunti dove giaceva l'ucciso, comanda An-

Fig. 6. Giovanni Marchesi, *Studio preparatorio per la pala di San Vendemiano*, penna, bistro e acquerello su carta, 1832 circa. Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali.



tonio che sia scoperto il fradicio cadavere, e intrepido ad alta voce lo chiama ed in nome di Dio lo scongiura che attesti ai giudici ivi presenti, se Martino

Fig. 7. Antonio Giaccarelli, *Ritratto di Giovanni Marchesi*, bassorilievo in marmo, 1835 circa. Venezia, cimitero di San Michele.



de' Buglioni sia stato il suo uccisore. Allo scontro s'alza il cadavere in atteggiamento di semigiacente, appoggiato a terra con una mano e l'altra stendendo allo in su, e qual uomo vivo risponde con voce sonora e da tutti intesa che Martino de' Buglioni non è stato il suo uccisore²⁹.

Il soggetto della *Resurrezione del giovane portoghese* è stato raramente trattato dai pittori: tra le fonti visive cui Marchesi poté fare riferimento si annoverano due stampe del XVIII secolo che riproducono dipinti di Andrea Sacchi e Lorenzo Pasinelli³⁰. Pur collocandosi nel solco della tradizionale devozione antoniana, la scelta del tema può essere letta anche come rivisitazione di un episodio di storia medioevale, nell'ambito di una cultura figurativa che, nella Venezia post-na-

poleonica, era sempre più orientata alla riscoperta del glorioso passato della regione.

La tela centinata³¹ è collocata sul secondo altare laterale destro della parrocchiale di San Vendemiano e venne restaurata nel 1999 con il contributo della popolazione locale: lo ricorda una targa predisposta dalla sezione di Conegliano di Italia Nostra. Come ha precisato Giorgio Mies sulla base dei documenti di spesa conservati nell'archivio parrocchiale, Marchesi ricevette un acconto di lire 175 nell'agosto del 1832 e fu poi saldato nel gennaio del 1834 con lire 918 e 15 centesimi, somma comprensiva del rimborso delle spese per i "viaggi del pittore"³²: egli si era dunque recato più volte a San Vendemiano e aveva iniziato il lavoro nell'agosto del 1832 per concluderlo nel gennaio del 1834.

Permeata di sensibilità romantica, l'opera fu elogiata dal giornale milanese "L'Eco", dove il 26 febbraio 1834 apparve un articolo interamente dedicato ad essa³³. L'articolo fu riproposto il 4 marzo successivo in appendice al "Messaggiere Tirolese"³⁴. Alla dettagliata descrizione del dipinto – che fu definito dall'anonimo cronista "degno di speciale menzione" – segue un'analisi dei suoi pregi, individuati principalmente nella resa efficace degli affetti e nella perfetta padronanza del chiaroscuro, della composizione e del disegno: "Tutti i personaggi ricevono quella luce che ad essi conviene, e tutti gli oggetti accessori mirabilmente armonizzano coi principali. La purezza del disegno e la precision dei contorni, gareggia colla verità e varietà delle tinte, a grado che lo spettatore alla vista di tanto vero combinato col verisimile, rapito da una cara illusione, divide la meraviglia fra la cospicuità del portento, e la magia dell'artista". L'articolo si conclude con l'auspicio che "il sig. Marchesi continui a segnare nell'intrapresa carriera orme così

luminose", affinché si aggiunga "un nuovo fiore al diadema immortale che cinge la veneta scuola".

Della pala si conserva uno studio preparatorio della figura del resuscitato nei depositi della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia³⁵ (fig. 5). Qui il volto del giovane è ripreso di profilo, mentre nella pala il pittore preferì presentarlo a profilo perduto. Lo studio è stato reso noto da Martina Artini, che ha messo in luce le frequentazioni di Marchesi con il collezionista veneziano Bartolomeo Manfredini, dalla cui raccolta proviene l'opera, ricavando da un suo appunto la notizia secondo cui "parecchie opere" del pittore trentino si conservavano in casa Angeloni a Venezia³⁶. Un altro studio preparatorio su carta si conserva al Castello del Buonconsiglio di Trento (fig. 6): si tratta di un vero e proprio modelletto, che presenta tuttavia numerose varianti rispetto alla redazione definitiva, a partire dalla presenza di un facchino di spalle intento a sollevare la lastra del sepolcro, figura poi scartata dall'artista. Egli rivide completamente anche le posture del santo e del giovane resuscitato, che appaiono più manierate nel disegno, in favore di una resa più realistica dell'azione. Lo stesso si può dire per il volto del cavalier Buglione, che nella pala si trasfigura in un ritratto colto dal vero. Il foglio³⁷, finemente acquerellato, pervenne al museo per donazione dai discendenti dell'artista nel 2004, in occasione del bicentenario della nascita³⁸, unitamente a due lettere autografe e ad altra documentazione³⁹. È da rilevare che un "disegno colorato rappresentante un miracolo di S. Antonio di Giovanni Marchesi" risulta essere stato acquistato dal Museo Civico di Trento nel 1911 al prezzo di 30 corone⁴⁰: l'opera non trova però riscontro nelle odierne collezioni del Castello del Buonconsiglio⁴¹.

Relitti di un epistolario andato disperso, le due lettere autografe pervenute al museo trentino nel 2004 fu-

Fig. 8. Giovanni Pividor, *Monumento funerario di Giovanni Marchesi*, litografia, 1839 (in F. Mutinelli, *Il cimitero di Venezia*, necrologie, Venezia 1838).



rono spedite dal pittore allo zio paterno, Bortolo Marchesi⁴², rispettivamente il 9 luglio e il 18 ottobre 1829. Ne forniamo la trascrizione integrale in appendice. La prima missiva concerne affari di famiglia e sembra accennare a tensioni esistenti tra il pittore e il fratello maggiore Bortolo⁴³. Nella seconda lettera Giovanni accenna all'imminente proclamazione del porto franco a Venezia⁴⁴, avvenimento dal quale si augura possano scaturire delle "novità" per il suo lavoro, considerando il fatto che il suo protettore in città – che egli chiama

Fig. 9. Giuseppe Kier su disegno di Spiridione Baldisseroni (da un dipinto di Michelangelo Grigoletti), *Ritratto di Giovanni Marchesi*, litografia. Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali.



“il mio padre amoroso” – prevede di poterlo ospitare solo per altri dieci mesi. Inoltre egli esprime il proposito di tornare presto in Val di Non e di recarsi poi a Roma “per vedere la grande Antichità e per studiare il Gran Raffaello”, qualora il suo stato di salute – che doveva già essere precario – glielo consentisse: noi sappiamo che la morte prematura gli impedì di compiere il viaggio. Nella stessa missiva il pittore esorta lo zio ad affrontare gli affanni della vita con un sorriso e gli riferisce di come soleva parlare ironicamente delle proprie umili origini alle sue committenti veneziane:

“Specialmente quando faccio qualche ritratto a qualche bella Signora, li conto la nobiltà della mia Nascita”. La vicenda biografica e artistica di Marchesi presenta singolari analogie con quella di un suo coetaneo trevigiano, il pittore Giuseppe Murani, allievo dell’Accademia di Venezia e poi di Luigi Sabatelli a Firenze, dove morì nel 1832 a soli ventinove anni⁴⁵. Nel 1831 Murani aveva dipinto per il duomo di Treviso una pala dello stesso soggetto di quella che sarà eseguita tre anni più tardi da Marchesi per San Vendemiano⁴⁶: è dunque possibile che l’opera – molto lodata da Lorenzo Crico⁴⁷ – fosse nota al pittore trentino, benché nella sua composizione non si ravvisi alcuna particolare affinità con essa, né sul piano dell’impaginazione spaziale, né per quanto concerne la gestualità delle figure e la fisionomia dei volti.

Marchesi aveva appena ottenuto i primi riconoscimenti quando, colpito da un oscuro morbo, fu condotto alla tomba a Venezia il giorno 18 aprile 1835, lasciando nel più profondo cordoglio maestri e amici. Struggente la descrizione del funerale affidata da Pietro Chevalier alla “Gazzetta privilegiata di Venezia” del 26 aprile successivo, che attesta con quanta partecipazione e quale ardore i giovani di quell’epoca si accostassero all’esercizio delle belle arti: “Era una tenerezza il vedere le pie sollecitudini di quella cara gioventù, che si studiava rendere più solenni che poteva gli estremi ufficii al defunto; e non acconsentiva che mani vendute portassero alla sepoltura i resti terreni del compagno negli studii, dell’amico dei primi anni, dell’esempio, dell’emulo nella via dell’onore”⁴⁸. Lo stesso necrologio apparve tre giorni dopo sul periodico “Il Gondoliere”⁴⁹ e il mese successivo sul “Messaggiere Tirolese” di Rovereto⁵⁰.

Dopo i funerali, gli alunni dell’Accademia di Belle Arti insieme a “molti de le arti cultori” si attivarono

per erigere al pittore un degno monumento funerario. È quanto si leggeva nell’epigrafe – oggi completamente obliterata – che accompagnava l’effigie a bassorilievo del defunto, murata sotto il portico del secondo chiostro del cimitero di San Michele a Venezia⁵¹ (fig. 7). La tomba, tuttora esistente⁵² e qui per la prima volta considerata⁵³, fu riprodotta in litografia da Giovanni Pividor nell’anno 1839 e fu inserita tra le tavole del volume che raccoglie le necrologie di Fabio Mutinelli⁵⁴ (fig. 8). Direttore dell’i.r. Archivio ai Frari, il cavalier Mutinelli fu il quarto letterato veneziano, in ordine di tempo, a occuparsi della triste vicenda di Marchesi. Dalla sua testimonianza apprendiamo anzitutto che il medaglione in marmo posto a ornamento della tomba a San Michele in Isola fu scolpito da Antonio Giaccarelli, scultore veneziano amico di Marchesi⁵⁵.

In apertura del suo testo, che ha i toni di una novella moraleggiante, l’autore ricorda che “era l’anno milleottocentoventiquattro, quando un Giovanni Marchesi a noi veniva da Rumo, villaggio di certa valle del Tirolo, la quale *Val di Non* dagl’Italiani, *Nonsberg* dai Tedeschi è appellata”. Incrementando le notizie già riportate da Chevalier, Mutinelli racconta che, avendo il padre constatato quanto il figlio fosse inadatto ai lavori agricoli, aveva pensato di “acconciarlo con un ebanista”, e di come anche la pialla si fosse rivelata strumento poco consona al talento del giovane; il quale, in quella bottega, si costruì “con maraviglia universale” un clarinetto e prese a suonarlo senza aver mai appreso “una sola nota di musica”⁵⁶. Arreossi alle aspirazioni del figlio, il contadino di Rumo gli permise di recarsi a Venezia per iscriversi all’Accademia, dotandolo di una “giornaliera provvisione” di soli 36 centesimi, che gli garantiva a malapena il più misero degli alloggi e un vitto non sempre suffi-

Fig. 10. Giuseppe Deyè, *Giovanni Marchesi sul letto di morte*, litografia, 1835 circa. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Porträtsammlung.



ciente. Secondo Mutinelli fu una mirabile fermezza di carattere a consentire al giovane di superare questi ostacoli e di accostarsi ai libri di storia e di poesia oltre che ai pennelli, evitando sempre le baldorie dei compagni di studi. In tal modo Marchesi seppe conquistarsi l’ammirazione di maestri e condiscipoli, oltre alle prime commissioni prestigiose. Tra queste l’autore ricorda una *Trinità* richiesta dal conte Consolati di Trento⁵⁷, una *Santa Cecilia* ordinata da un tale Bottega di Ceneda e una *Nostra Donna* eseguita per il triestino Kandler: tutte opere che rimangono da

52 rintracciare. Nel frattempo “varie copie di Tiziano, e di Paolo conduceva, un'altra Santa Cecilia” e non meno di centoventi ritratti: “tutto ciò per un sì vile prezzo, da procacciargli appena una meno scomoda vita, e tutto ciò, non tocco pur anco il trigesimo anno”. Non è chiaro se il dipinto sacro destinato a Trento sia mai approdato al palazzo dei Consolati in contrada Santa Maria Maddalena, dove Simone Consolati stava radunando il quel giro d'anni una cospicua collezione d'arte⁵⁸, o alla villa di famiglia di Fontanasanta, dove nel 1831 giunse la *Mater amabilis* di Francesco Hayez⁵⁹. Tuttavia, grazie alla menzione di Mutinelli, possiamo ora collocare il nome di Marchesi accanto a quelli degli altri pittori contemporanei entrati nell'orbita del noto collezionista trentino, da Giovanni Pock a Marco Gozzi, da Giuseppe Canella ad Ambrogio Nava, da Giuseppe Bisi al giovane Ferdinando Bassi. Francesco Ambrosi, ignorando il testo di Mutinelli e avvalendosi di notizie trasmesse da un parente del pittore, ricordava che Marchesi “si compiacque di dipingere il proprio ritratto cogli arnesi e le vesti da lui adoperate quand'era ai monti e vi lavorava la terra”⁶⁰. Null'altro sappiamo di questo autoritratto nei panni di contadino e c'è di che dolersene, poiché doveva costituire, nella sua singolarità, una intensa testimonianza esistenziale. Le sembianze dell'artista ci sono state peraltro trasmesse, oltre che dal bassorilievo di Giaccarelli, da una stampa litografica riprodotte un ritratto a olio eseguito da Michelangelo Grigoletti⁶¹ (fig. 9). In calce all'immagine sono riportati i seguenti versi endecasillabi: “Scolpia tua man cogli apellei colori: / Qual meriggio era il tuo, se tai gli albori!”. Come indicano le iscrizioni, la stampa fu realizzata dal litografo veneziano Giuseppe Kier sulla base di un disegno predisposto da un autore fi-

nora non identificato, che si firma “Sp. Baldisseroni”: si tratta evidentemente di Spiridione Baldisseroni, pittore e patriota feltrino, autore di una *Agar* esposta alla mostra di belle arti di Venezia del 1845⁶² e di altri disegni preparatori per ritratti litografici⁶³. Il prototipo pittorico riprodotto da Baldisseroni venne eseguito certamente a Venezia prima del 18 aprile 1835, quando il pittore trentino era ancora vivente. “Si deve supporre – scrive Vania Gransinigh nella monografia dedicata al pittore di Pordenone – che il dipinto fosse un omaggio all'amico, in ricordo dei comuni studi accademici”⁶⁴. L'autrice ricorda inoltre un ritratto di Grigoletti “fatto dal Marchesi”, menzionato dalle fonti ma finora non rintracciato, la cui esistenza lascia supporre “che i due giovani amici si fossero scambiati i rispettivi ritratti suggellando così il loro rapporto di amicizia”⁶⁵. Il ritratto di Grigoletti ci restituisce un volto giovane e smunto, di bell'aspetto, incorniciato da una chio-ma arruffata e da una folta barba sottogola con pizzo ‘alla nazarena’. Il naso è adunco, lo sguardo mite, i baffi folti e arricciati. Ripreso a mezzo busto di tre quarti, il pittore indossa una giacca con scollo di pelliccia e una camicia bianca. Gli occhi sono rivolti all'osservatore. La stampa è dedicata al già citato Matteo Thun⁶⁶, un aristocratico trentino di cui sono ben noti la passione collezionistica e l'amor patrio⁶⁷. Come si ricava dal suo epistolario, l'anno successivo alla scomparsa del pittore egli aveva valutato la possibilità di acquistare una sua tela raffigurante *Santa Cecilia*, che un tale Albinoni di Vicenza aveva messo in vendita dandone comunicazione a mezzo stampa⁶⁸. Si trattava della seconda versione in formato ridotto del dipinto dello stesso soggetto che Marchesi – secondo Mutinelli – aveva eseguito per un committente di Ceneda⁶⁹. Il conte Thun fu il principale

promotore dell'esecuzione della litografia di Kier⁷⁰, iniziativa che ha tutti i caratteri dell'omaggio postumo reso a un compatriota. Fin dall'estate del 1835 Matteo Thun aveva discusso con il pittore Giustiniano degli Avancini – all'epoca di stanza a Venezia – la possibilità di dedicare alla memoria del Marchesi un “monumentino”, da erigersi a Trento o a Rumo, la cui esecuzione si intendeva affidare allo scultore Pietro Zandomeneghi⁷¹. L'idea non andò in porto, forse perché nel frattempo trovò realizzazione il monumento veneziano. Più tardi Matteo Thun fece dono al Museo Civico di Trento di un ritratto del pittore di Rumo, come risulta dal registro manoscritto del museo⁷²: l'opera è registrata nell'inventario dattiloscritto del Castello del Buonconsiglio al n. 6462 come “quadro ad olio del Marchesi”, ma non è attualmente rintracciabile nei depositi. Un rapporto amicale analogo a quello instaurato con Grigoletti dovette sussistere tra Giovanni Marchesi e lo scultore pordenonese Antonio Marsure, altro allievo dell'Accademia veneziana. Sappiamo infatti che quest'ultimo eseguì un busto in marmo del pittore trentino⁷³ e che lo presentò al concorso accademico del 1829, unitamente a un ritratto in gesso dello stesso Grigoletti⁷⁴. Marchesi ricambiò l'omaggio dipingendo a sua volta il ritratto di Marsure⁷⁵. Purtroppo entrambi i ritratti, che i due artisti si erano vicendevolmente donati, risultano dispersi: il dipinto eseguito da Marchesi scomparve durante l'occupazione austriaca di Pordenone nel biennio 1917-1918, quando la casa di famiglia dello scultore venne saccheggiata⁷⁶. Rimane da considerare un'ultima testimonianza iconografica, che aggiunge una nota di lutto a una vicenda già fortemente segnata dal cordoglio per

la prematura scomparsa dell'artista. Si tratta di una litografia dello stabilimento Deyè di Venezia raffigurante un giovane emaciato sul letto di morte (fig. 10): il ritratto è accompagnato da un'allegoria formata dalla personificazione della pittura e da un genio funebre, entrambi ploranti presso un busto virile recante sul piedistallo il nome “MARCHESI”. Si ignora la paternità del disegno. L'opera – di cui si conserva un raro esemplare presso la Nationalbibliothek di Vienna – è stata finora associata allo scultore lombardo Pompeo Marchesi⁷⁷. Il confronto con la fisiologia immortalata nel bassorilievo di Giaccarelli e nella litografia di Kier, come pure il riferimento alla pittura, non lasciano però dubbi sull'identità dell'effigiato.

Appendice documentaria

Doc. 1
Lettera di Giovanni Marchesi allo zio paterno Bartolomeo Marchesi, da Venezia, 9 luglio 1829. Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali

Al Sig.r Bartolomeo Marches del fu Bortolo di Mozenigo a Rumo
Mio Caro Barba

Perdonatemi per Carità della negligenza che o avuto di non scrivervi, o ricevuto con piacere grande le vostre due lettere, e intesi il vostro buon cuore ed anche che avreste ricevuto la procura per mio Amore, ma che per altro avreste avuto più piacere di non entrare nelle cose mie; il mio Padrone voleva mandarvi la procura ma io non ho voluto perché mio fratello mi faceva compassione.

Dunque mio Caro Barba ovverosia Padre, perché mi pare adesso che voi siate mio Padre⁷⁸: resto sommamente obbligato al vostro buon Cuore tanto come avete eseguito ciò che vi aveva pregato e vi dispenso di questo intrico perché sento che il mio cuore non è capace di far male a nessuno.

O inteso la vostra Salute e d'anche di tutti di Casa e così desidero che vi conserviate perché possa vedervi, che avrò tanto piacere,

54 perché spero di venire presto, altro non vi prolungo che mi racomando alle vostre Orazioni e quelle di mia vidaza [madrina di battesimo, n.d.r.], vi prego salutare tutti li miei Cugini e sono

Giov.ⁿⁱ Marches Vostro Nipote
Venezia li 9 luglio An. 1829

Doc. 2

Lettera di Giovanni Marchesi allo zio paterno Bartolomeo Marchesi, da Venezia, 18 ottobre 1829. Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali

All'Ornatissimo Signore, il Sig.r Bartolommeo, figlio del fu Bartol.^{mo} Marches di Mocenigo, per Trento, Cles, A Rumo

Mio Carissimo Barba

Posto che conosco il vostro buon Cuore, Sono a pregarvi d'un piacere, il qualle è di dire a mia sorella, Cristina, che ho avuto notizia di mia neza [nipote, n.d.r.], che sono a Verona; pregandomi che scrivessi a Rumo ai Suoi, per farli avere le Carte che sono necessarie per maritarsi; mi à detto che a scritto ai Suoi, e che non ha avuto nissuna risposta;

Diteli pure schieto a nome mio che abbi cura di Sua figlia, per Amor di Dio, e che le mandi qualcheduno a vedere i fatti suoi aciò, non incorino in qualche precipicio. Io sono restatto sbalordito nel sentire che sono sì vicino al matrimonio e che i suoi non li a dato alcun riscontro, diteli pure che per causa di sua madre nell'essere così negligente non si rovinino, ovverosia che perdano questa occasione.

Rapporto a me stò discretamente bene e così spero che sarrà di voi e di tutta la vostra famiglia. Sono molto tempo che non o niuna notizia di voi, e così non so se abbiate ricevuto una lettera da mio fratello, la quale conteneva i miei ringraziamenti verso di voi, e di dispensarvi di quelli affari che vi aveva scritto la prima volta, perché o pensato che non voglio far male a nissuni.

Altra novità non saprei dirvi: che in breve la Bella Venezia sarà porto franco e che spero di vedere qualche Novità tanto più che il mio padre amoroso, mi tiene con esso lui ancora per mesi dieci, e poi sarò in libertà, e così se sono vivo venirò a ritrovarvi che o tanto desiderio di vedervi assieme con tutti i vostri, e così sela conteremo. Dopo di ciò passerò a Roma, per vedere la grande Antichità e per studiare il Gran Raffaello.

Dopo di questo se vivo e se idio mi ajuta anderò e starò dove troverò più da lavorare; e così si corono, in fretta verso l'ultimo de giorni nostri, pieni di Magagne e imperfecioni. Come l'ASEN dal Martin, cola

betta dre [come l'asino del Martino con la Betta dietro, n.d.r.].

Vi prego di stare più allegro che potette che così facio anch'io. Specialmente quando faccio qualche ritratto a qualche bella Signora, li conto la nobiltà della mia Nasita il Gran Palazo che ò cola Spleuzza [sottotetto di casa rustica, n.d.r.] e che quando si a magnà i pizatui si neta il muso entela straza, tacata drio l'uscio, de cusina [dopo aver mangiato i *pizatoi* ci si pulisce la faccia nello strofinaccio attaccato dietro l'uscio della cucina], e tante altre Nobiltà. Cosiche per sentirmi queste nobili Signore stano cola bocca AVERTA e poi si ride. Così fate anche voi che starete più bene.

Compatitemi se vi ho tanto atediato ma o voluto sporcare tuta la Carta, perché tutta bianca non sta bene. Per ultimo vi prego di scrivermi di quando in quando come che state, e le novità del paese che avrò piacere. Un'altra cosa che mi racomando ale vostre orazioni e quela di mia vidaza, e così pieno di doveri passo a segnarmi per vostro Nipote

Gioaⁿⁱ Marches

Pittor

Venezia li 18. 8'bre An 1829

vi saluto tutti, barba, e zia, e cugini.

Note

1 G. Prato, *Una visita alle sale dell’esposizione*, in *La prima esposizione del Circolo di Trento. Memoria*, a cura di V. Nani, Trento 1857, pp. XVII-XVIII. Nello stesso anno anche Tito Bassetti evocava il nome di Marchesi nei *Cenni intorno alla civiltà di Trento nei tempi passati*, Trento 1857, p. 24.

2 G. Pinamonti, *Trento sue vicinanze industria, commercio e costumi de’ trentini*, Trento 1836, p. 99.

3 Ivi, p. 122.

4 E. Rollandini, *Matteo Thun e le arti. Le collezioni, il palazzo e il castello attraverso il suo epistolario (1827-1890)*, Trento 2008, pp. 50, 161. Thun introduceva nel novero degli artisti trentini precocemente scomparsi anche Giuseppe Craffonara (Riva del Garda 1790 - Trento 1837).

5 F. Ambrosi, *Scrittori ed artisti trentini*, Trento 1883, pp. 154-155.

6 Nato a Silvano d'Orba, Giovanni Lanza (1821-1902) si formò all'Università di Torino, dedicandosi in seguito all'insegnamento elementare. Diresse il periodico “L'istitutore” e fu autore di vari saggi, tra i quali si segnala una biografia di Niccolò Tommaseo.

Per un profilo si veda A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze 1879, p. 611.

7 G. Lanza, *Giovanni Marchesi*, in “Silvio Pellico”, XVI, 1890, n. 18, pp. 137-138.

8 Si tratta della litografia di Giuseppe Kier riproducente un dipinto di Michelangelo Grigoletti, di cui si dirà più avanti. “Nel Museo di Trento – precisava il Lanza – si conserva in litografia il ritratto del Marchesi”.

9 *Giovanni Marchesi*, in “L'Amico delle Famiglie”, IX, 1901, n. 50, pp. 591, 596-597. Le opere menzionate non sono oggi rintracciabili a Rumo né altrove.

10 V. Zippel, *Una mostra di belle arti a Trento*, in “Tridentum”, I, 1898, n. 4, p. 278.

11 R. Pancheri, *Le private passioni di un “dilettante”*: *Luigi de Campi committente d'arte, pittore e collezionista*, in *Luigi de Campi (1846-1917). Ricerca archeologica e tutela dei monumenti nel Trentino asburgico*, atti della giornata di studi (Cles, 27 ottobre 2017), a cura di L. Endrizzi e R. Pancheri, Trento 2018, p. 169. Il carteggio si conserva presso la Biblioteca comunale di Trento, Fondo Luigi de Campi: “Ieri – scriveva Zippel a de Campi il 20 giugno 1898 – il pittore Bezzi mi diceva che Ella avrebbe forse potuto procurarci qualche lavoro del pittore Marchesi di Rumo, autore quasi sconosciuto dai più”. Il 25 giugno Zippel ringraziava lo studioso clesiano “del Suo interessamento per ottenerci un altro lavoro del pittore Marchesi, artista meritevole di essere maggiormente conosciuto”.

12 Un suo componimento intitolato *Canto celtico* fu incluso nella silloge di *Poesie e prose indirizzate alla città di Venezia dichiarata Porto Franco*, stampata nella tipografia di Alvisopoli nel 1830.

13 B. Cuccolo, *Di Giovanni Marchesi e d'un suo dipinto. Lettera al chiarissimo professore ab. Antonio Meneghelli*, Venezia 1832.

14 Su Ludvik (Ludwig, Ludovico) von Beniczky, pittore attivo a Venezia, Vienna e Budapest, si veda E. Hülbauer, *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, I, Wien 1992, p. 86.

15 F. Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia 1837, p. 425.

16 Lanza, *Giovanni Marchesi*, p. 137: “Il giovanetto, per ripugnanza alla volontà paterna, si allontanò dalla casa, e condottosi a Venezia, quivi prese a frequentare i corsi dell'Accademia”. Il pittore nacque a Mocenigo di Rumo il 16 marzo 1804 da Giovanni Marchesi (1762-1826), appartenente al ramo della famiglia soprannominato “dei Vendri”, e da Caterina De Biasi di Sfruz.

17 *Ibidem*.

18 Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, *Registro matricole alunni 1818-1851*, vol. I, n. 223. Il pittore risulta

essere stato ammesso all'Accademia nel 1828, allorché era domiciliato al civico 1186 di San Trovaso. La sua condotta morale è giudicata “saggia”. Ringrazio la dott.ssa Stefania Galluccio per la cortese comunicazione.

19 Lanza, *Giovanni Marchesi*, p. 137.

20 Sull'argomento si veda M.A. Bellin, E. Catra, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia e “gli autori del miglior tempo”*. Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria, e promozione, in *CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century*, numero monografico di “MDCCC”, 8, 2019, pp. 9-26.

21 *Descrizione degli oggetti di belle arti esposti ora nelle sale accademiche di Venezia, secondo l'ordine del loro collocamento*, in “Gazzetta di Milano”, n. 228, 16 agosto 1827, p. 901. Il modello copiato da Marchesi è la *Venere allo specchio* di Tiziano oggi alla National Gallery di Washington, che fino al 1850 si conservava in casa Barbarigo a Venezia. La copia di Marchesi va probabilmente identificata con il “quadro che trovasi qui nella galleria Barbarigo, di proprietà del custode” menzionato in una lettera di Ferdinando Bassi a Matteo Thun. Per la trascrizione integrale della missiva si veda Rollandini, *Matteo Thun e le arti*, p. 150.

22 *Fine della serie degli oggetti di belle arti esposti nelle varie sale del Palazzo delle Arti in Venezia*, in “Gazzetta di Milano”, n. 238, 25 agosto 1828, p. 937.

23 *Pubblica esposizione di Belle Arti nelle sale della Borsa*, in “Il Pulcinella”, I, 1864, n. 22, p. 143. In questa sede l'artista venne erroneamente citato come il “trentino Pompeo Marchesi di Rumo”, mentre nel catalogo della mostra compare solo il cognome: *Catalogo della Esposizione di Belle Arti nell'edifizio della Borsa nell'autunno 1864*, Trieste 1864, p. 7, cat. 151-153. Il proprietario delle tre opere, Bartolomeo Malpaga, era docente all'ir. Ginnasio di Trieste. Il suo nome compare, in relazione a progetti di commemorazione del Marchesi, in una lettera inviata da Ludovico Lipparini al conte Matteo Thun in data 21 novembre 1841. Per la trascrizione integrale della missiva si veda Rollandini, *Matteo Thun e le arti*, p. 209. In essa Lipparini ricorda il pittore trentino come “un giovane, che univa le più rare ed emminenti doti onde essere chiamato vero artista”.

24 Olio su tavola, 111 x 76 cm. L'opera è menzionata *in situ* da S. Weber, *Le chiese della Valle di Non nella storia e nell'Arte (IDecanati di Cles e di Fondo)*, Trento 1937, p. 83, che la giudica “discreta”. Di Weber si veda inoltre il profilo del pittore inserito nel suo repertorio dedicato agli *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino*, seconda ed., a cura di N. Rasmo, Trento 1977, p. 226.

25 F. Mutinelli, *Il cimiterio di Venezia, necrologie*, Venezia 1838, p. 9.

²⁶ V. Gransinigh, scheda 28, in G. Ganzer, V. Gransinigh, *Michelangelo Grigoletti*, Pordenone-Milano 2007, p. 76.

²⁷ L'intervento, finanziato con contributo della Provincia autonoma di Trento, fu eseguito su autorizzazione della Soprintendenza provinciale sotto la sorveglianza di Raffaella Colbacchini e Francesca Raffaelli.

²⁸ La pala è stata pubblicata per la prima volta da G. Mies, *L'arte*, in *S. Vendeman. San Vendemiano e il suo territorio: storia, cronaca e memoria*, a cura di G. Galletti, Dosson (TV) 1999, pp. 368, 380, 381-383, fig. 16, tav. 4.

²⁹ E. De Azevedo, *Vita di Sant'Antonio di Padova taumaturgo portoghese*, quarta edizione, Venezia 1818, p. 94.

³⁰ Andrea Sacchi è autore di una pala con la *Resurrezione del giovane portoghese* conservata a Roma nella chiesa di Santa Maria della Concezione: da essa è tratta un'incisione di Francesco Raffaelli realizzata nel 1707. Lorenzo Pasinelli trattò lo stesso soggetto in una pala oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, incisa nella prima metà del Settecento da Giovanni Antonio Lorenzini.

³¹ Olio su tela, 300x160 cm.

³² Mies, *L'arte*, p. 380. Nella resa di conto si specifica che per la sola pala il pittore aveva ricevuto “svanziche 500”.

³³ *Dipinto del sig. Marchesi*, in “L'Eco”, VII, n. 25, 26 febbraio 1834, p. 99.

³⁴ *Belle Arti. Dipinto del sig. Giovanni Marchesi di Rumo*, in “Il Messaggiere Tirolese”, 4 marzo 1834, n. 18, p. 4 (“Appendice di Lettere, Scienze, Arti e Commercio”, n. 16).

³⁵ Inv. MCVe, Cl. I, n. 846, olio su carta, 52x41 cm.

³⁶ M. Artini, *Il legato Manfredini al Museo Civico Correr*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, III serie, 4, 2009, pp. 83, 84, 88, nota 44.

³⁷ Inv. PAT 458757. Donazione di Gianluigi e Marco Marchesi. Il foglio, centinato e controfondato, misura 282x142 mm.

³⁸ L'8 agosto del 2004 lo scrivente tenne a Marcena di Rumo una conferenza dal titolo *Giovanni Marchesi. La riscoperta di un pittore dell'Ottocento nel bicentenario della nascita* e per l'occasione venne stampato a Trento, per iniziativa del Comune di Rumo e del Consorzio turistico “Le Maddalene”, un pieghevole con lo stesso titolo contenente una breve biografia dell'artista e alcune illustrazioni. Lo stesso anno anche il bollettino comunale di Rumo, diretto da Corrado Caracristi, dedicò all'artista un articolo: *Giovanni Marchesi, pittore di Mocenigo, a duecento anni dalla nascita*, in “In Comune. Notiziario del Comune di Rumo”, XIII, 2004, n. 33, pp. 13-14. Il disegno è riprodotto anche in R. Pancheri, *Il dizionario degli artisti trentini di Simone Weber: aspetti e problemi di un cantiere aperto*, in *L'eredità culturale di Simone We-*

ber (1859-1945), atti della giornata di studi (Denno, 14 novembre 2009), a cura di R. Pancheri, Trento 2010, pp. 84-86, 238, tav. 14.

³⁹ Unitamente al disegno e alle due lettere qui trascritte in appendice, al museo di Trento pervenne in dono una terza lettera, indirizzata il 27 agosto 1832 da Venezia al capocomune di Rumo, Antonio Marchesi, da tale Alessandro Marchesi, pure originario di Rumo, ma non parente del pittore. In essa il mittente esorta il capocomune a trovare il modo di incoraggiare “il nostro Patriotto Gio. Marchesi Pittore, che si distingue in questa Imperiale Regia Accademia di Belle Arti”, organizzando una pubblica sottoscrizione per commissionargli un dipinto destinato a una delle chiese di Rumo. Non è chiaro se si tratti del dipinto attualmente conservato nella chiesa di San Paolo a Marcena (fig. 3) o del “San Vigilio” destinato alla chiesa omonima di Lanza, ossia la pala per le “Ville Superiori di Rumo” menzionata anche in altre fonti. Nella lettera si accenna anche alla “commissione d'una Palla per la Chiesa di St. Vendemian, vicino a Conegliano [...] opera di gran impegno, e che io ne ricevei dal Paroco del suddetto luogo la capara per farla eseguire”.

⁴⁰ L. Camerlengo, *Documenti relativi alle acquisizioni della Biblioteca e del Museo Comunali dalle origini al 1924*, in *Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 27 settembre 2003-9 maggio 2004), a cura di L. Camerlengo e F. de Gramatica, Trento 2003, p. 334.

⁴¹ Colgo l'occasione per ringraziare la collega Roberta Zuech delle verifiche effettuate.

⁴² Bortolo Marchesi (1766-1846), fratello di Giovanni Marchesi senior, sposò Margherita Pontara di Mocenigo.

⁴³ Bortolo Marchesi junior (1800-1877).

⁴⁴ Venezia divenne porto franco dal primo febbraio 1830.

⁴⁵ M. Mondì, *Murani Giuseppe*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, II, pp. 772-773.

⁴⁶ E. Manzato, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, Milano 2003, I, pp. 177-178, fig. 232.

⁴⁷ L. Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso 1833, pp. 297-298.

⁴⁸ P. Chevalier, *Necrologia. Giovanni Marchesi*, in “Gazzetta privilegiata di Venezia”, 26 aprile 1835, n. 100.

⁴⁹ Id., *Necrologia. Giovanni Marchesi*, in “Il Gondoliere”. III, 29 aprile 1835, n. 34, p. 135.

⁵⁰ Id., *Necrologia. (Dal Gondoliere.) Giovanni Marchesi*, in “Il Messaggiere Tirolese”, 12 maggio 1835, n. 38, p. 4.

⁵¹ “A / GIOVANNI MARCHESI TIROLESE / CHE TVTTO GENIO PER LE ARTI BELLE NE LA / VENETA ACCADEMIA STVDIANDO ECCELLENTE / NEL DISEGNO E ASSAI PERI-

TO NELLA PITTURA STORICA / DIVENNE A LVI DI AMICIZIA DI COSTVMI / DI MODESTIA DI RELIGIONE MODELLO GLI ALVNNI / DE LA R. ACCADEMIA E MOLTI DE LE ARTI CVLTORI / QVESTA MEMORIA PIV NEL CVORE CHE NE LA PIETRA / ETERNA SACRAVANO / MORI LI XVIII APRILE MDCCCXXXV DI A. XXXI”.

⁵² Il manufatto è gravemente danneggiato negli ornati e nella tabella che riportava l'iscrizione, oggi completamente cancellata dalla salsedine. È ancora integro il ritratto a bassorilievo del defunto.

⁵³ Il monumento è citato da G.B. Contarini, *Lapidi sepolcrali erette nel nostro secolo a' morti esistenti si nelle chiese di Venezia, come nel cimitero*, Venezia 1844, p. 223.

⁵⁴ Mutinelli, *Il cimiterio di Venezia*, tavola fuori testo. La tavola (foglio 240x172 mm; immagine 175x118 mm) reca in basso a sinistra la scritta “Pividor 1839”: non so spiegare l'incongruenza cronologica con la data di pubblicazione del testo, edito “co' tipi del Gondoliere” nel 1838. Esso fu stampato in mille esemplari e venduto a beneficio degli “asili di carità per l'infanzia”. Presso la Biblioteca comunale di Trento si conserva un'edizione separata della necrologia di Marchesi.

⁵⁵ Ivi, p. 10. Nato a Venezia nel 1799, Giaccarelli visse costantemente attanagliato da difficoltà economiche e morì a Milano nel 1838, pochi giorni dopo essersi trasferito da Venezia in cerca di maggiore fortuna. Nel 1841, in un articolo apparso sul periodico triestino “La Favilla”, il suo nome veniva affiancato a quello del pittore trentino per deplorare l'assenza di mecenati capaci di sostenere gli artisti indigenti e meritevoli: “Le ceneri sparse al vento di Antonio Giaccarelli scultore, e del pittore Marchesi gridano ancora vendetta contro quei ricchi vanitosi che profondono i loro tesori ai ciarlatani e ai buffoni indiscreti, e non sanno sovvenire delicatamente all'artista modesto e onorato, che antepone il soffrire e il morire con dignità, al domandare senza verecondia”. Cfr. *Lotteria del gruppo Zeffiro e Flora inventato ed eseguito in plastica dallo Scultore sig. Antonio Marsure*, in “La Favilla”, 28 febbraio 1841, n. 9, p. 66.

⁵⁶ Mutinelli, *Il cimiterio di Venezia*, pp. 4-5.

⁵⁷ “Voleva il Consolati di Trento una Triade da lui”. Mutinelli si riferisce con ogni probabilità al conte Simone Consolati (1772-1847), noto collezionista e conoscitore d'arte, anche se non si può escludere che la commissione fosse giunta al Marchesi dal fratello maggiore Filippo (1754-1837), magistrato.

⁵⁸ E. Rollandini, *Simone Consolati. Le arti del collezionista*, in *Sotto il cielo d'Egitto. Un capolavoro ritrovato di Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 10 novembre 2018-24 febbraio 2019), a cura di E. Rollandini, Trento

2018, pp. 21-41.

⁵⁹ E. Rollandini, scheda 4, in *Sotto il cielo d'Egitto*, pp. 110-115.

⁶⁰ Ambrosi, *Scrittori*, p. 155.

⁶¹ M. Ballin, scheda 80, in *Gli incanti dell'arte*, p. 132. L'esemplare illustrato in questa sede reca il numero d'inventario MN2404.

⁶² *Cenni su alcuni dipinti della Veneta esposizione di belle arti del 1845*, in “La Favilla”, X, n. 18, 21 settembre 1845, p. 288.

⁶³ Tra questi il ritratto dell'attrice Adelaide Ristori (1842) e il ritratto del generale Giacomo Antonini, di cui si conservano esemplari presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

⁶⁴ V. Gransinigh, scheda P36, in G. Ganzer, V. Gransinigh, *Michelangelo Grigoletti*, Pordenone-Milano 2007, p. 273.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ “Dedicato all'Illustrissimo e Nobile Signore / Conte Matteo di Thunn e Hohenstein / di Trento”.

⁶⁷ Rollandini, *Matteo Thun e le arti*.

⁶⁸ Ivi, pp. 148-151. Il conte Thun chiese un parere sul dipinto ai pittori Carlo Guarinoni e Ferdinando Bassi, i quali lo giudicarono di mediocre livello e non del tutto finito.

⁶⁹ Infatti, in una lettera spedita al conte Thun da Vicenza in data 23 marzo 1836, Ferdinando Bassi riferiva: “[...]il quadro che è a Vicenza, come ella ha inteso, non è già quello ch'io credeva, ma bensì una ripetizione fatta posteriormente, saranno appena quattro anni, sulla metà dimensione, coll'aggiunta d'un puttino che sta sopra alla Santa tenente palma o ghirlanda”. Cfr. Ivi, p. 150.

⁷⁰ Ivi, p. 51.

⁷¹ Ivi, pp. 51, 144, 149-151.

⁷² Biblioteca comunale di Trento, ms. 5597/4, n. 145: “Ritratto del pittore Giovanni Marchesi trentino da Rumo” donato dal “Signor Conte Matteo di Thunn”.

⁷³ V. Querini, *Su Antonio Marsure scultore friulano (1807-1855)*, in *Arte neoclassica*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 12-14 ottobre 1957), Venezia-Roma 1964 (“Civiltà veneziana. Studi”, 17), p. 239.

⁷⁴ M. Gianni, *Una vita per l'arte. Note biografiche sullo scultore pordenonese Antonio Marsure (1807-1855)*, in “La Loggia”, 25, 2020, pp. 110, 118. Il busto di Grigoletti fu legato in eredità dal pittore alla città di Pordenone e si conserva oggi nelle raccolte civiche: *Il museo civico d'arte di Pordenone*, a cura di G. Ganzer, Vicenza 2001, pp. 186-187, cat. 130; Ganzer, Gransinigh, *Michelangelo Grigoletti*, pp. 26, 288, fig. 13.

⁷⁵ Gianni, *Una vita per l'arte*, p. 110.

⁷⁶ Ivi, p. 118, note 48 e 49.

⁷⁷ A. Sassi, *Pompeo Marchesi scultore*, Gavirate 2001, p. 152.

⁷⁸ Il padre del pittore, Giovanni Marchesi senior, era morto a Rumo nel 1826.



Ludovico Lipparini: il pittore dei Greci

Teodoro Koutsogiannis

Ludovico Lipparini (1800-1856) è sicuramente il più importante e produttivo pittore di opere filelleniche, non solo nel contesto dell'arte italiana¹, ma in termini assoluti². Mentre nel decennio degli anni venti dell'Ottocento, all'inizio della sua carriera, si occupò di ritratti di carattere ufficiale e di soggetti mitologici, resi in stile neoclassico, dalla metà degli anni trenta si rivolse a soggetti greci di storia recente, in particolare, la rivoluzione greca del 1821, che rende in stile romantico. La sua produzione artistica con scene e figure dei rivoluzionari greci si intensificherà durante il decennio del 1840, finendo per affermarlo come il grande pittore della Guerra d'Indipendenza Greca. Allo stesso tempo crea una cerchia di suoi allievi, che si occupano anche di soggetti filellenici: la sua bottega si caratterizza come una "colonia greca", mentre le sue stesse opere diventano modelli, che vengono più volte copiati e fatti circolare in riproduzioni incise. In questo modo, i temi filellenici di Ludovico Lipparini diventano immagini emblematiche della Rivoluzione Greca, conosciuti e amati da tutto il pubblico filellenico, così come nella stessa Grecia liberata.

Ludovico (o Lodovico) si occupò intensamente e sistematicamente dell'iconografia filellenica, più di ogni altro pittore. Partendo da singole figure e composizioni con poche persone, riesce progressivamente a presentare scene complesse, con molti individui e di grandi dimensioni, piene di denso significato ideologico. L'apice della produzione filellenica di Lipparini si raggiunge con la sua ultima opera del genere, il capolavoro con *Il Giuramento di Byron a Missolonghi*, che conserva il Museo Civico di Treviso (Figg. 1, 10).

Il combattente anonimo pensante

Lipparini inizia il suo lavoro con soggetti greci dipingendo ritratti di guerrieri. La sua prima opera del

genere è *Il ritratto di Costantino Ipsilanti*, presentato all'Accademia di Brera (Milano) nel 1834 su commissione di Francesco Arese. Poi, negli ultimi anni '30, ritrae singole figure di anonimi combattenti, in stato di contemplazione e/o malinconia, prima o dopo le battaglie.

1. Il Suliotto

Nel 1838 presenta alla esposizione di Brera il ritratto a figura intera di un guerriero, più precisamente di un Suliotto – un eroe modello, motivo su cui il pittore tornerà poi più e più volte – afflitto per la sorte della sua patria distrutta³. Il dipinto originale, commissionato dal conte di Kolowrat (ministro degli interni austriaco), non è conosciuto.

La composizione ci è nota da varie riproduzioni, variazioni e copie, come nel quadro del nuovo Museo del Filellenismo ad Atene⁴ (Fig. 2). L'eroe è raffigurato al centro, in primo piano, con lo sguardo rivolto allo spettatore, in completo equipaggiamento militare, mentre accanto e sullo sfondo si scorgono antiche spoglie e torri medievali, simboli della grandezza del passato e della resistenza al dominio ottomano dell'epoca.

Lipparini replica il Suliotto del 1838 per la granduchessa Elena di Russia, opera che a sua volta venne esposta a Brera nel 1841. Sappiamo anche che l'anno seguente presentò lo stesso tema alla Royal Academy di Londra. Poi, fu copiato in varianti – relative soprattutto alla resa dello sfondo – come quella dell'acquerello della Collezione Arcivescovile di Cipro a Nicosia⁵ (Fig. 3) e del quadro ad olio su tavola del Museo Benaki di Atene⁶, mentre venne riprodotto anche in incisioni – attraverso le quali il tema specifico era ampiamente diffuso – come dimostra la litografia disegnata da Antonio Nardello e stampata dallo studio veneziano di Giuseppe Antonelli.

In apertura

Fig. 1. Ludovico Lipparini, *Il giuramento di Lord Byron sulla tomba di Marco Bozzari a Missolongi*, particolare, 1850, olio su tela, 250 × 350 cm, Treviso, Musei Civici, inv. n. P490.



2. Il Corsaro

Nel 1839 Lipparini dipinge il ritratto di un corsaro Greco⁷ (Fig. 4). L'opera, commissionata da Antonio Poggi, fu esibita all'esposizione di Brera nello stesso 1839 ed entrò a far parte della pinacoteca bresciana nel 1864. Questo ritratto tondo, costituisce praticamente una miniatura, dipinta ad olio su una medaglia di bronzo dal diametro di 20 centimetri, dove il pittore riesce a rendere in ogni dettaglio i brillanti abiti e armi del guerriero, nonché i forti elementi ritrattistici del personaggio colto in un momento di tregua dalle sue operazioni militari.

Fig. 2. Ludovico Lipparini, da (artista anonimo), *Un Suliotto che riflette sulla desolazione della patria*, olio su tela, 118 × 86 cm, Atene, Museo del Filellenismo.

Fig. 3. Ludovico Lipparini, da (artista anonimo), *Un Suliotto che riflette sulla desolazione della patria*, acquarello, Cipro, Nicosia, Collezione Arcivescovile.



L'eroe eponimo morente

Dopo i ritratti di singoli anonimi combattenti in contemplazione, dipinti negli ultimi anni del decennio 1830, proprio nel 1840 Ludovico Lipparini dà il via a composizioni di carattere eroico in azione, in cui un eroe noto spicca tra i suoi compagni e, ancor di più, cade gloriosamente sul campo di battaglia.

In due di queste composizioni virtuosistiche – tra le migliori opere di Lipparini in generale – entrambi gli eroi sono eponimi Suliotti, modelli di valore e sacrificio patriottico. Suli, una regione montuosa dell'Epiro, che non fu praticamente mai conquistata dall'esercito

Fig. 4. Ludovico Lipparini, *Corsaro Greco*, 1839, olio su rame, diametro 20 cm, Brescia, Pinacoteca Civica Tosio Martinengo, inv. n. 390.



ottomano o dalle truppe di Ali Pascia di Giannina, era famosa per il coraggio dei suoi uomini, come anche delle sue donne: fornì, infatti, alla Rivoluzione Greca molti importanti combattenti, motivo per cui i Suliotti, e soprattutto i loro capitani, divennero sinonimo di audacia. Le lotte sulle montagne di Suli, già dal Settecento, preannunciarono la rivoluzione ellenica del 1821.

1. La morte di Lambro Zavella (1792/95)

Lipparini raffigurò la morte del capitano Lambro Zavella⁸ – capo della resistenza dei Suliotti ad Ali Pascià – un episodio della Grecia prerivoluzionaria e non del decennio rivoluzionario (dal 1821 in poi). Il pittore trasse ispirazione per questa scena, così come anche per altri suoi soggetti greci, dalla narrazione della prima fase della rivoluzione greca, scritta e pubblicata per la prima volta nel 1824 in francese, da François

Fig. 5. Ludovico Lipparini, *La morte di Lambro Zavella*, 1840, olio su tela, 220 × 170 cm, Atene, Fondazione Antonios E. Comninos.



Charles Pouqueville (1770-1833), primo grande storico delle lotte per l'indipendenza greca, storia che, l'anno seguente (1825) venne pubblicata pure in lingua italiana (*Storia della rigenerazione della Grecia dal 1740 al 1824*) in varie edizioni⁹.

In effetti, Lambro Zavella combatté contro un gran numero di ottomani sotto il comando di Ali Pascia nel 1792 nella battaglia di Kiafa (vicino a Suli), dove però Zavella venne gravemente ferito: morì, per le conseguenze della battaglia, solo tre anni dopo. Nella pittura di grandi dimensioni e di squisita fattura (Fig. 5) è raffigurato ferito nel campo della guerra, tenuto in braccio dalla moglie Moscho, mentre il figlio Fotos,

a sinistra, bacia l'onorevole spada del padre e giura fedeltà per continuare la lotta. La scena si completa con il guerriero, in piedi dietro di loro, nel ruolo di guardia. Evidentemente questo momento eroico, reso in tono romantico, sia nella composizione che nella colorazione del dipinto, intitolato *La morte di Zavella* – e non il ferimento –, rende il tutto ancora più toccante. Il quadro fu commissionato nel 1840 da Lodovico Gaetano Bertolazzone, conte di Arache a Torino, e fu esposto l'anno seguente a Brera. Tuttavia la collezione del conte di Arache fu smembrata nella seconda metà dell'Ottocento e *La morte di Zavella* è venuta alla luce solo in tempi recenti: oggi costituisce il capolavoro della collezione filellenica della Fondazione Antonios E. Comninos in Atene¹⁰.

L'opera lippariniana su Zavella è stata copiata in varie versioni, come la copia a olio in scala ridotta del Museo Nazionale Storico in Atene¹¹, nonché nella litografia a colori che si trova nello stesso museo¹². Un adattamento molto inventivo della grande composizione di Lipparini adorna un vaso di maiolica, di grandi dimensioni e imponentemente decorato, con la scena di Zavella ferito al centro che domina il corpo del vaso: questo eccezionale oggetto d'arte filellenica appartiene alla collezione ateniese di Michele e Demetra Varkarakis¹³. La morte di Zavella – così come quella di Marco Bozzari, che vedremo più avanti – fa parte dell'iconografia dell'eroe morente, che l'arte filellenica ha proposto ripetutamente. Per quanto riguarda la pittura italiana, lo stesso motivo è stato rappresentato, oltre che da Lipparini e dalla sua scuola veneta, da vari importanti artisti, come il rappresentante della scuola romana Francesco Podesti (1800-1895) per *La morte di Spiridione Dagliostro* – opera eseguita intorno al 1831 e anch'essa acquistata dalla collezione della Fondazione Antonios E. Comninos¹⁴ – o come il napoletano Dona-

Fig. 6. Ludovico Lipparini, da (artista anonimo), *La morte di Marco Bozzari*, olio su tela, 93.5 × 133.5 cm, Atene, Museo del Filellenismo.

Fig. 7. Ludovico Lipparini, *La morte di Marco Bozzari*, ca. 1841, olio su tela, 160 × 230 cm, Trieste, Museo Civico Sartorio, inv. n. 20208.

to Francesco De Vivo (1834 – dopo il 1890), che, molto più tardi (intorno al 1855), dipingerà a sua volta *La morte di Lambro Zavella* su tela, oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Atene¹⁵.

2. *La morte di Marco Bozzari* (1823)

Parallelamente alla composizione per Zavella, Lipparini inizia a lavorare sul relativo soggetto per l'altro grande eroe Suliotto, Marco (Markos) Bozzari (Botsaris). Bozzari era noto per aver combattuto con soli 240 greci contro 8.000 ottomani, a Kefalovryso (vicino alla città di Carpenissi, nella Grecia centrale), nella notte tra l'8 e il 9 agosto (secondo il nuovo calendario 20/21 agosto) del 1823, nel tentativo di intercettare le truppe nemiche che si avvicinavano a Missolongi, una città costiera fortificata all'estremità occidentale della Grecia centrale, in una posizione cioè cruciale, che Bozzari con i suoi Suliotti stava difendendo. Bozzari vinse la battaglia, tuttavia rimase gravemente ferito, e a seguito delle ferite riportate morì nel giro di pochi giorni. I suoi compagni lo porteranno a Missolongi, dove sarà sepolto: la sua tomba assumerà un carattere monumentale per la Lotta Greca – come vedremo più avanti nel dipinto di Treviso.

La prima versione lippariniana, nel 1840, della *Morte di Bozzari* è perduta, ma ci è nota attraverso copie, come il quadro passato nel 1995 nel mercato antiquario¹⁶. l'eroe è raffigurato ferito, al centro, mentre due anziani compagni lo aiutano a riprendersi e due giovani lo difendono, mentre un altro gruppo di guerrieri, sullo sfondo, porta avanti la battaglia. Da sottolineare che il soggetto venne commissionato del principe K.L. Wenzel von Metternich, cancelliere d'Austria e feroce oppositore della rivoluzione greca.

La Morte di Bozzari è stata copiata e variata in diversi modi.



Già questa prima versione conoscerà diverse copie, come nel dipinto di un certo Gualtieri (pittore apparentemente italiano, ma di fatto sconosciuto), che appartiene alla Collezione di Opere d'Arte del Parlamento Ellenico¹⁷.

Una copia recentemente acquisita dal Museo del Filellenismo di Atene¹⁸ (Fig. 6) presenta una variante semplificata, con tre guerrieri (e non quattro) che proteggono Bozzari, mentre altri due si vedono più indietro. Attraverso l'opera di Lipparini, l'iconografia de' *La Morte di Bozzari* passerà anche all'arte greca moderna. Il pittore greco Dionysios Tsokos (1820-1862), allievo del Lipparini a Venezia – dove si trova tra 1840 e 1847¹⁹ – copia a sua volta il dipinto del suo maestro²⁰, praticamente in una riduzione ancora più semplificata, in quanto comprende solo due difensori di Bozzari, il più anziano alle sue spalle (al centro) e l'altro ai suoi piedi (a destra), mentre il resto dello spazio è coperto dallo svolgersi della battaglia.

Lipparini replicò *La Morte di Bozzari* per il conte ungherese Casimiro Batthyany, che viveva a Milano, opera che fu esposta alla mostra di Venezia nel 1844. Anche questa opera, perduta, è nota tramite la riproduzione grafica ad opera di Francesco Clerici, come illustrazione del relativo articolo di Luigi Carrer, “La Morte di Marco Bozzari quadro ad olio di Lodovico Lipparini per commissione del Conte Bathiany”²¹.

Oltre a copie e riproduzioni, in dipinti e incisioni²², lo stesso Lipparini ripeterà la composizione con Bozzari l'anno successivo (1841), in una tela dalle dimensioni monumentali²³ (Fig. 7), che si differenzia però in alcuni punti dalla precedente: il gruppo di guerrieri sullo sfondo qui è praticamente “spento”, nella nebbia dell'atmosfera di guerra, nel fumo dei cannoni e dei fucili. Notevole pure è la diversa presentazione del guerriero in primo piano, a destra, ai piedi di Bozzari, sia per la posizione sia per il costume (soprattutto il turbante orientale). In questa versione infatti, il pittore si concentra ancora di più su Bozzari, su i tratti del viso, i vestiti e le armi con dettagli e ammirevole abilità. Questo imponente dipinto venne esposto alla Società di Belle Arti di Trieste, dove Pietro Sartotio lo acquistò per lasciarlo in eredità al Museo Civico omonimo di Trieste, nella cui sala cosiddetta neogotica è alloggiato²⁴. È stato il capolavoro della mostra presentata alla Fondazione delle Arti ‘Teloglion’ a Salonicco, intitolata “Leonidas – Napoleone – Bozzari: il linguaggio dei simboli”²⁵.

La morte eroica del capo Suliotto, essenzialmente in difesa di Missolongi, elevò Bozzari a una sorta di moderno contraltare di Leonida nelle Termopili: il risultato fu che egli divenne la figura più amata e conosciuta della Rivoluzione Greca a livello internazionale ed ebbe un posto di rilievo nell'arte filellenica²⁶, in parti-

colare di area francese, così come nella corrispondente letteratura. La resa del tema da parte di Lipparini e la diffusione dell'iconografia lippariniana tramite numerose e diversificate riproduzioni, nel tempo, contribuiranno in modo determinante all'affermazione di Bozzari come simbolo della lotta greca.

Le scene simboliche

Oltre a scene come quelle coi guerrieri, in attesa o in azione, Lipparini ritrae il Risorgimento Greco attraverso scene storiche che allo stesso tempo funzionano come temi simbolici, con significato ideologico e con molteplici destinatori. Anche in questa categoria, il nostro pittore parte da composizioni con poche persone per arrivare a scene con molti personaggi, che saranno il culmine della sua produzione filellenica.

1. I fuggitivi di Parga (1819)

Una delle opere filelleniche, in cui Ludovico dimostrerà il suo talento per le scene complesse, è la cosiddetta *Barca dei Greci*²⁷ (Fig. 8): raffigura profughi greci, perseguitati, che, dopo aver sofferto per il barbaro conquistatore ottomano, abbandonano la loro patria. La barchetta è condotta a remi da due uomini (a destra), un guerriero armato (a sinistra) serve come timoniere, tra loro ci sono una donna in supplica, un vecchio e un sacerdote, mentre un giovane, appollaiato sull'albero maestro, solleva la bandiera greca (in bianco e azzurro, e con la croce), tenendo gli occhi sulla patria che stanno lasciando. Essenzialmente sono presentati i profughi di Parga, quando nel 1819, dopo che gli inglesi vendettero la città ad Ali Pascia, il popolo di Parga, per evitare la sua vendetta, lasciò la patria, attraversando le Isole Ionie.

L'opera lippariniana venne commissionata nel 1844 da Pigazzi, membro della Direzione Generale delle

Fig. 8. Ludovico Lipparini, *Una barca di Greci*, 1844, olio su tela, 58 × 47 cm, Verona, Banca d'Italia.

Fig. 9. Ludovico Lipparini, da, disegno di Melchiorre Fontana, *L'Arcivescovo Germanos pianta la Croce con lo stendardo della Grecia sulle rupi di Calavrita il 25 marzo 1821*, litografia acquarellata, 52 × 72 cm.

Pubbliche Costruzioni, a Venezia, e fu presentata alla mostra della stessa città nel 1844, assieme a *La Morte di Bozzari* per conto di Casimiro Batthyany. Poi, Lipparini replicò il soggetto con *La Barca dei Greci* per vari collezionisti: la viceregina Maria Elisabetta di Savoia-Carignano, il conte di Kolowrat, il barone di Libenberg, il liberale veneto Giuseppe Maria De Reali (già in collezione privata veronese). Addirittura, il tema della "barchetta" lippariniana era stato diffuso presso il grande pubblico tramite l'articolo appassionato di Luigi Carrer²⁸, illustrato con una riproduzione del quadro, stampato da Antonio Viviani.

Inoltre, la composizione originale di Lipparini fu copiata da vari pittori, come ad esempio anche dal suo allievo greco Dionysios Tsokos, in una piccola copia²⁹, che oggi appartiene alla Galleria E. Averof di Metsovo (vicino a Giannina, Epiro), ma pure dal napoletano Giuseppe Simonetti (attivo 1840-1864), in un acquerello di dimensioni pressoché identiche a quelle dell'originale, appartenente al Museo Benaki di Atene³⁰.

L'opera di Lipparini con *La Barca dei Greci* è anche la base compositiva per analoghi lavori con profughi greci, dipinti dai suoi allievi, come il greco Dionysios Tsokos³¹ e il veneziano Leonardo Gavagnin (1809-1887): questo ultimo dipinse alla maniera lippariniana sia i profughi di Parga³² sia l'episodio analogo di Patrasso (1822)³³.

In generale, il tema dei profughi greci, fuggitivi via mare per scampare alle sofferenze degli ottomani, costretti a lasciare la città di Parga o di Patrasso, o altre zone, come l'isola di Chios, era un argomento particolarmente amato dalla pittura filellenica, soprattutto da quella italiana. Francesco Hayez (1791-1882), il pittore più importante dell'epoca a Milano, nonché amico di Lipparini, aveva trattato l'argomento più volte e in varie versioni durante gli anni Trenta dell'Ottocen-



to³⁴; dopo di lui anche i suoi allievi a Brera, come Carlo Belgioioso (1815-1881) e Cherubino Cornienti (1816-1860), eseguirono proprie composizioni, sempre con una barca piena di profughi greci a causa della guerra. In particolare, questi dipinti italiani con le barche dei fuggitivi, realizzati dopo l'istituzione dello stato greco moderno, erano rivolti non solo al pubblico filellenico in generale, ma precisamente a quello italiano, e avevano il ruolo di una allegoria patriottica: i profughi greci, agli occhi degli italiani, venivano identificati con i prigionieri italiani del movimento nazionale italiano (Risorgimento), che avevano dovuto subire l'esilio e l'allontanamento dalle loro città a causa del dominio straniero, principalmente austriaco.

2. L'inaugurazione della Rivoluzione Greca (1821)

Già prima della *Barca dei Greci*, nel 1838 Lipparini dipinse una grande tela (180x245 cm), con il *Vescovo di Patrasso Palaion Patron Germanos, che alzava lo stendardo della rivoluzione e benediceva i guerrieri, il 25 marzo 1821*, nel monastero di Kalavrita, a Peloponneso. Questa scena complessa rappresenta l'inizio (ideale) della Lotta per l'Indipendenza Greca, per la

quale Lipparini si affidò nuovamente alla narrativa di Pouqueville.

Commissionato dal marchese Filippo Ala Ponzoni di Milano, il quadro fu presentato all'esposizione di Venezia del 1838. Poi, divenne proprietà dell'Accademia di Brera, depositata alla Galleria d'arte moderna, nel Castello Sforzesco, dove però andò distrutta durante il bombardamento di Milano del 14 febbraio 1943. Conosciamo la composizione monumentale di Lipparini tramite numerose riproduzioni litografiche, in varianti, a colori e in bianconero, stampati sia a Venezia³⁵ (Fig. 9) che a Napoli.

Si tratta essenzialmente della prima monumentale composizione filellenica di Lipparini. Inoltre, la scena lippariniana con il giuramento a Kalavrita costituì la base per la rappresentazione da parte del pittore francese Alphonse de Neuville (1835-1885), molto più tardi, intorno al 1870, di un gruppo di combattenti greci che giuravano davanti a un gerarca³⁶. È praticamente una variazione del giuramento di Lipparini con l'arcivescovo Germanos a Kalavrita. La composizione di Alphonse de Neuville ci è nota sia dalle sue riproduzioni incise³⁷ che da copie dipinte³⁸.



3. Il Giuramento di Lord Byron a Missolonghi (1824)

Il capolavoro della produzione filellenica di Lipparini è, senza dubbio, *Il Giuramento di Lord Byron alla tomba di Marco Bozzari a Missolonghi* (Fig. 10), che appartiene al Museo Civico di Treviso.

Nel corpus iconografico lippariniano costituisce la sua ultima opera (completata nel 1850), la più grande per dimensioni (2,5x3,5 m) e senz'altro la più complessa (con quasi 40 figure umane). Lipparini tenta di ricostruire l'arrivo di Byron a Missolonghi, il 5 gennaio 1824, quando giurò fedeltà alla Grecia e la sua giusta lotta per la libertà, davanti alla tomba di Bozzari. Pertanto, il pittore aveva richiesto e ottenuto dalla Grecia informazioni, sia letterarie che iconografiche, sulla scena e sui suoi partecipanti. Al centro domina la figura del poeta protagonista, illuminato in modo teatrale

dal sole, vestito alla greca (con la tradizionale “fustanella”), che appoggia la spada sulla tomba del capitano morto Suliotto – è indicata sul marmo parte del suo cognome (ΜΙΙΟΤ[ΣΑΡΗΣ]) – e indica la bandiera greca. Dunque, in un certo senso, *Il Giuramento di Byron* è qui collegato, di fatto, con *La Morte di Bozzari*, poiché le due opere possono essere viste come scene consecutive nella storia dell'assedio di Missolonghi. Se Bozzari era caduto praticamente difendendo Missolonghi, Byron, a sua volta, viene a portare avanti la resistenza della città assediata e, anche lui, vi morirà dopo pochissimi mesi, appunto il 19 aprile 1824: Missolonghi, con il suo assedio quasi biennale e l'eroica resistenza dei suoi abitanti, i cosiddetti “liberi assediati”, e infine con la sua caduta nel 1826, fu fonte di ispirazione e culmine del movimento filellenico. Per tale motivo Lipparini

Fig. 10. Ludovico Lipparini, *Il giuramento di Lord Byron sulla tomba di Marco Bozzari a Missolonghi*, 1850, olio su tela, 250 x 350 cm, Treviso, Musei Civici, inv. n. P490.

Fig. 11a. La sala principale della mostra “Affrontando la Libertà” nel Palazzo del Parlamento Ellenico (Sala dei Trofei) con l'opera di Ludovico Lipparini *Il giuramento di Lord Byron sulla tomba di Marco Bozzari a Missolonghi* al centro dell'allestimento.

Fig. 11b. L'ingresso principale del Parlamento durante il trasferimento del quadro.

non poteva non dipingere Byron a Missolonghi. Intorno al poeta, la figura più emblematica del filellenismo, sono distribuiti tutti i gruppi di pionieri della lotta ellenica: la Chiesa con i vescovi e gli stendardi con la croce, i guerrieri armati, donne e bambini in attesa della bandiera, altri filelleni accanto a Byron, vestiti alla moda europea. Si tratta, del resto, di un panorama del Risorgimento Greco (la cosiddetta “Paliggenesia”), fortemente simbolico, un'opera archetipica, sia per l'iconografia filellenica, sia più in generale per la rievocazione visiva della Guerra di Indipendenza Greca.

Da un altro punto di vista, nel contesto del Risorgimento (non greco ma) italiano, occupa anche una posizione centrale – come pure *La Barca dei Greci* – in termini di uso ideologico-politico: il dipinto fu commissionato al pittore dal mecenate d'arte trevigiano Sante Giacomelli (1792-1874) ed è passato al museo della città col lascito del collezionista (74 opere, il 27 ottobre 1874). Byron, in quanto simbolo internazionale della libertà, attivo sia in Grecia che in Italia, è un soggetto adatto alla propaganda indiretta del movimento nazionale italiano, il cui capofila nel nord Italia è stato Sante Giacomelli stesso. In altre parole, la pittura greca di Lipparini fa appello ai patrioti italiani, presentando la rivoluzione greca come la strada da seguirsi anche in Italia.

Il giuramento di Byron ad opera di Lipparini è stato riprodotto nella seconda metà dell'Ottocento, in riproduzioni e derivazioni, come anche in varie stampe³⁹, attraverso le quali si diffuse e divenne proprietà comune del patrimonio visivo filellenico. Il successo e l'importanza – artistica e storica – di questa particolare opera è pro-



vata anche dalle sue molteplici riproduzioni pittoriche, come in due varianti semplificate, di piccole dimensioni e dal carattere naïf, quadretti miniaturistici conservati ad Atene, uno nel Museo Benaki⁴⁰ e l'altro nel Museo del Filellenismo. Sappiamo anche che una replica della grande tela fu iniziata da Lipparini nel 1856 per il duca di Brunswick, ma l'artista morì lo stesso anno. Quindi, *Il Giuramento di Byron* del 1850 costituisce il canto del cigno della produzione filellenica di Lipparini. La tela monumentale con Byron a Missolonghi è uscita dal museo trevigiano per la prima volta nel 2021 ed è stata presentata come opera centrale nella mostra “Affrontando la Libertà” nel Palazzo del Parlamento Ellenico⁴¹ (figg. 11a e 11b), al fine di evidenziare esattamen-

68 te la dimensione internazionale della guerra greca. In tale contesto, la mostra è stata inaugurata proprio il 19 aprile (2021), giorno della morte di Byron (19 aprile 1824), che il parlamento greco ha stabilito come giorno del filellenismo. Poiché la motivazione principale dell’esposizione del Parlamento, per commemorare l’anniversario di due secoli dalla dichiarazione della rivoluzione greca (1821), aveva come chiave di lettura del Risorgimento Greco e il suo successo internazionale: per questo motivo si è scelto di collocare l’opera di Lipparini al centro della storica Sala dei Trofei – dove è stata allestita la parte principale della mostra – in quanto questo dipinto dimostra nel modo più illustrativo l’adozione e la promozione della lotta greca come modello positivo, durante l’Ottocento dei movimenti nazionali, soprattutto nel continente europeo, e certamente in misura decisiva nell’Italia rivoluzionaria. Il capolavoro filellenico trevigiano è stato dunque la chiave di lettura dell’intera mostra al Parlamento Ellenico⁴².

La pittura filellenica di Lipparini

Senza dubbio, il filellenismo è stato un fenomeno multidimensionale, dinamico e in evoluzione nel tempo (prima, durante e dopo la rivoluzione greca). L’impronta che ebbe sulle arti visive è uno dei suoi aspetti più interessanti. Le opere d’arte con scene e figure greche, più in generale le immagini filelleniche, sono volte alla formazione di un pubblico speciale, soprattutto nell’Europa occidentale e nel Nord America. I diversi usi di questa cultura visiva filellenica, al di là di quello puramente artistico e culturale, sono principalmente politici e ideologici, e hanno a che fare con i suoi destinatari, il pubblico filellenico internazionale. Ludovico Lipparini a Venezia, insieme al suo amico Francesco Hayez a Milano, realizzò alcuni dei dipinti

più emblematici del filellenismo italiano e internazionale. Le opere di Lipparini in particolare sono il *sine qua non* dell’iconografia filellenica. Forse la più grande prova di ciò è il fatto che a Lipparini furono commissionate opere filelleniche anche dai più potenti rappresentanti del potere assolutista del tempo e nemici della rivoluzione greca, come il maresciallo Marmont, il conte Kolowrat, perfino lo stesso Metternich che gli commissionò *La Morte di Bozzari* e il suo ritratto. Naturalmente, questi ordini degli oppositori del liberalismo, durante il decennio degli anni Quaranta dell’Ottocento, furono messi “al sicuro”, dato che la Grecia era già liberata; allora, furono associate, nello spirito generale del filellenismo, all’Europa Cristiana dell’epoca contro l’impero ottomano musulmano. Seppure tardive, le opere di Lipparini – realizzate dopo l’esito positivo della richiesta greca di libertà, con la formazione dello stato greco moderno (nel 1830) – custodiscono visivamente personaggi e scene, in generale l’epopea delle Rivoluzione Greca, nel contesto del Romanticismo storico dell’ Ottocento. La guerra greca e i suoi protagonisti diventeranno simboli internazionali dell’eroismo, e saranno mobilitati artisticamente, nel contesto del Filellenismo e della sua influenza, al fine di collegare le ideologie nazionali di altri paesi con il patrimonio storico e culturale greco.

In Grecia Lipparini fu onorato, nei primi anni dell’indipendenza, nominato membro della “Società di Belle Arti” in Atene, recentemente fondata. La sua morte venne commemorata in Grecia (*Le Moniteur grec*, 24 aprile 1856). Attraverso il discepolo Dionysios Tsokos, l’iconografia filellenica di Lipparini passò nell’arte greca moderna dell’Ottocento. Le opere greche di Ludovico vengono accolte calorosamente in Grecia, attraverso numerose riproduzioni incise, alcune delle quali rivolte soprattutto al pubblico greco, con didasca-

lie e dediche al primo re dei Greci, il bavarese giovane Ottone (“A sua Maesta Ottone primo Re della Grecia”). Anche l’importante esposizione di tre grandi opere filelleniche del Lipparini – *La Morte di Zavella* ora in collezione greca, ma anche due portate dall’Italia, *La Morte di Bozzari* da Trieste a Salonico e *Il Giuramento di Byron* da Treviso ad Atene e appunto nel luogo più onorevole del Parlamento Ellenico – nell’ambito dei grandi eventi per il bicentenario della rivoluzione greca, dimostrano l’importanza unica della produzione filellenica del Lipparini.

La percezione visiva della lotta greca per la libertà nel contesto filellenico e liberale, come esemplificativamente confermato nel caso di Ludovico Lipparini, rivela, in ultima analisi, la posizione della Grecia più in generale, come concetto storico, nella cultura europea moderna. È proprio in questo contesto che occupa un posto centrale l’opera artistica filellenica di Ludovico Lipparini, che perciò può essere definito il “pittore dei Greci” per eccellenza.

Note

¹ In generale sul Filellenismo italiano, il maggior punto di riferimento rimane il catalogo della mostra *Risorgimento Greco e Filellenismo Italiano: lotte, cultura, arte*, a cura di C. SPETSIERI-BESCHI & E. LUCARELLI, Roma, Palazzo Venezia: 25 marzo – 25 aprile 1986, Roma 1986. In particolare sull’arte italiana filellenica vedi, nello stesso catalogo (pp. 120-127), il saggio di C. SPETSIERI-BESCHI, Il Filellenismo italiano nelle arti figurative. ² Manca un lavoro sintetico sull’arte e in generale sulla cultura visiva del Filellenismo. Sull’arte filellenica francese vedi N. ATHANASSOGLOU-KALLMYER, *French Images from the Greek War of Independence, 1821-1830: Art and Politics under the Restoration*, New Haven – London, 1989; *La Grèce en révolte: Delacroix et les artistes français, 1815-1848*, Atene, catalogo di mostra, a cura di C. CONSTANS, Atene, Pinacoteca Nazionale – Museo Alessandro Soutsos: 12 febbraio – 25 aprile 1997, Atene 1997. In generale vedi F.-M. TSIGAKOU, *Artistic interpretations of Philhellenism, The Michael and Demetra Varkarakis Collection*,

Atene 2015; Θ. ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ, *Η Ελληνική Επανάσταση στην ευρωπαϊκή τέχνη: φιλελληνικά έργα της Συλλογής της Βουλής των Ελλήνων* [La Rivoluzione Greca nell’arte europea: opere filelleniche nella Collezione del Parlamento dei Greci], Atene 2017; Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Εικόνες του Αγώνα των Ελλήνων στην ιστορική ζωγραφική της Ευρώπης* [Immagini della Lotta dei Greci nella pittura storica europea], Atene 2021; Α. ΚΟΥΡΙΑ, *Espressioni culturali del filellenismo*, in *Les combats des Grecs, Papier peints, decorazioni filelleniche negli interni di palazzi italiani*, a cura di Ο. ΠΑΠΑ, Atene: Museo Benaki, 2021, pp. 61-74; F.-M. TSIGAKOU, *The Visual Narration of the Greek War of Independence*, in *The Greek Revolution, A Critical Dictionary*, a cura di P.M. KITROMILIDES & C. TSOUKALAS, Cambridge, Massachusetts – London 2021, pp. 622-638.

³ *Risorgimento Greco*, op. cit., pp. 293-294, n. C23. È interessante sottolineare che nella stessa mostra di Brera nel 1838, sono presentati assieme col Sulliotto di Lipparini due altri importanti quadri filellenici: La barca di Chio di Francesco Hayez e il ritratto del marchese Strozzi di Giuseppe Sabatelli.

⁴ Acquisito il 10 dicembre 2019, dalla casa di aste Vergos in Atene.

⁵ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 414, n. C23.

⁶ *1821 Before and After*, catalogo di mostra, a cura di T. SAKELLAROPOULOS & M. DEMETRIADOU, Atene, Museo Benaki: 3 marzo – 7 novembre 2021, Atene 2021, p. 463. Al Museo Benaki (inv. n. 2155) si trova anche una variante sul tema, disegno a penna (9 x 13 cm), intitolato “Un Greco che medita sulla desolazione della patria”: *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 298 n. C28.

⁷ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 295 n. C25.

⁸ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 296.

⁹ La prima edizione italiana, tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi, fu stampata in 9 volumi, nel 1825. Questa edizione e le seguenti (a Palermo nel 1833 in 11 volumi, a Lugano in volume unico nel 1838 e a Milano nel 1854 in 3 volumi) hanno ispirato varie opere filelleniche italiane. Vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 264 n. B55.

¹⁰ È stato presentato in due mostre in Atene nel 2021, dedicate all’anniversario della rivoluzione greca, alla Pinacoteca Nazionale (3 marzo – 7 novembre 2021) e al Museo Benaki (3 novembre 2021 – 30 gennaio 2022); addirittura, questo anno è esposto, sempre come capolavoro delle collezioni Comninos, presso la Fondazione delle Arti ‘Teloglion’ a Salonico (22 settembre 2022 – 29 gennaio 2023). Vedi *1821 in Painting, “Greece Demands its Historical Art gallery”*, catalogo di mostra, a cura di M. KATSANAKI, Atene, Pinacoteca Nazionale – Museo Alessandro Soutsos, 24 marzo 2021 – 10 gennaio 2022, Atene 2021, pp. 32, 66-67, n. 11; F.-M. TSIGAKOU, *Treasures of Philhellenic Painting from the Collection of the Anthony E. Comninos Foundation*, Atene 2021, pp. 64-69 n. 2.

¹¹ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 296 n. C26a.

¹² *Επανάσταση ’21* [Ricostituzione ’21], catalogo di mostra, a cura di N. KASTRITI & R. KATSIMARDOU, Atene, Museo Nazionale Storico: 2021, Atene 2021, p. 91 n. 40. Più tardi, Lucio Lelli (1824-1896) aveva copiato la composizione del Lipparini in disegno a penna (20 x 15 cm, Roma, collezione privata): vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 296 n. C26b.

¹³ F.-M. TSIGAKOU, *Artistic interpretations*, op. cit., pp. 41, 221, n. 195.

¹⁴ L’opera (olio su tela, 118x170 cm) fu esposta nello studio dell’artista a Roma, nel giugno 1833, col titolo “La morte del palikari” (vedi *Diario di Roma*, fasc. 52, 28 giugno 1833, pp. 21-22) e poi, nello stesso anno, a Brera, dove era considerata una delle più belle della mostra. Vedi *1821 in Painting*, op. cit., pp. 32, 60-61, n. 9; F.-M. TSIGAKOU, *Treasures*, op. cit., pp. 70-76, n. 3.

¹⁵ Olio su tela, 107 132 cm, Pinacoteca Nazionale, Atene, inv. n. 6206. Vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 321, n. C55; *1821 in Painting*, op. cit., pp. 32, 70-71 n. 12.

¹⁶ È venuto alla luce in un’asta di Sotheby’s a New York nel giugno 1995. Che si tratti di una copia della prima versione, del 1840, è verificato del confronto con le altre sue riproduzioni della stessa versione.

¹⁷ Θ. ΚΟΥΤΣΟΓΙΑΝΝΗΣ, *Η Ελληνική Επανάσταση*, op. cit., p. 56, 88 n. 8; *Beholding Liberty! Two centuries later, at the Hellenic Library*, catalogo di mostra, a cura di Th. KOUTSOGIANNIS & M. KAMILAKI, Atene, Palazzo del Parlamento Ellenico, 19 aprile 2021 – estate 2023, Atene 2021, p. 226 n. II.3.18.

¹⁸ Acquisita dalla casa d’aste Lucas di Milano il 22 febbraio 2022.

¹⁹ Una altra versione, piu vicina all’originale lippariniano del 1840, sempre di mano di Tsokos (olio su tela, 74x97 cm) si trova in una collezione privata italiana. Vedi A. KOURIA, *Espressioni culturali*, op. cit., p. 67.

²⁰ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 239 n. B12; *1821 in Painting*, op. cit., pp. 33, 58-59, n. 8.

²¹ *Gemme d’arti italiane, anno primo*, Milano – Venezia: Ripamonti Carpano, 1845, p. 151 (illustrazione), pp. 153-158 (articolo). In seguito, Francesco Clerici aveva stampato in acquaforte (15,4x19,1 cm), su disegno di Bartolomeo Marcovich, lo stesso tema. Se ne conserva un esempio al Museo Civico Varese.

²² La versione originale del 1840 sarebbe ancora più ampiamente diffusa attraverso riproduzioni ad incisione, per esempio nella litografia di Franz Hanfstängel (53 64 cm, Thessalonike, Università di Aristotile, Biblioteca Centrale, Collezione I. Trikloglou): vedi *Léonidas – Napoléon – Botzaris: le langage des symbols*, catalogo di mostra, a cura di A. GOULAKI-VOUTYRA & Chr. TSAGKALIA, Thessalonike, Fondazione delle Arti ‘Teloglion’, Università di Aristotile: 1 ottobre 2021 – 16 gennaio 2022, Salonico 2021, p. 245 n. 5.9. Addirittura, la Morte di Bozzari di

Lipparini attraversa l’oceano Atlantico come illustrazione del poema omonimo (*Marco Bozzaris*, composto già nel 1825) del poeta Americano Fitz-Greene Halleck (1790-1867), nella terza edizione delle sue opere: *The poetical works of Fitz-Greene Halleck: now first collected; illustrated with steel engravings from drawings by American artists*, New York: D. Appleton & Philadelphia: Geo. S. Aplleton, 1850, vol. I, pp. 19-25 (l’illustrazione tra le pagine 21-22).

²³ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 297 n. C27.

²⁴ L. RESCINTINI, *Il Civico Museo Sartorio: guida*, Trieste 2019, pp. 86-89.

²⁵ *Léonidas – Napoléon – Botzaris*, op. cit., pp. 245 n. 5.8.

²⁶ N. ATHANASSOGLOU-KALLMYER, *French Images*, op. cit., p. 41 in seguito.

²⁷ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 298 n. C29. L’opera era nota originariamente col titolo “Famiglia idriotta che fugge dalla patria per non soggiacere alle armi turche” (*Gazzetta priv.*, Venezia, 17 agosto 1844).

²⁸ “Una barca di Greci quadro ad olio Lodovico Lipparini di commissione del signor cavaliere Giuseppe Reali”, in *Gemme d’arti italiane, anno secondo*, Milano – Venezia: Ripamonti Carpano, 1846, pp. 81-85.

²⁹ *Beholding Liberty!*, op. cit., p. 370 n. II.9.4.

Oltre a *La Barca dei Greci* e *La Morte di Bozzari*, grazie a Tsokos conosciamo anche un’opera di Lipparini ormai perduta: il quadro di Tsokos intitolato “Marco Bozzari saluta la sua famiglia” (olio su tela 23 x 31 cm, Atene, Pinacoteca Nazionale, Fondazione Koutlides, inv. n. 825), esposto a Venezia nel 1846, riprende l’opera lippariniana “Bozzari affida la sua famiglia ad un sacerdote prima di partire per la battaglia di Carpenisi”, presentata a Venezia nel 1844: vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 363 n. D 36. Oggi al Museo del Filellenismo in Atene si trova un quadro di questo tema, copia posteriore. Un’ altra versione dello stesso soggetto, di Tsokos (olio su tela, 69x83, cm) si trova in una collezione privata italiana: vedi A. KOURIA, *Espressioni culturali*, op. cit., p. 68.

³⁰ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 299; *1821 Before*, op. cit., p. 318.

³¹ *La barca dei profughi di Parga*, t.p.q. 1847, olio su carta allegata su legno, 37 47 cm, Atene, Pinacoteca Nazionale, Fondazione Koutlides, inv. n. 822. Vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 364 n. D 37; *1821 in Painting*, op. cit., pp. 33, 84-85, n. 17.

³² Sappiamo che nel 1843 espone a Brera l’opera “L”imbarco dei profughi di Parga”, acquistato da Giuseppe Reali di Venezia.

³³ *Famiglia di Greci fuggitivi dall’incendio di Patrasso* (olio su tela, 100 x 76 cm, Atene, Pinacoteca Nazionale, Fondazione Koutlides, inv. n. 799), esposta a Venezia nella mostra estiva del 1846. Vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 301 n. C32.

³⁴ La prima sua versione, e opera emblematica della sua produzione filellenica, è il quadro *I Profughi di Parga*, dipinto nel 1831

(olio su tela 201 x 290 cm, Brescia, Pinacoteca Civica, inv. n. 337), ispirato dal poema omonimo di Giovanni Berchet, pubblicato nella sua collezione *Poesie* (Londra 1824). In seguito, questa opera avrà il ruolo di allegoria patriottica per l’Italia. Vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., pp. 278-279 n. C6.

Su altre opere di Hayez con profughi greci, vedi *Risorgimento Greco*, op. cit., pp. 281-283 nn. C9-13.

Sul tema dei profughi Greci nell’arte italiana in generale vedi C. SPETSIERI-BESCHI, *Il Filellenismo*, op. cit., p. 124.

³⁵ *Risorgimento Greco*, op. cit., pp. 294-295 n. C24. Nel Veneto venne stampato in varie versioni dalle tipografie di Kirchmayr, Antonelli, Brizeghel.

³⁶ *Beholding Liberty!*, op. cit., p. 110 n. Prelude 1.

³⁷ La stessa litografia venne stampata anche a colori: cfr. *Επανάσταση ’21*, op. cit., p. 593 n. 582.

³⁸ Nella Collezione Varkarakis ad Atene si trova un quadro (olio su tela, 94x133 cm), da pittore ignoto, intitolato “Il vescovo Germanos benedice lo stendardo della Rivoluzione (25 marzo 1821) a Kalavrita”: vedi F.-M. TSIGKAKOU, *Artistic interpretations*, op. cit., p. 36, 227 n. 6. Si tratta in realtà di una copia dell’opera di Alphonse de Neuville: vedi ora *Beholding Liberty!*, op. cit., p. 373 n. II.9.7.

³⁹ *Delacroix met en scène la Révolution Grecque de 1821*, catalogo di mostra, a cura di A. GOULAKI-VOUTYRA, Thessalonike, Fondazione delle Arti ‘Teloglion’, Università di Aristotile, 18 ottobre 2016 – 21 gennaio 2017, Salonico 2016, p. 62, n. 35; *Léonidas – Napoléon – Botzaris*, op. cit., p. 250, n. 5.16.

⁴⁰ *Risorgimento Greco*, op. cit., p. 300 n. C31; *1821 Before*, op. cit., p. 566.

⁴¹ *Beholding Liberty!*, op. cit., pp. 366-367, n. II.9.3

⁴² La mostra al Parlamento Ellenico è in disposizione fino all’estate del 2023. La tela trevigiana è stata presentata alla mostra del Parlamento tra il luglio 2021 e il febbraio del 2022. Un caloroso ringraziamento per questo prestito unico al Direttore dei Musei Civici di Treviso Dott. Fabrizio Malachin e ai suoi colleghi, Maria Elisabetta Gerhardinger e Ramona Convento, come anche all’ambasciatrice italiana ad Atene, l’onorevole Patrizia Falcinelli.



Alessandro Mazzucotelli. Un protagonista del Liberty a Treviso

Roberta Rizzato

A valutare le “impronte” Liberty oggi visibili a Treviso, si potrebbe dubitare che in città sia passata la stagione del modernismo che tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento plasmò, a volte in maniera impetuosa, molte città d'Europa, lasciandone tracce indelebili sia in grandi città come Parigi, Bruxelles, Barcellona, Vienna, Milano o Torino, ma anche in molte città minori o piccoli centri, da Bergamo a Varese, dalla Palermo di Ernesto Basile o alla Pesaro del villino Ruggeri; o ancora Monza e Busto Arsizio; oppure, più vicino, Trieste e il Lido di Venezia.

Eppure se s'iniziano a scandagliare le fonti - soprattutto la stampa locale - per trovare testimonianze di quel periodo emerge come la “febbre floreale” fosse diffusa e radicata anche a Treviso. Un'ansia di rinnovamento stilistico e di gusto che coincideva pienamente con quel “risveglio trevisano” declinabile tra fine Ottocento e inizio Novecento in varie forme: politiche e imprenditoriali, commerciali e artistiche, urbanistiche e architettoniche¹.

In questo contesto s'inserisce l'avventura artistica nel Trevigiano di Alessandro Mazzucotelli (Lodi 1865 - Milano 1938), riconosciuto maestro dell'arte del ferro, senza dubbio uno dei più significativi esponenti del Liberty in Italia. Le sue opere sono citate a livello internazionale andando a competere, per originalità d'invenzione e maestria tecnica, con quelle di personalità quali Anton Gaudì e Hector Guimard. Mazzucotelli, nato a Lodi ma con bottega a Milano, giunge a Treviso all'apice del suo maggior successo, quando le committenze freneticamente si accavallavano e si intersecavano, con particolare impegno soprattutto a Milano e in Lombardia, in stretta collaborazione professionale con i più importanti architetti del tempo: Giuseppe Sommaruga, Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini, Pietro Fenoglio, Ernesto Pirovano e altri, tutti le-

gati a quella imprenditoria “illuminata” che nell'Italia giolittiana andava costruendo l'ossatura industriale e manifatturiera della nazione. Una prestigiosa committenza che contribuì a creare il consenso verso lo stile nuovo, a cui si affiancarono imprenditori locali, professionisti, piccola e media borghesia che consentirono l'affermarsi anche di una «edilizia liberty “di routine” che definisce e caratterizza strade e quartieri dell'espansione urbana così delle grandi come dei centri medi e piccoli»².

Ricordiamo inoltre che il maestro era già in questi anni artista prediletto dell'intelligenza italiana, impegnata nell'accreditare il fenomeno artistico che andava imponendosi ovunque nel mondo: «Arte nuova, stile nuovo, stile moderno, stile Liberty, stile floreale, in quanti modi questo nuovo movimento estetico è indicato»³, e che in Italia ebbe ufficialmente inizio a partire dall'Esposizione di Arti Decorative di Torino del 1902, dove, appunto, Mazzucotelli ricevette la sua definitiva consacrazione aggiudicandosi il diploma d'onore⁴.

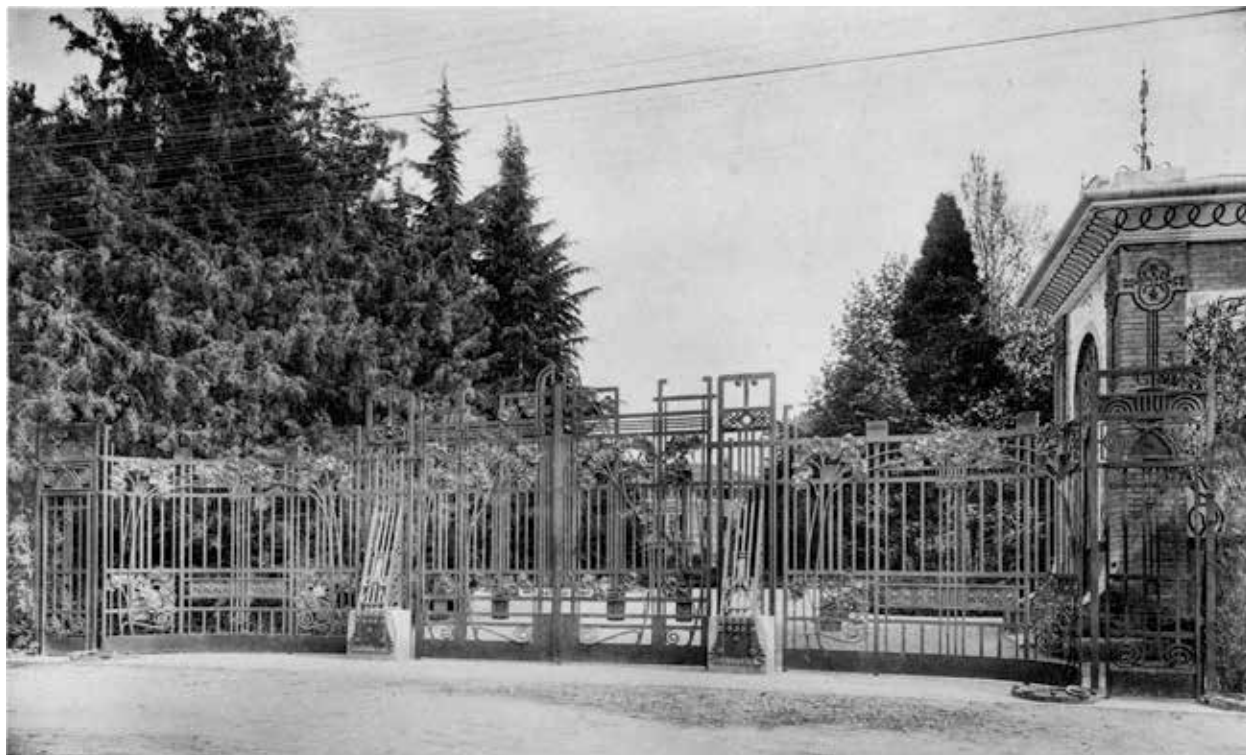
La presenza di Mazzucotelli a Treviso, legata alla figura dell'architetto e ingegnere Vincenzo Gregorj, è diventata materia di un'indagine estesa ed approfondita che ha consentito di comporre un catalogo tutt'altro che marginale, mettendo in rilievo come alcune delle opere più rilevanti della sua carriera siano state realizzate proprio a Treviso.

Mazzucotelli giunge nel Trevigiano, quindi, in quella stagione della sua lunga e celebrata carriera che gli studiosi hanno stabilito essere stata la più ricca e originale, a cui seguirà a partire dal 1915 la fase di «spegnimento di autonomia fantastica»⁵, pur mantenendo saldi fama e prestigio come attesta ad esempio il suo impegno per il Vittoriale dannunziano negli anni venti. Ma è nell'arco di tempo prima dello scoppio

In apertura

Fig. 1. Crocetta Trevigiana, villa Antonini, cancello d'ingresso (*I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di Ugo Ojetti, Milano editore Bestetti e Tumminelli, Torino s.d., tav. 18).

Fig. 2. Treviso, cancellata di villa Fabbro, 1906 (da *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di Ugo Ojetti, Milano editore Bestetti e Tumminelli, Torino s.d., tav. 16).



della guerra mondiale, che egli seppe forgiare ferri che Rossana Bossaglia mette a confronto con gli esiti di Anton Gaudì a Barcellona: «Sicché gli unici ferri, tra quelli noti di ambito Art Nouveau, che reggano al confronto con i ferri di Mazzucotelli appartengono a Gaudì»⁶.

Il suo esordio prese avvio dal prestigioso cantiere della scomparsa villa di Andrea Antonini a Crocetta Trevigiana (Fig. 1) – costruita a ridosso del Canapificio Veneto Antonini-Ceresa-Zorzetto uno degli stabilimenti più importanti del Veneto tra Otto e Novecento –, luogo in cui Mazzucotelli impresso la sua cifra stilistica realizzando cancellate, ringhiere, lampade, inferriate. Il cantiere di villa Antonini a Crocetta funzionò per

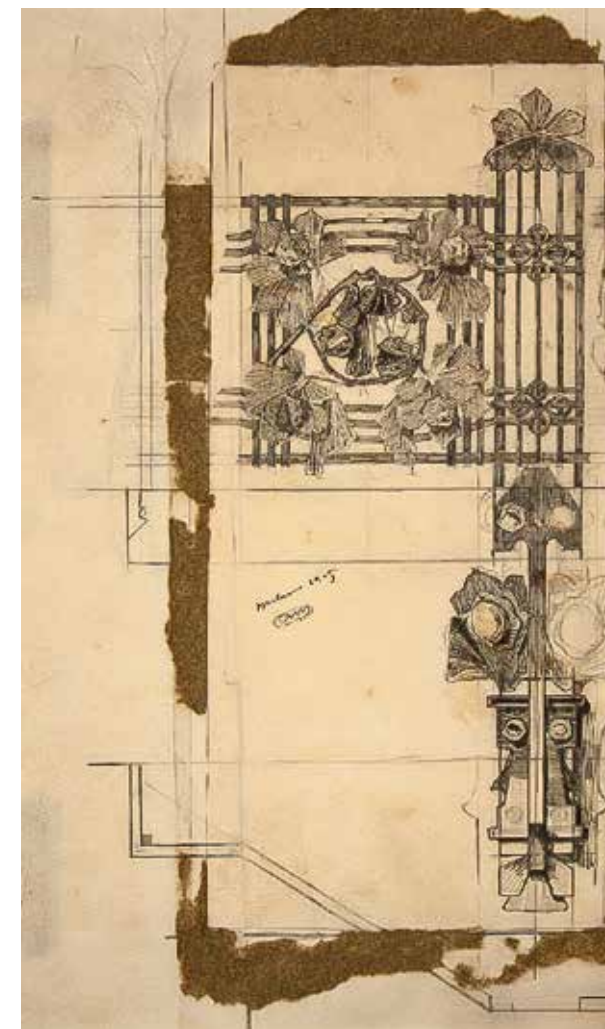
Alessandro Mazzucotelli come un volano, attivò cioè varie committenze distribuite in un arco di tempo che inizia nel 1905-1906 e arriva al 1913. La sequenza cronologica che vede impegnato Mazzucotelli nel Trevigiano, che prende avvio con villa Antonini, prosegue nel 1906 con casa Gregorj (Figg. 3-5) nella centralissima piazza dei Noli a Treviso e con il primo intervento per villa Fabbro (ora Istituto Zalivani) a Sant'Amrogio di Fiera (Fig. 2); al 1911 si datano tre interventi, quello per il palazzo della Cassa di Risparmio di Verona, sempre in piazza dei Noli, la cancellata per villa Vianello (ora Pietrobon), a Fiera, e il villino Dall'Armi a Montebelluna; nel 1913 Mazzucotelli ritorna nuovamente a villa Fabbro.

Fig. 3. Treviso, casa Gregorj, 1905-1906 (Archivio privato Francesco Turchetto).

Fig. 4. Disegno di ringhiera per villa Antonini a Crocetta Trevigiana, 1905 (Fondo Mazzucotelli, Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano).

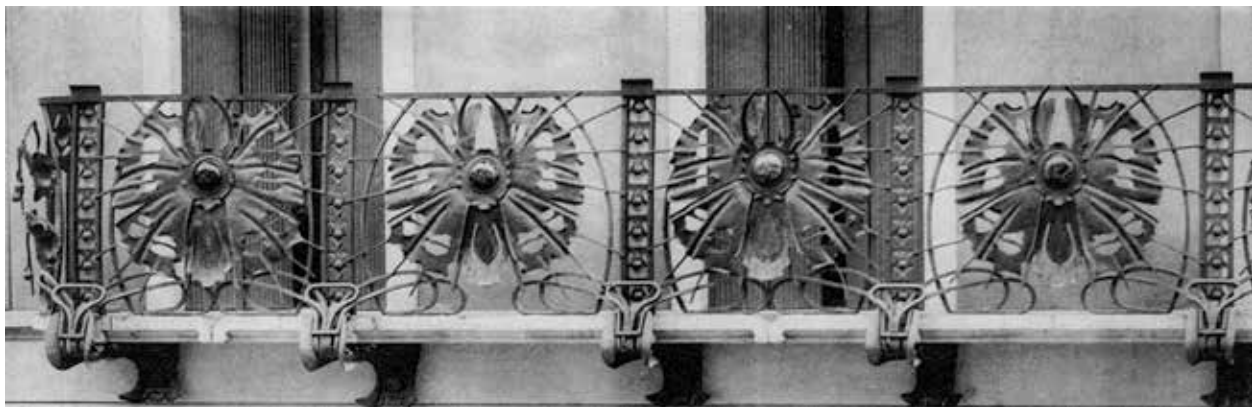


Molte delle opere realizzate per questi siti sono ancora visibili in loco, come a Montebelluna o a Fiera, per altre – si veda villa Antonini o il Palazzo della Cassa di Risparmio – il destino è stato la dispersione quasi totale dei materiali. Nonostante ciò, è stato possibile realizzare una ricostruzione “virtuale” del corpus di opere



del maestro lodigiano grazie alle foto d'archivio ma soprattutto grazie al Fondo Mazzucotelli di disegni e schizzi conservato a Milano presso la Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli di Castello Sforzesco (Fig. 4). Al catalogo trevigiano si devono, inoltre, aggiungere i cosiddetti Cancelli dei Gladioli, che Mazzucotelli rea-

Fig. 5. Treviso, casa Gregorj, poggiolo del primo piano, 1905-1906 (*I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di Ugo Ojetti, Milano editore Bestetti e Tumminelli, Torino s.d., tav. 23).



lizzò per il Padiglione degli Orafi in occasione dell'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906: uno dei cancelli è ora all'ingresso della Galleria d'Arte Moderna di Feltre "Carlo Rizzarda" di Feltre (Mazzucotelli fu maestro di Rizzarda), l'altro è esposto presso la Fucina Artistica Boranga di Paese.

Un capitolo di questo lavoro di prossima pubblicazione, è dedicato a Casa Gregorj. Per la sua casa d'abitazione – sita all'angolo tra vicolo della Stella e piazza dei Noli, un contesto urbano scomparso ma che a quel tempo era centro nevralgico della città – l'architetto Vincenzo Gregorj volle la trasformazione della grigia e anonima facciata in un modello di arte floreale. Commissionò a Mazzucotelli tra il 1905 e il 1906 la realizzazione dei terrazzini del primo e del secondo piano, splendidamente illustrati nella monografia del 1911 circa con prefazione di Ugo Ojetti⁷.

La perdita di questa importante testimonianza liberty non è, fortunatamente, totale: i preziosi ferri di Mazzucotelli furono rimossi e portati nei depositi del Museo Civico "Luigi Bailo", e ora conservati al piano terra della sede di Ca' da Noal (assieme ad almeno un terrazzino in pietra). Non è dato sapere se il re-

cupero sia stato reso possibile grazie all'intervento dell'unica erede di Vincenzo e Bice Gregorj, la figlia Regina coniugata con Nando Salce – l'immobile, risparmiato dalle bombe, fu espropriato dal Comune per permettere di ridelineare il nuovo assetto urbanistico del quadrante – oppure alla sensibilità di Luigi Menegazzi, all'epoca direttore dei musei trevigiani. Comunque sia, il provvidenziale intervento ci restituisce, pur se fuori contesto e con i segni causati dalla rimozione dalla sede originaria, questi preziosi ferri – pressochè sconosciuti –, che consentono il contatto diretto con la materialità dell'opera.

L'operare dell'artista nel Trevigiano ha, inoltre, generato un gusto mazzucotelliano locale, a valutare alcuni lavori superstiti che echeggiano in tutta evidenza il suo "vocabolario". Basti osservare i ferri dell'attuale villa Camelia già Springolo sui Passeggi di Treviso, villino progettato da Vincenzo Gregorj nel 1912, in cui lo stesso Gregorj disegna tutta la "ferramenta" (cancelli, veranda, ringhiere) richiamandosi al fare del fabbro-ornamentista⁸. Oppure i ferri di villa Pagnossin ad Arcade, sui quali si potrebbe addirittura ipotizzare un intervento più o meno diretto del maestro lodigiano.

Note

¹ «Il Risveglio Trevigiano» fu un settimanale edito a Treviso dal 1905 al 1910; sull'argomento si veda Carolina Pupo, *Il risveglio Trevisano in Appiani e Treviso. Idee, opere, protagonisti della tensione modernista nella città tra Otto e Novecento* a cura di Gianluca Marino, Treviso 2003, pp. 104-108

² Eleonora Bairati; Davide Riva, *Il liberty in Italia*, Bari 1990, p. 6

³ Alfredo Melani, *L'arte nuova e il cosiddetto Liberty* in «L'Arte Decorativa Moderna», I, 1902, n. 2, pp. 52-59

⁴ Vittorio Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903, pp. 374-376; di Vittorio Pica si veda anche, la più tarda pubblicazione: *L'arte decorativa moderna. Alessandro Mazzucotelli*, Edizione della Galleria Pesaro, Milano s.d.

⁵ Rossana Bossaglia, Arno M. Hammacher, *Mazzucotelli: l'artista italiano del ferro battuto liberty*, Milano 1971, p. 84

⁶ Ivi, p. 80

⁷ *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di Ugo Ojetti, Casa Editrice Bestetti & Tumminelli, Milano [1911]

⁸ ACSD di Treviso, Municipio di Treviso, *Domanda di Springolo Davide*, 29 luglio 1912. Il villino venne pubblicato in «L'Edilizia Moderna. Periodico mensile di architettura pratica e costruzione», anno XXIII, 1914, pp. 46-47, tav. XXXIII



Pietro Maria Vitali, un incisore al tempo di Canova

Silvia Corelli

Nel visitare la mostra dedicata a “*Canova. Gloria trevigiana*”, organizzata a Treviso¹ per celebrarne il bicentenario della morte, è capitato più volte di imbattersi in Pietro Maria Vitali: il suo nome è associato in particolare ad una celebre incisione riproducente il *Monumento funerario di Papa Clemente XIV*, al secolo Giovanni Vincenzo Ganganelli. Pietro Vitali fu incisore di una certa rilevanza – ed anche antiquario, mercante di opere d’arte e collezioni antiche –; le sue vicende si intrecciano, nell’ambiente romano di fine Settecento, con quelle di Antonio Canova, per il quale il nostro artista lavorò alcuni anni dapprima come incisore, in seguito come supervisore della calcografia di bottega. Tuttavia, fatta eccezione per il contributo di Carla Mazzarelli², che ne ha tracciato la biografia ed individuato le opere principali, la sua produzione è stata largamente ignorata dagli studiosi. La mostra di recente ospitata al Museo Luigi Bailo di Treviso ci offre occasione per proporre qualche aggiunta al catalogo della sua produzione.

Pietro Maria Vitali nasce a Bergamo,³ allora facente parte della Repubblica di Venezia, nel 1756. Della sua prima educazione si sa ben poco; secondo la tradizione si forma alla bottega veneziana di Joseph Wagner, ma non ci sono prove di questo alunnato. Di certo, sin dagli esordi artistici, dimostra grande familiarità con l’ambiente artistico veneziano; è qui che molto probabilmente egli fa propria la tecnica combinata di acquaforte e bulino appresa dallo stesso Wagner in Francia. Nella seconda metà del Settecento, tra i due maggiori centri di produzione incisoria della penisola, Roma e Venezia, esiste un profondo legame, che si manifesta nell’imponente flusso migratorio di giovani talenti in cerca di gloria diretti tra la laguna e l’Urbe, flusso che ben s’inserisce nel contesto più generale del *Grand Tour*. Nel 1779, poco più che ventenne, anche Vitali intraprende un viaggio di studio che lo porterà a Roma

in compagnia di Antonio Canova, più giovane di circa due anni. I due si conoscono a Firenze, forse per tramite dell’incisore trevigiano Carlo Lasinio⁴, e condividono una carrozza per la parte restante del viaggio. Tra il 1779 ed il 1783 entrambi frequenteranno il cenacolo del cavalier Girolamo Zulian, ambasciatore della Serenissima ed illustre diplomatico che raccoglie all’interno di Palazzo Venezia artisti romani ed antiquari inglesi come Gavin Hamilton, Francesco Volpato, Francesco Milizia, oltre a Canova, Vitali ed Antonio D’Este.

Un rapporto particolare – forse una permanenza in gioventù – lega Vitali alla città di Vicenza, definita “*dulcis quasi patria*” nella dedica di una delle sue incisioni⁵; *vicentino* lo definisce il Canova, non appena conosciuto⁶; veneto è l’ambiente artistico che entrambi frequentano assiduamente una volta giunti a Roma. Gli esordi di Vitali sono effettivamente appoggiati da esponenti di spicco della nobiltà vicentina: *Venere che disarmo Cupido*, una delle prime e più importanti incisioni da lui realizzate, è dedicata al *Conte vicentino Girolamo da Porto Godi Pigafetta*; il viaggio d’istruzione del giovane è favorito da un patrizio di Vicenza, il Conte Francesco di Sangiovanni. Membro dell’Accademia Olimpica ed esponente della massoneria operante negli anni ’80, quest’ultimo intrattenne per molti anni con Francesco Milizia una fitta corrispondenza epistolare che ci restituisce numerosi dettagli sui primi mesi del soggiorno romano di Vitali.

Nel novembre del 1779 l’incisore giunge a Roma recando con sé la lettera di presentazione di Francesco di Sangiovanni, che consegna a Francesco Milizia⁷; quest’ultimo lo introduce presso l’ambasciatore Zulian, munifico protettore di artisti e intellettuali suoi conterranei. Grazie alle raccomandazioni ricevute Pietro Vitali si aggiunge,

In apertura

Fig. 1. Pietro Maria Vitali, *Ritratto di Elisabetta Caminer Turra* (1781), Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

Fig. 2. Pietro Maria Vitali da Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Lorenzi de' Medici* (1784), Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

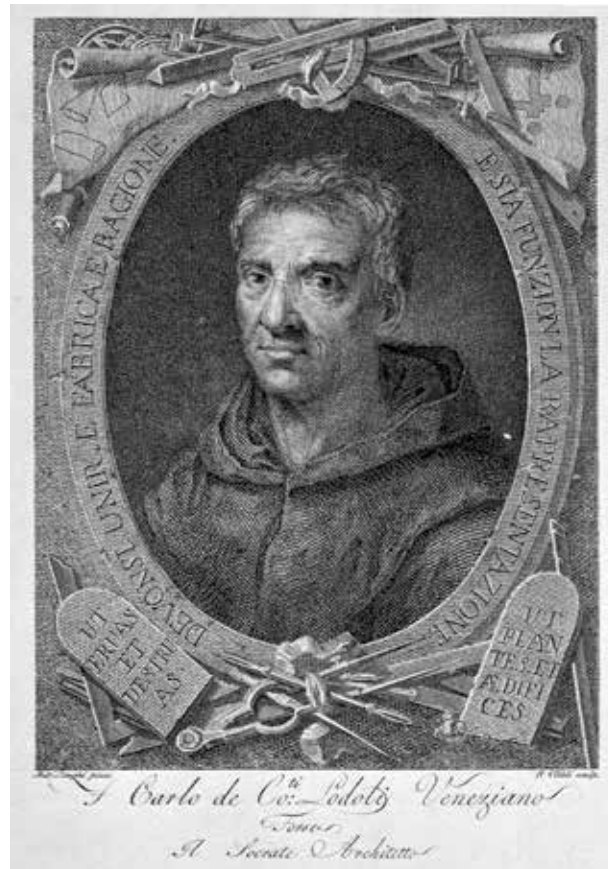
Fig. 3. Pietro Maria Vitali da Antonio Longhi, *Ritratto del conte Carlo Lodoli* (1786), Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

80



come Canova, alla schiera dei suoi protetti⁸. Vitali comincia col frequentare l'accademia di Pompeo Batoni e poi seguirà, su consiglio del suo mentore, una formazione aggiornata all'avanguardia classicista ed al nascente gusto neoclassico che si va definendo a Roma in quegli anni proprio negli ambienti di Palazzo Venezia⁹.

Milizia, che si preoccupa dell'andamento dei suoi studi e lo introduce nella bottega dell'incisore Giovanni Volpato, dove poté forse contribuire, sin dalla fine del 1779, alla realizzazione della celebre *Pianta di Padova*¹⁰



di Giovanni Valle; ma è da Vicenza che Vitali riceve la sua prima commessa a noi nota. Nell'agosto del 1780, inviando a Roma copia del Manifesto di Adesione utile al finanziamento della stampa degli *Idilli* di S. Gesner nella traduzione di Elisabetta Caminer¹¹, il Conte Sangiovanni richiede a Vitali di incidere il ritratto della celebre traduttrice. La poetessa e giornalista veneziana si era infatti trasferita a Vicenza nel 1772 dopo il matrimonio con Antonio Turra e nel 1779, sfidando l'ambiente ostile e pettegolo della cittadina, vi aveva aperto una propria stamperia. Vitali esegue il *Ritratto di Elisabetta*

Caminer Turra (fig. 1) copiando il disegno inviatogli da Vicenza, in cui Elisabetta sfoggia vestito ed acconciatura all'ultima moda. Ai piedi del ritratto aggiunge un Apollo citaredo ispirato alla scultura romana custodita nel Museo Nazionale di Roma, mostrando così di aver bene appreso la lezione dell'austero Milizia. Dal canto suo Elisabetta Caminer, donna intelligente e per nulla timorosa nel muoversi in un mondo tutto maschile, pubblica il ritratto nel frontespizio degli *Idilli* di Gesner nel 1781¹², a ribadire il proprio ruolo primario di artista traduttrice dell'opera¹³. Il ritratto ebbe ampia circolazione, contribuendo così a far conoscere il giovane ed avviarlo alla professione. Gli vennero di seguito richiesti: il *Ritratto di Lorenzo de' Medici* (1784)¹⁴ (fig. 2); i *Ritratti di Torquato e Bernardo Tasso* (1785)¹⁵; il *Ritratto dell'architetto Carlo Lodoli* (1786)¹⁶ (fig. 3), che in questo genere di produzione è considerato il suo capolavoro. Non vi è traccia invece del ritratto ordinato nel 1785 da Guglielmo Della Valle per l'elogio funebre di Giambattista Martini: Vitali è troppo lento e il suo committente, che non ha tempo da perdere, procede alla pubblicazione utilizzando una vecchia incisione del 1773¹⁷.

Grazie a Milizia, in questi primissimi anni di attività Pietro Vitali collabora al raffinato progetto di divulgazione delle immagini a colori di una straordinaria scoperta archeologica dell'epoca. Nel giugno 1777 José Nicolas de Azara, agente generale della Spagna presso Clemente XIII, aveva individuato nel sito di Villa Negroni Montalto i resti di una villa del II secolo, le cui pitture murali erano sensazionalmente ben conservate¹⁸, nello stesso anno aveva commissionato ad Anton Raphael Mengs l'esecuzione dei disegni degli affreschi appena scoperti. L'anno successivo l'architetto Camillo Buti già annunciava l'intenzione di pubblicare le riproduzioni di questi disegni in una serie di tredici incisioni,

assecondando la diffusa voga per l'antico e la passione per gli scavi archeologici propria dell'epoca con un ambizioso progetto di stampe colorate rivolte ad un pubblico d'élite.

La serie di Villa Negroni è composta da dodici tavole, ciascuna raffigurante una parete diversa della Villa, eseguite sui disegni di Mengs e Maron dal 1778 al 1802 ed incise da Campanella e Vitali. Le stampe erano vendute in nero oppure in versione miniatura, colorate a mano ad acquarello, ad un prezzo più alto. Pietro Maria Vitali, che aveva conosciuto José Nicolas de Azara nel 1780 per tramite di Milizia, ebbe modo di collaborare all'impresa grazie a questa sua influente amicizia. All'epoca dell'arrivo di Vitali a Roma, Mengs aveva compiuto soltanto i primi tre disegni; la serie si era poi bruscamente interrotta a causa della morte del celebre artista, intervenuta improvvisamente il 29 giugno 1779. Nel 1779 era uscita la tavola *Adone a caccia*, su disegno di Anton Van Maron, e dedicata al pittore scomparso.

Antonio Canova nei suoi *Quaderni di viaggio* racconta di essersi recato il 4 giugno del 1780 con Milizia e Vitali presso il Cavalier De Azara, dove vide, tra gli altri disegni di Mengs, "delle miniature fatte da quelle pitturate che si trovarono nelle Terme di Tito"¹⁹. Oltre le celebri *Terme di Tito* editate da Ludovico Mirri, Vitali e Canova avranno forse potuto ammirare anche le prime tre stampe della nuova serie di Buti incise da Tommaso Campanella. A partire dal 1781 uscirono le altre otto, a cui Vitali collabora incidendo le tavole n. 6 e 7, su disegno di Anton Van Maron: *Venere e Adone* (1781) (fig. 4), che si può senz'altro annoverare fra le prime produzioni dell'artista e *Bacco e Ariadne* (1783) (fig. 5). Entrambe sono dedicate al De Azara²⁰. L'operazione di distacco, la successiva vendita degli affreschi e la loro esportazione

81

Fig. 4. Pietro Maria Vitali su disegno di Anton Van Maron, *Venere e Adone* (1781), Collezione privata.

82



Fig. 5. Pietro Maria Vitali su disegno di Anton Van Maron, *Bacco e Ariadne* (1873), Collezione privata.

83



all'estero resero queste stampe meno interessanti agli occhi dei compratori; i costi elevati della coloritura a mano dei singoli fogli sono il motivo principale per cui queste incisioni nella versione acquarellata, già all'epoca, ebbero circolazione ristretta, e costituiscono oggi una vera rarità.

Il problema della resa del colore nell'incisione in effetti affliggeva gli stampatori ed animava i dibattiti dell'epoca; anche Milizia ne fa oggetto di riflessione teorica ne *L'Arte di vedere nelle belle arti del disegno*²¹ che scrive a Roma nei primi mesi del 1780 – e pubblica ostentatamente a Venezia nel 1781 – e i cui contenuti elabora anche grazie all'apporto tecnico-pratico di Vitali. Alla

ricerca di una alternativa alle costose miniature, Milizia decide di sperimentare le nuove tecniche di incisione a colori elaborate in Europa²². Grande è il suo ottimismo e la fiducia nel progresso della calcografia, a patto che non si demorda, insistendo con i tentativi²³; nel 1780, assieme al promettente incisore Vitali, egli cerca di applicare e mettere a punto la tecnica di stampa a più colori illustrata dall'olandese Joannes Jacobus Bylaert nel suo trattato *Nouvelle maniere de graver en cuivre des estampes coloriées*²⁴. Ma l'esperimento a quanto pare non ebbe buon esito e venne ben presto abbandonato.

Pietro Vitali non si cimenterà più nelle stampe colorate, restando quelle di villa Negroni l'eccezione nel suo

Fig. 6a. Pietro Maria Vitali da Guido Reni, *Cupido con le frecce* (1781), British Museum.



Fig. 6b. Pietro Maria Vitali da Guido Reni, *Cupido con le frecce* (1781), Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.



catalogo: la resa cromatica viene d'ora in poi affidata esclusivamente al virtuosismo dell'intaglio. Nei primi anni '80 la sua attività si concentra sulle stampe di traduzione da opere originali di Guido Reni, Paolo Veronese, Giulio Romano ed altri, assecondando il gusto prevalente dell'epoca e le richieste dei *grandtourists* che frequentano le botteghe della capitale alla ricerca di *souvenir*. Le prime stampe sono realizzate nelle botteghe o in collaborazione con due tra i più noti incisori dell'epoca: Domenico Cunego e Giovanni Volpato, che

avevano avuto modo di collaborare insieme alla traduzione a bulino delle pitture monumentali di Raffaello e Michelangelo.

I repertori riferiscono di una incisione realizzata da Vitali nell'ambito della bottega di Domenico Cunego e riprodotte il dipinto di Guido Reni *Venere adornata dalle Grazie*²⁵; tuttavia non si conoscono esemplari con attribuzione, anche parziale, a Pietro Vitali. L'apprendistato presso il calcografo bassanese fu invece

Fig. 7. Pietro Maria Vitali da Jean Grandjean, *Germanicus offre un sacrificio ai sacerdoti* (1781) in *Winter, Lucretia Wilhelmina van Germanicus: In zestien boeken*. Amsterdam: P. Meijer, 1779.



piuttosto lungo, come documentato dallo stesso Giovanni Volpato; anch'egli era frequentatore assiduo di Palazzo Venezia e all'occasione patrocinava i giovani artisti suoi conterranei²⁶. Nel 1781 esce dalla sua bottega l'incisione *Cupido con le frecce*. Per quest'opera, firmata da Vitali, Volpato si assume dapprima il ruolo di supervisore dell'opera, poi di semplice editore, come attestano due successive iscrizioni apposte in calce a due diverse versioni conosciute della stampa²⁷ (figg. 6a e 6b).

Al medesimo periodo si ascrive forse il *Germanicus offre un sacrificio ai sacerdoti* (fig. 7), datato nella stampa 1781²⁸. Vitali, della cospicua serie che fu realizzata per il volume *Germanicus*²⁹, un grandioso progetto di illustrazione in cui furono coinvolti numerosi incisori operanti in Roma, non firma che un solo rame; forse perché già impegnato nella realizzazione della *Santa Margherita* di Guido Reni (fig. 8), che all'epoca si trovava a Roma in Galleria Colonna. Il rame nel 1782 era già terminato e Vitali lo correda di una dedica al suo ospite e benefattore Girolamo Zulian³⁰. Questa incisione è la prima di una serie pregevole di stampe che Vitali realizza nel corso di un decennio e che testimoniano l'abilità ed il virtuosismo raggiunto dalla sua produzione.

Cupido disarmato da Venere (fig. 9), da un dipinto di Paolo Veronese in Galleria Colonna, dedicato al vicentino Pigafetta³¹, fu giudicato uno fra i migliori rami usciti dalla bottega di Volpato, e diede la svolta alla carriera di Vitali, come pare confermare anche il dipinto *La famiglia Vitali*³² (fig. 22), da molti attribuito ad Antonio Canova, in cui il titolo dell'incisione è visibile al centro del dipinto: alla sinistra della figura maschile s'intravede una stampa arrotolata soltanto per metà, in modo da rendere chiaramente leggibile il titolo: "Cupido disarmato". Antonio Canova si ricorderà di questa incisione a Londra nel 1815, dinanzi al quadro di Veronese³³ da cui è tratto il soggetto.

Alla metà degli anni '80, quando lo scultore di Possagno incarica Vitali di riprodurre il *Monumento funerario di Clemente XIV*³⁴ (fig. 12), l'artista bergamasco è oramai un incisore di chiara fama, che eccelle nella stampa di traduzione ad acquaforte e bulino. Il Mausoleo, com'è noto, fu realizzato in marmo nel 1784-1787. Fatto il contratto nell'ottobre del 1786, nel 1787 Vitali

Fig. 8. Pietro Maria Vitali da Guido Reni, *Santa Margherita d'Antiochia* (1782), Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 9. Pietro Maria Vitali da Paolo Veronese, *Cupido disarmato da Venere* (1780-1790 ca), Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.



ci sta ancora lavorando. Nell'*entourage* di Canova si crea un clima di grande tensione ed attesa: Pietro Vitali è talentuoso, ma pignolo e molto, troppo lento. Nel suo libro dei conti Canova annota meticolosamente tutte le fasi riguardanti il pagamento della lastra incisa dal bergamasco; nell'autunno del 1787 chiede – e riceve – per l'incisione una esclusiva di tre anni. Ma nell'aprile 1788, nonostante le sollecitazioni che giungono da più parti e trascorso oltre un anno di lavoro, l'opera non è ancora terminata³⁵.

L'incisione sarà finalmente disponibile per la vendita nel settembre del 1788. Nonostante la lentezza

dell'esecuzione, la stampa del Monumento Ganganelli viene accolta e recensita con toni entusiastici; il rame verrà più volte rimaneggiato per permettere successive ristampe. È da questo primo e felice esito di stampa che prende consistenza una prima idea di fondazione della calcografia privata canoviana. L'incisione apre la serie di 86 stampe riproducenti sculture di Canova del monumentale volume donato nel 1837 da Giambattista Sartori all'Ateneo di Treviso e custodito nella Biblioteca Comunale di Treviso³⁶, a documentare come negli anni questo rame abbia mantenuto inalterato il suo prestigio.

Fig. 10. Pietro Maria Vitali da Giulio Romano, *Venere e Adone* (1786), Londra, British Museum.



A partire dal 1786, ancor prima di aver dato mano alla sua più celebre incisione, la notorietà dell'artista bergamasco amico di Canova aveva già fatto un balzo in avanti: Vitali aveva ottenuto alcune prestigiose commesse da alcuni gentiluomini anglo-francesi. Per John Udney, console d'Inghilterra a Livorno, l'incisore realizzò tre rami riproducenti opere presenti nella collezione dell'ambasciatore: *Venere e Adone* (1786)³⁷ da Giulio Romano (fig. 10); *Venere che abbraccia cupido* (1786)³⁸, da Guido Reni (fig. 11) e *Allegoria della fortuna* (1790)³⁹ da Salvator Rosa (fig. 15). Tutta l'operazione è curata da Gaetano Poggiali⁴⁰, come precisato nella dedicatoria

Fig. 11. Pietro Maria Vitali da Guido Reni, *Venere che abbraccia Cupido* (1786), Londra, British Museum.



della *Danae* del Correggio incisa da Luigi Cunego⁴¹, che apre e completa l'intera serie. Vitali riproduce anche alcune sculture: il *Gladiatore Borghese*⁴² – su disegno di Stefano Toffanelli (fig. 16), collaboratore di Volpato – il *Teseo*⁴³ (fig. 17) e la *Bitinia*⁴⁴ (fig. 18), acquistate per le sue collezioni dal conte inglese Henry Blundell⁴⁵.

Il decennio 1790-1800 vede consolidarsi il sodalizio artistico tra Canova e Vitali. In una lettera del 29 maggio 1790 Francesco Milizia ci testimonia della fama crescente di entrambi: "Godo della scoltura che il nostro Canova egregiamente esercita! Il mausoleo di Rezzoni-

Fig. 12. Pietro Maria Vitali da Antonio Canova, *Monumento funerario di Clemente XIV* (1786-1788), Roma, Istituto Centrale per la Grafica.

88



co vorrà essere un'opera pregevole, e la più bella di San Pietro, e l'unica bella. Anche il nostro Vitali si fa onore nella incisione, e se ne farà anche più⁴⁶.

Nel 1793 l'incisore chiede ed ottiene il permesso di portarsi in studio le due *Veneri* dipinte ad olio dall'amico Canova, per trarne i rami⁴⁷, di cui mantiene in seguito la proprietà. Il soggetto dei due quadri è tra i preferiti del repertorio di Vitali ed incontra certamente il gusto del

pubblico dell'epoca. Le due *Veneri* (figg. 13 e 14) vengono realizzate specularmente per essere appese insieme, e sono pubblicate da Pietro Vitali con dedica l'una alla città di Bergamo⁴⁸, l'altra ai cittadini di Vicenza⁴⁹, a ribadire le sue radici culturali e di sangue. Anche questa volta Pietro Vitali lavora con esasperante lentezza⁵⁰: entrambe vengono terminate solamente sul finire del 1798⁵¹.

Il ritardo nell'esecuzione delle *Veneri* che tanto indispettisce Canova non è dovuto soltanto alla meticolosità dell'incisore. Con il progredire degli anni anche Pietro Vitali, come altri professionisti di livello medio e alto, decide di azzardare imprese più complesse, caratterizzate da un intreccio serrato fra produzione e vendita, attività editoriale e smercio al dettaglio. Nell'estate del 1794 il bergamasco aveva firmato una "scrittura d'associazione" con Antonio D'Este e Tommaso Piroli per l'esecuzione di sei rami da bassorilievi in gesso del Canova⁵². Scopo principale della società era quello di "creare una collezione delle opere del Sig. Ant.º Canova le quali dovranno essere incise in contorno dal Sig. Pirolo". Il progetto nasce dalla necessità di far fronte alle richieste sempre più pressanti dei collezionisti di possedere, se non una copia, almeno una riproduzione di uno dei bassorilievi del Canova, come confermano le parole del Tadini⁵³: questi bassorilievi potrebbero essere confusi con i bozzetti antichi esposti nello studio di via San Giacomo, e nei soggetti prescelti assecondano il gusto antiquario, la passione per l'archeologia ed il fervore collezionistico dell'epoca. A partire da questa impresa pionieristica nasce e si sviluppa in breve tornata di anni la calcografia privata di Canova, che verrà allestita all'interno dell'*atelier* con il preciso compito d'illustrare il *corpus* completo delle sue sculture.

Fig. 13. Pietro Maria Vitali da Antonio Canova, *Venere sorpresa da un fauno* (1797 ca), Vienna, Albertina Museum.



La serie di sei incisioni, completata nel 1795, viene subito rilegata in un album e dedicata alla prestigiosa Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Padova⁵⁴. Nella pagina dedicatoria non compare più il nome di Piroli – che non è autore veneto – bensì quello di Canova. A siglare il nuovo sodalizio e chiarire il ruolo di ciascun membro del gruppo, l'incisione di *Minerva che incorona Mercurio* pubblicata sul frontespizio del volume riprende a contorno una vignetta realizzata da Pietro Vitali per l'Accademia nel 1786⁵⁵ e tutta l'operazione è condotta anche grazie alle conoscenze padovane di Antonio D'Este⁵⁶.

Quello realizzato con Antonio D'Este e Tommaso Piroli non è l'unico progetto editoriale intrapreso dall'incisore bergamasco. Datano 1796 le quattro acquaforti realizzate nel suo studio dal vicentino Domenico Baldini, disegnatore ed incisore specializzato in paesaggi.⁵⁷ I rami delle quattro incisioni, dal titolo generico "Paesaggi del Poussin", sono citati nell'*Inventario delli beni ereditarij del fu Pietro Vitali* compilato alla sua morte, e furono

Fig. 14. Pietro Maria Vitali da Antonio Canova, *Venere Transiberina* (1797ca), Vienna, Albertina Museum.



donati nel 1852 dalla figlia di quest'ultimo, Adelaide Vitali, alla Calcografia della Camera Apostolica, oggi Istituto Nazionale per la Grafica, dove attualmente si conservano⁵⁸.

I repertori attestano poi numerose altre stampe, alcune di notevole qualità – come la *Madonna Alba* (o *Madonna con il Bambino e san Giovannino*) da Raffaello (fig. 19) – altre decisamente di minor pregio. *La Vergine delle Grazie patrona di Velletri* fu realizzata da Vitali su disegno di Antonio Paticchi; sul finire del secolo, l'incisione della *Madonna di Monte Berico*, pubblicata nel 1800⁵⁹, attesta i mai interrotti legami con Vicenza. L'*Inventario delli beni ereditarij del fu Pietro Vitali* ci riferisce l'esistenza di altri rami incisi: *La Carità romana* da Giovanni Andrea Sirani (fig. 20) e una "deposizione di Nostro Signore Gesù Cristo molto stracco", non ancora identificata. L'elenco è probabilmente destinato ad allungarsi.

I rivolgimenti politici della fine del secolo e la conclusione della gloriosa parabola della Serenissima mutano

89

Fig. 15. Pietro Maria Vitali da Salvator Rosa, *Allegoria della fortuna* (1790), Livorno, Biblioteca Labronica “F.D. Guerrazzi”.



decisamente le prospettive artistiche ed imprenditoriali di Pietro Vitali; il settore calcografico ora è solo una piccola parte della sua attività. All'alba del nuovo secolo Vitali possiede un negozio, o probabilmente una bottega con un affaccio pubblico, e una parte consistente dei suoi affari vede al centro quadri o disegni di antichi maestri, antichità che provengono da collezioni di famiglie aristocratiche o dal mercato romano, da vendite pubbliche e *stock* di colleghi⁶⁰.

Risale ai primi anni dell'Ottocento il catalogo delle *Opere incise in nero che si vendono nello studio di Pietro Maria Vitali in Roma nel Palazzo del Marchese Torlonia all'Angelo custode* oggi conservato nella Biblioteca

Fig. 16. Pietro Maria Vitali su disegno di Stefano Toffanelli, *Gladiatore Borghese*, in *Illustrazioni de' monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio. date ora per la prima volta in luce dal cav. Gio. Gherardo De Rossi e da Stefano Piale sotto la guida di Vincenzo Feoli*. Tomo I (1780 -1821).



Nazionale di Parigi. Il documento ci informa che nello studio in Palazzo Torlonia, all'Angelo Custode⁶¹, Vitali smercia i sei Tomi del *Museo Pio Clementino* illustrato da Ennio Quirino Visconti al prezzo di scudi 12,90; un'operazione promozionale, dato che “ora si stanno attualmente eseguendo dall'Incisore Pietro M. Vitali li due ultimi che mancano al compimento della medesima”. Il catalogo offre in vendita anche tutte le stampe che Vitali ha tratto a vario titolo da opere di Antonio Canova: il *Deposito Clemente XIV Ganganelli* ed i sei *Bassorilievi di Canova incisi in Contorno* a 1,20 scudi; la *Venere sorpresa dal Satiro* e la *Venere Transteverina* “che fa compagnia alla sudetta” a 2 scudi l'una. L'elenco delle opere in vendita prevede pubblicazioni illu-

Fig. 17. Pietro Maria Vitali, *Teseo* (1780-1809), Londra, British Library.



strate ed altre incisioni di pregio⁶². Il catalogo chiude informando che “Nello studio sudetto avvi anche una numerosa raccolta di Quadri dei più insigni autori, che conservavansi nelle prime Gallerie di Roma”. Nel 1803 l'offerta commerciale più preziosa della sua bottega, quella dei quadri antichi e delle medaglie, era stata promossa anche sulle pagine di una delle pubblicazioni dell'epoca⁶³.

Fig. 18. Pietro Maria Vitali, *Bitinia* (1780-1809), Londra, British Library.



Nei primi anni del secolo Vitali dunque attende al coordinamento editoriale del 7° volume illustrato delle opere del Museo Pio Clementino, che viene dato alle stampe nel 1808⁶⁴; è probabile che il suo ruolo nel progetto consista propriamente nella supervisione delle riproduzioni calcografiche. Nel frattempo fa affari con esponenti del collezionismo europeo, spesso stranieri; la sua attività ora è molto più ampia, comprendendo il

Fig. 19. Pietro Maria Vitali da Raffaello Sanzio, *Madonna d'Alba*, Londra, British Museum.



commercio di importanti collezioni antiquarie, ma non è comunque sufficiente a garantirgli la necessaria stabilità economica⁶⁵.

L'attività dell'*atelier* di Canova invece è in grande espansione⁶⁶. All'inizio lo scultore è affiancato solamente da Antonio D'Este, cui è affidata la direzione e amministrazione fin dal 1798; Antonio D'Este si occupa di tutto, ma per coordinare un numero crescente di persone e controllare la qualità e la fedeltà delle riproduzioni si rende sempre più necessaria la presenza di un supervisore esperto. Pietro Vitali non solo ha l'esperienza necessaria, è anche "pratico dell'arte"; profondo conoscitore della tecnica combinata di acquaforte e bulino, ha dimostrato con le sue opere di saper raggiungere la precisione richiesta da Canova per le incisioni che escono dalla sua bottega. Viene dunque preposto alla

Fig. 20. Pietro Maria Vitali da Giovanni Andrea Sirani su incompiuto di Guido Reni, *La Carità romana*, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi.



mansione e assume il suo incarico nel gennaio del 1809. Dapprima si occupa della realizzazione dei "campi neri" affidata a Luigi Cunego; poi, come testimoniano i contratti stipulati nella bottega a partire dal 1811, gli spetta il compito di seguire ogni singola fase della lavorazione dei rami commissionati agli incisori ed autorizzare il saldo delle varie rate corrispondenti alle diverse fasi di lavorazione. La sua impostazione di lavoro viene adottata dall'*atelier*. Ben presto il numero di incisioni che Canova fa eseguire in bottega aumenta in modo quasi esponenziale.

Per circa quattro anni la triade di artisti dalla comune origine veneta lavorerà a fianco a fianco – Vitali quale esperto della tecnica di incisione ad acquaforte e bulino, la "bella maniera" inventata da Wagner e di cui aveva dato prova di abilità nella stampa del Monumento

Fig. 21. Pietro Maria Vitali da Antonio Canova, *Ercole e Lica*, in *Marmi scolpiti esistenti nel palazzo di S. E. il Sig. D. Gio. Torlonia Duca di Bracciano* (1822 ca.).



Fig. 22. Antonio Canova (attr.), *La famiglia dell'incisore Pietro Maria Vitali* (1783 ca.), olio su tela, Museo di Roma.



L'unica opera moderna tra tutte quelle esposte in Palazzo Torlonia è l'*Ercole e Lica* di Antonio Canova. Vitali, nei tre volumi, firma solo l'incisione che la illustra a semplice contorno (fig. 21). L'opera è descritta nel terzo volume, dedicato "Alla memoria del sommo scultore Antonio Canova che a questa ampia raccolta di antichi marmi col mirabile gruppo di Ercole e Lica aggiunse moderno lustro e decoro. Giovanni Torlonia duca di Bracciano, a lui con legami di amicizia e stima congiunto, vuole che questo volume sia offerto e consacrato" ed è l'ultimo omaggio di Pietro Vitali al grande scultore di Possagno.

Alla morte di Canova, Pietro Vitali si occupa per l'ultima volta anche dei rami dell'*atelier*; la firma dell'incisore compare in calce all'*Inventario de' rami incisi e finiti e delle stampe delle opere di Canova* del 17 gennaio del 1823 custodito nell'Archivio della Calcografia a Roma⁶⁸ che prelude alla vendita dei rami canoviani alla Camera Apostolica, quattro anni dopo. È la fine di una impresa che aveva visto collaborare strettamente due artisti uniti da antica amicizia, comuni origini venete e identità di intenti. Canova era stato per Vitali un protettore, un mecenate e un amico; l'incisore muore sette

Ganganelli; Antonio d'Este come *factotum* deputato a gestire relazioni e contratti. Ma il rapporto si interrompe improvvisamente e nel 1813 Vitali esce definitivamente dalla bottega canoviana.

Non sono chiare le motivazioni del distacco⁶⁷; certo è che negli anni successivi lo scultore seguirà la sua calcografia più da vicino. Vitali attende invece alla pubblicazione dei *Marmi scolpiti esistenti nel palazzo di S.E. il sig. D. Gio. Torlonia duca di Bracciano &c. &c.* Nell'opera, tre volumi pubblicati in un periodo compreso tra il 1816 e il 1823, Vitali illustra con 181 stampe l'arredo del sontuoso palazzo Torlonia di piazza Venezia, che aveva in buona parte procurato, avendone curato la vendita. Ogni marmo della collezione viene illustrato a contorno da Vitali, analizzato e descritto da Giuseppe Antonio Guattani.

94 anni dopo, il 23 maggio 1830, dopo aver contratto numerosi debiti. Pochi giorni dopo la sua morte, nella casa con annessa bottega posta tra via della Frezza e via dei Pontefici, nelle immediate vicinanze dell'*atelier* canoviano, si procede a redigere l'inventario dei suoi beni.

Note

¹ *Canova gloria trevigiana. Dalla bellezza classica all'annuncio romantico*, catalogo della mostra a cura di F. Malachin, Treviso - Museo Luigi Bailo 14 maggio - 25 settembre 2022, Crocetta del Montello 2022.

² C. Mazzearelli, *“Con molto gusto e con effetto assai bello”: l’incisore Pietro Maria Vitali*, in *Il Mercato delle Stampe a Roma XVI-XIX secolo*, San Casciano Val Pesa (FI) 2008, a cura di G. Saporì, pp.193-217. Si è occupata di Pietro Vitali anche Maria Rosaria Sforza, *Pietro Vitali, Antonio d’Este e la Calcografia canoviana*, Tesi di Laurea discussa presso l’Università di Roma La Sapienza l’8 aprile 1999, relatore E. Debenedettì, correlatore M. G. Pezzini.

³ Il luogo di nascita è attestato da numerosi repertori e confermato dallo stesso Vitali nella dedica ad una delle incisioni di soggetto canoviano, come si dirà oltre. M. Apollonj Ghetti lo dice figlio di Gerolamo, nato nella “Parrocchia della Botta, Comun di Sedrina” da cospicua famiglia, essendo discendente dei Vitali, Conti della Botta, vecchia casata bergamasca: si veda M. Apollonj Ghetti, *A proposito di un dipinto nella Galleria Comunale d’ Arte Moderna, la Famiglia Vitali di Antonio Canova*, in *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, VII, 1960, pp. 22-26, a p.23.

Anche Lodovico Ricci *nell’Elogio storico della Contessa Paolina Secco-Suardo-Grismondi tra le Pastorelle d’Arcadia Lesbia Cidonia opuscolo secondo della raccolta offerta e distribuita alle sole signore associate al Corriere delle Dame da Carolina Lattanzi nel 1809* riferisce un carteggio avuto dalla contessa bergamasca “col signor Vitali intagliatore e suo concittadino” (Lodovico Ricci, *Elogio*... cit., p.25).

⁴ Il trevigiano Carlo Lasinio (Treviso 1759 – Pisa 1838) dopo un breve apprendistato a Venezia si era trasferito a Firenze nel 1779, ad incidere nella Regia Galleria per il granduca Pietro Leopoldo. Lasinio praticò tutte le tecniche tradizionali dell'incisione e sperimentò con successo la tecnica di incisione su lastre multiple per la stampa a colori secondo il procedimento dei D'Agoty. Carlo è fratello di Basilio Lasinio, del quale la mostra di Treviso esponeva quattro tempere.

⁵ Si tratta della *Venere sorpresa da un fauno*: Cfr. più oltre, la nota n. 49.

⁶ Cfr. A. Canova, *I Quaderni di Viaggio 1779-80*, a cura di E. Bassi, Venezia-Roma 1959, p. 23: “Firenze, 29 ottobre 1779: ... si portassi-

mo in Galeria per vedere di ritrovare il Giovane vicentino che deve venire a Roma con noi e per invitare Lasini a desinare con noi e non avendolo ritrovato, invitassimo il d. to Lasini il quale si dice di venire”. Canova era arrivato a Firenze il 22 ottobre ed aveva “inaspetatamente”incontrato Lasini in Galleria Reale il 25 ottobre, mentre disegnava statue e busti per l'ambasciatore dell'Imperatore. In Galleria era rimasto tutta quella mattina, poi era tornato di nuovo il 27 ottobre. La sera del 28 ottobre, mentre già si stava organizzando la partenza verso l'Urbe, annota: “camminando verso l'ore 24 trovassimo Lasini il quale si fece il racconto della sua vitta passata che è veramente un romanzo, andassimo al cafe con il sud. to ove si Lesse una Lettera bellissima di sua Moglie”. Il 30 ottobre Canova si reca “alla botega di cafe a prendere una ciocolata; nel tempo che atacavano il cavalli, poi si montassimo in calesse in tre cioè io, Fontaine e lincisore Vitalli”.

⁷ Il 13 novembre 1779 Milizia scrive all'amico di Vicenza: “Mi è stata presentata una sua graditissima dal signor Vitali, giovine amabile e degno d'ogni favore per le sue qualità gentili, modeste, docili, e specialmente per il suo fervore per le belle arti del disegno. Ma quanto più non devo io impegnarmi per un tal soggetto sì caro al conte di Sangiovangni, il quale sa apprezzare il merito altrui, e si è degnato di raccomandarlo alla mia insufficienza? Tutto quello che potrò (posso però poco pochino) farò ben volentieri in vantaggio di esso giovine, e per incontrare nel genio di un cavaliere cui tanto devo, e quale ella si è. Quel poco che ho potuto fargli finora è stato di procurargli abitazione nel palazzo di questo ambasciatore veneto, e d'insinuare destramente al suddetto signor ambasciatore di fargli incidere la pianta di Padova, il che forse riuscirà.” (*Lettere di Francesco Milizia*... cit., pp. 120-121).

⁸ Canova, *Quaderni*... cit., p. 40: Roma, 21 novembre 1779: “... mi portai dall'Ambasciatore con il quale vi erano Novello Angielini Vitalli, e Piranesi e poi gli altri di casa si desino e doppo il pranzo se ne stessimo a fare compagnia all'Ambasciatore sino 24”.

⁹ “Esso ambasciatore lo ha raccomandato a Battoni, il quale per erudirlo sul disegno, gli esibì subito da copiare non so quali sue accademie. No, caro signor Pietro, gli rappresentai io con calore, se volete studiare il disegno, avete d'andare dai primi maestri, da quei maestri che furono maestri di Michel'Angelo, di Raffaello e di Mengs, cioè dalle migliori statue greche, dal Laocoonte, dall'Apollo, dal Gladiatore, dall'Ercole. Questi siano i vostri maestri, unitamente a quel che vi presenta la natura. Il nostro giovane n'è persuaso, e imparerà bene da una sì eccellente scuola” (*Lettere di Francesco Milizia*... cit., p.121.)

¹⁰ Cfr. la nota n. 7. La *Pianta di Padova* fu commissionata a Giovanni Valle da Girolamo Zulian nel 1779 ed incisa a Roma tra il 1782 e il 1784 da Giovanni Volpato in 20 tavole di rame, sulle quali venne trascritta la pianta vera e propria, una serie di dieci vedute che ornano il disegno, una veduta d'insieme del Prato della Valle e la legenda.

¹¹ “Ho mostrato subito il manifesto della bella traduttrice alla si-

gnora Maria, che la riverisce distintamente e procurerà con ardore il maggior numero di Associati che può permettere il discredito delle associazioni. Ma qui si tratta di un'opera bella, tradotta da una bella, e stampata bellamente, e, quel che più importa, proposta dall'amabilissimo signor conte di Sangiovangni. Dunque io sarò tra il numero degli associati: ne parlerò a mons. Della Somaglia; ma egli ha dato un calcio al bel mondo: è tutto teologico, cattolico apostolico romano, e ha spiegate tutte le vele per la santità. Bisognerebbe che la signora Caminer desse qualche opera santa, e fosse santa anch'ella, e brutta, per far lega con questo prelato, il quale crederebbe vedere il diavolo, se vedesse il ritratto di codesta signora. Lo vedrò ben io con piacere quando sarà mandato qui al nostro signor Vitali, che lo ha da incidere. Spero che lo inciderà bene, essendo studioso e diligente.” (*Lettere di Francesco Milizia*... cit., pp. 129-130).

¹² *Le Opere del signor Salomone Gesnero tradotte dalla signora Elisabetta Caminer Turra con le due novelle morali del signor D****. 3 voll. Vicenza, nella stamperia Turra, 1781. Il ritratto è pubblicato nel primo volume.

¹³ Così rispondendo al *pamphlet* polemico del romanziere e poligrafo Antonio Piazza (Venezia 1742 - Milano 1825) che l’aveva irrisa facendone un ridicolo ritratto ne *I Castelli In Aria* - usciti anonimi e senza data, ma che furono stampati dopo il 1773.

¹⁴ A. Fabroni, *Laurentii Medicis Magnifici* vita, Pisa, Grazioli, 1784.

¹⁵ *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi e dal medesimo dedicata all'Altezza Reale di Maria Beatrice d'Este Arciduchessa d'Austria*. Roma, Stamperia Pagliarini, 1785. L'opera del bergamasco Serassi contiene una grande vignetta calcografica al frontespizio con ritratto del Tasso e scena campestre all'interno di due cornici ovali incisa da Domenico Cunego e due grandi testate, una per ogni libro, con i ritratti di Torquato e Bernardo Tasso al recto incise dal Vitali.

¹⁶ A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. 2 voll. Roma, Stamperia Pagliarini, 1786. Il ritratto è pubblicato nel primo volume. Andrea Memmo fu successore di Girolamo Zulian nell'Ambasciata veneziana di Roma dal 1783 al 1786.

¹⁷ G. Della Valle, *Lettere sanesi del padre M. Guglielmo Della Valle minore conventuale socio dell’Accademia di Fossano &-c. sopra le belle arti*. Tomo 2, Roma,1785, p. 279: “... mi rivolgo per alcune settimane a dare l'estrema testimonianza della più sincera, e disinteressata amicizia al P. Giambattista Martini da Bologna, mio amatissimo confratello, rapitomi dalla morte la mattina del giorno 3 di agosto 1784.... Mentre il signor Giuseppe Mazzoli, con un suo amoroso disegno e il gentile signor Pietro Vitali con l'energico suo bulino ne ritardano alcun poco la pubblicazione intera...”. *Le Memorie storiche del p. m. Giambattista Martini minor conventuale di Bologna celebre Maestro di Cappella* di Girolamo Della Valle vengono pubblicate a Napoli nel 1785.

¹⁸ Il ritrovamento di Villa Negroni e la storia di questa serie sono

narrate in J. Hetty, *The Ancient Frescoes from the Villa Negroni and Their Influence in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. in “The Art Bulletin”, vol. 65, n. 3, 1983, pp. 423–440.

¹⁹ Canova, *Quaderni*... cit., p. 137. Il volume fu pubblicato nel 1776 da Ludovico Mirri con il titolo di *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* in due versioni: una di acqueforti in bianco e nero, l'altra dipinta, prodotta solo in trenta esemplari.

²⁰ “Equiti Josepho Nicolao de Azara potentiss. Caroli III Hisp. reg. Catholici apud S. Sedem pro legato / procuratorique generali aequo bonarum artium aestimatori et c. / parietinas picturas inter Esquilias et Viminalem collem anno MDCCLXXVII detectas in ruderibus privatae domus Divi Antonini Pii aevo depictas facili / elegantique arte et ornamentorum simplicitate spectandas servata proportione in tabulis expressas Camillus Buti architectus romanus D.D.D. MDCCLXXXI Cum privilegio S.S.D.N. Pii VI. Eques Antonius Maron del. Petrus Vitali sculp.” Identica dedicatoria per la tavola n. 7, con diversa indicazione dell'anno: D.D.D. MDC-CLXXXIII.

²¹ F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs*, Venezia 1781. Nel quarto capitolo ci si sofferma sull'Incisione, il cui “merito è grande: ella trasmette colla maggiore facilità abbondantemente da per tutto ed ai posteri una raccolta d'invenzioni, di forme, e di mezzi per perpetuare e migliorare le scienze e le arti”. Il chiaroscuro, unito alla “giustezza delle forme” costituisce “il principal pregio” delle stampe; la resa del colore nelle grafiche di traduzione va considerata un “ostacolo da superare” per il quale l'arte, “migliorando sempre, ha fatti degli sforzi felici”.

²² Il 15 gennaio 1780 scrive: “Ora io me la godo in una mia filastrocca che ho intitolata “l'Arte di vedere nelle belle arti del disegno”. Se mi riesce, la vedrà anch'ella, garbatissimo signor conte, e vedremo tutti bene. A questo effetto ho preso lume da ogni professore, e per conseguenza anche dal nostro Pietro Vitali, il quale, benché principiante, ha un gran buon senso, può metter piede nel tempio delle belle arti. Ma su questa mia idea ancora informe nell'arte di vedere, la prego di non farne motto a chicchessia; è ancora informe, né so se riuscirà. Il sullodato signor Vitali chiaramente la riverisce. Non ha accettato domicilio presso questo ambasciatore veneto, e ha fatto bene, per avere più libertà di studiare. Io lo amo per le sue amabili qualità, e per essere un dono fattomi dall'amabilissimo conte di Sangiovangni. Presto faremo un saggio d'incidere a più colori, secondo il metodo di Giovanni Giacomo Bylaest, pittore e incisore a Leyden” (*Lettere di Francesco Milizia*... cit., pp. 123-124).

²³ “... questa pratica fu poi rigettata, perché in piccolo non riusciva. È un gran male il rigettare, e si rigetta spesso se una cosa subito non riesce bene. E qual cosa può aver principii belli? Bisogna insistere, e insistendo si migliora. È finalmente risorta, e il Bonnet ha fatto stampe di disegni acquerellati, il Blon ne ha fatti a più colori, e parecchi francesi, inglesi, olandesi hanno gareggiato per migliorarla: lo merita. Invenzione quanto bella, altrettanto importante: ella

rappresenta la natura in tutte le sue produzioni e ce ne istruisce meglio per gli occhi. È stata recentemente semplificata ed abbellita da Gio Giacomo Bylaert pittore e incisore a Leyden. E chi può limitare il progresso all'intendimento umano?"F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno...* cit., p. 284.

²⁴ J. J. Bylaert, *Nouvelle maniere de graver en cuivre des estampes coloriées: de façon que uoiqu'imprimeés dans une presse ordinaire, elles conservent l'air & le caractère du dessin*, Leide, Sam. & Jean Luchtmans, 1772.

²⁵ G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Litographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter...*, Bearbeitet, von Dr.G. K. Nagler, vol. XX, Monaco 1850, p. 426: "Venus von der Grazien geschmückt, nach G. Reni mit Cunego gestochen, gr. fol.". La notizia è confermata da C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. IV, Parigi 1890, p. 140: "Venus parée par les Graces: G. Reni. Avec Cunego. Gr. in-fol.". Il dipinto è noto anche come *Toeletta di Venere*.

²⁶ Si veda la lettera di Giovanni Volpato datata Roma, 13 novembre 1783, in cui riferisce di aver rifiutato la proposta, ricevuta da Caterina Dolfin, di aprire una scuola di incisione a Venezia: "...feci rispondere che lontano dal perdere quell'amore nazionale, anzi avevo procurato di avanzare li patrioti quanto mi fosse possibile, e che il Canova scultore fu da me scelto, ad onta de privati dispiaceri che avevo avuto, che avevo preso un giovane Vicentino P. Vitali e che lo tenni fino a tanto che ei volle stare et c." (Bassano del Grappa, Musei civici, Biblioteca Archivio, Epistolario Remondini, XXIII.8/6919).

²⁷ In entrambe, in basso a sinistra è indicato l'autore dell'opera tradotta su rame: "Guido Rheni pinx.t", mentre in basso a destra, nelle due edizioni si legge: "P. Vitali sculp. Roma / Volpato direxit" e "P. Vitali delineav.t et sculp.t Romae 1781 / apud Joh.Volpato". L'incisione, ad acquaforte e bulino, riproduce un particolare della copia di Giacinto Campana de *Il ratto di Elena* di Guido Reni, all'epoca presente nella collezione del principe Spada.

²⁸ Joh. Grandjean inv. Romae 1781. / P. Vitali Sculp. Jean Grandjean, pittore, acquerellista, disegnatore e incisore olandese, giunge a Roma nel luglio 1779, dove frequenta il circolo degli artisti tedeschi. Anche Grandjean si recò a vedere gli affreschi originali di Villa Negroni e poco prima della morte descrisse la visita con toni entusiasti, in una lettera a Ploos van Amstel. L'artista muore a Roma il 12 novembre 1781.

²⁹ Si tratta di un poema storico di Lucretia Wilhelmina Winter van Merken.

³⁰ "A Sua Eccellenza il Sig. Cav. Girolamo Zulian / Ambasciatore della Serenissima Repubblica di Venezia / Presso la S. Sede Apostolica, e Amatore delle belle Arti / Pietro Vitali D. D. D.". La stampa è nota anche come testimonianza diretta delle vicende di ridipintura del soggetto di Guido Reni. Cfr. L. Puppi, *"Réplique". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e Antoon van*

Dyck, in La rivista di Engramma, 150 (ottobre 2017).

³¹ "Paolo Calliari Veronese dipinse - P. Vitali incise in Roma / Cupido disarmato da Venere / Al Signor Conte Girolamo da Porto Godi Pigafetta/Patrizio Vicentino/ In attestato del suo profondo ossequio e della grata sua riconoscenza/ Pietro Vitali D. D. / Si vende in Roma presso Gio. Volpato - Il Quadro originale esiste nella Galleria Colonna".

³² Vitali ha sposato Paolina Sicca, nata il 31.08.1767 e sorella di Marianna, moglie di Ludovico Caracciolo, da cui avrà 4 figli. Il dipinto la ritrae mentre in ginocchio mostra un gingillo a quella che è quasi sicuramente la piccola Anna Maria Adelaide che tende le mani incantata. Poco distante da lei, il fratello Fiorenzo assiste all'azione con curiosità, mentre l'elegante figura paterna, Pietro Maria Vitali lo trattiene amorevolmente con la mano sinistra. Un cippo funerario seminascosto nell'angolo a sinistra, è posto a ricordo dei due figli morti infanti, Germanico ed Augusto.

³³ Cfr. H. Honour, 1994, p. 390: "Nella galleria del signor cavalier Clark vi si ritran fra li tanti belli quadri, la Venere ancora di casa Collonna (dipinto) da Paolo Veronese ed incisa da Vitali".

³⁴ Per la storia dei rami ed in generale di questa incisione si veda H.Honour, *Canova e l'incisione*, in G. Pezzini Bernini e F. Fiorani, 1993 e la scheda di Grazia Pezzini Bernini a p. 93.

³⁵ Lettera del 5 aprile 1788: "Di Roma non saprei che cosa altro dirle. È un pezzetto che non vedo il signor Vitali, il quale avrebbe dovuto da un bel pezzo finire la incisione del mausoleo di Ganganelli". (*Lettere di Francesco Milizia...* cit., p. 159).

³⁶ La storia del volume è descritta in F. Malachin, *Il Volume di incisioni canoviane di Treviso dono di Giambattista Sartori Canova*, introduzione all'edizione anastatica del volume di *Stampe delle opere scolpite da Antonio Canova*. Roma MDCCCXVII (1817) Crocetta del Montello, 2022.

³⁷ Adonis laisse la chasse pour plaire à Venus/ paint par di Giulio Pipi Romano / Gravé par P.M. Vitali 1786 / D'après le tableau original de Giulio Pipi Romano, qui se trouvé dans la Collection / de Mr Jean Udney Consul General de sa Majesté Britanique à Livourne / / peint sur Toile 6 pieds 4 pouces de hauteur, sur 3 pieds de largeur, les Figures sont en grandeur naturelle." Esemplari con dedicatoria di questa e della successiva stampa sono conservati nella Biblioteca Labronica di Livorno.

³⁸ "Venus caressant l'amour / Peint par Guido Reni / Gravé par P.M. Vitali 1786 / / D'après le tableau original de Guido Reni, qui se trouvé dans la Collection / de Mr Jean Udney Consul General de sa Majesté Britanique à Livourne / / peint sur toile 6 pieds 4 pouces de hauteur, sur 3 pieds de largeur, les Figures sont en grandeur naturelle."

³⁹ "La Fortunae / Peint par Salvatore Rosa / Gravé par P.M. Vitali/ Tiré d'après le tableau original de Salvator Rosa,qui se Trouvé dans la collection / de M.r Jean Udney Consul General de sa Majesté Britanique à Livourne / peint sur Toile 6 pieds 4 pouces de hauteur, sur 5 pieds de largeur: les Figures sont en grandeur naturelle". Il

dipinto ora non è più rintracciabile. Per la datazione si veda la lettera di Gaetano Poggiali a Giovanni Udney, datata 11 gennaio 1790: "il Vitali ha chiesto delle nuove somme che è di bisogno mandarli, giacché non ho saputo reggere a delle lettere forti, e di lagnanze, che egli ha replicatamente scritte; le quali potrò farle leggere alla sua venuta. Tra poco bisognerà pagare al med.o il saldo del Rame della Fortuna, fino a zecchini 85.." (Livorno, Biblioteca Labronica, coll. TAR.TOZ-SL Busta 1 inv. 191.1).

⁴⁰ Poggiali scrive a Pietro Vitali "valente incisore in rame" il 2 agosto 1784, chiedendo notizie dell'avanzamento dei lavori e comunicando di aver consegnato a Pietro Hackert 30 zecchini romani in oro come acconto per i rami ordinati all'incisore (Cfr. Livorno, Biblioteca Labronica, coll. TAR.TOZ-SL Busta 1 inv. 181).

⁴¹ Danae and Jupiter / Peint par Coreggio / Gravé par Louis Cunego 1786 / À J. A. R. Monseigneur Le Prince Auguste Frederic d'Angleterre &c. &c. &c. / (coat of arms) / par Son tres humble et tres soumis serviteur / Gaietan Poggiali / Tiré d'après le Tableau original d'Antoine Allegri surnommé le Coreggio, qui fe trouve dans la Collection de M.r Jean Udney Consul General de Sa Majesté Brittanique á Livourne / Peint sur toile 5. pieds 5. pouces de hauteur sur 6. pieds et 872 pouces de largeur. Les Figures son ten grandeur naturelle.

⁴² L'incisione è la prima fra quelle pubblicate nelle *Illustrazioni de monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio. date ora per la prima volta in luce dal cav. Gio. Gherardo De Rossi e da Stefano Piale sotto la guida di Vincenzo Feoli*. Tomo I (e Tomo II): Visconti Ennio Quirino Editore:nella Stamperia De Romanis, in Roma, 1821.

⁴³ An antique Statue representing THESEVS at Ince Blundell / P. Vitali fec. aq. / Height 7. Feet 2. Inches.

⁴⁴ An antique Statue seven feet high representing the Roman Province of BITHYNIA. at Ince Blundell / P. Vitali fec. aq. fort.

⁴⁵ Henry Blundell, conte di Ince, nacque in Gran Bretagna nel 1724 a Ince Blundell, Lancashire. Ricco collezionista di sculture classiche e dipinti antichi, nel 1776 andò in gran Tour in Italia, dove visitò Milano, Venezia, Ancona, Roma e Napoli. Acquistava anche copie moderne e opere classiche restaurate da commercianti come Bartolomeo Cavaceppi e Giovanni Volpato. Si recò a Roma in successivi viaggi nel 1782-3, 1786 e 1790. Morì a Ince Blundell nel 1810. Le due incisioni furono pubblicate da Blundell in patria nel 1809: Engravings And Etchings Of The Principal Statues, Busts, Bass-reliefs, Sepulchral Monuments, Cinerary Urns, &c. In The Collection Of Henry Blundell, Esq. At Ince. Vol. I. (II.), 1809.

⁴⁶ *Lettere di Francesco Milizia...* cit., p. 161.

⁴⁷ I due rami, presenti in laboratorio al momento della morte, oggi non sono più rintracciabili. Per queste incisioni Cfr. anche Giambattista Vinci, *Elogio storico del celebre pittore Antonio Cavallucci di Sermoneta*, Roma, 1795, pag. 44 n. 1: "Egli si portò in casa dell'incisore Signor Vitali per vedere due quadri, che il celebre scultore sig. Canova dipinse nell'ore d'ozio. Alla vista di quest'opere in atto d'ammirazione disse al Vitali queste parole "Amico mio non si può

negare, che la scuola Veneziana non sia l'unica pella maniera di dipingere; in questi quadri si vede un Tiziano" [...]. Tutto questo il Cavallucci lo disse a me; e ne ebbi io stesso la conferma dal dilingentissimo sig. Vitali, il quale sta incidendo questi stupendi quadri. ⁴⁸ Imago Puellae Transtyberinae / Antonius Canova inv. et pinx. Petr.s Vitali delin. et sculp. Romae / Nobilibus atque Magnificis Bergomatibus Centum Viris - Petrus Vitali Civ. Berg. Delineavit excudit, dedicat / Forsitan audacter faciam, sed gloriior Ipsum/ Me Patriae memorem, Vosque fuisse mei.

⁴⁹ Antonius Canova inv. et pinx. / Petrus Vitali delin. et sculp. Romae / Veneris pulchritudinem satirus detegit et admiratur / Clarissimis XII Viris Vicentinae Curatoribus/ Petrus M. Vitali delin. exc. et dedicat/ Quod sum rite tuum est, dulcis quasi Patria, Primum accipe, quod valeo reddere mnemosynon.

⁵⁰ Il 21 gennaio 1797 Canova scrive all'amico Selva: "Purtroppo è cosa vera che il Vitali non ha ancora finito le Veneri, ma pazienza che non le abbia finite tutte e due, quello che è scandaloso si è che non ne ha nemmeno terminata una, quantunque sia quattr'anni che di continuo vi lavora senza aver mai fatto altro. Avete mai più sentito dire che vi sia uomo più bilioso? Il Cielo faccia che almeno venghino bene." Cfr. R. Bratti, *Antonio Canova nella vita artistica privata*, in *Nuovo Archivio Veneto*, 1917, pp. 329-330.

⁵¹ Nel 1799 Canova chiede notizie circa le *Veneri* incise dal bergamasco, domandandosi "se Vitali fa denari delle Veneri, o pure se ancora siano al pubblico" (Cfr. A. D' Este, *Memorie di Antonio Canova pubblicate per cura di Alessandro d' Este...*, Firenze, 1864, p. 405).

⁵² Le incisioni, su disegno di Vincenzo Camuccini, sono: *Ulisse spettatore della danza de' figli di Alcino*o *Re de' Feaci*; *Pirro, dopo trafitto Polite, uccide Priamo in presenza della famiglia*; *Achille dolente mentre Patroclo consegna Briseide agli Araldi*; *Telemaco ritornando nella sua regia s'incontra con la madre Penelope*; *Socrate vicino a morte allontana da sé la sua famiglia, ritornando agl'amici*; *Socrate riceve alla presenza de' suoi amici la tazza del veleno*.

⁵³ F. Tadini, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest' anno 1795*, Venezia 1796, p. 80: "Ed ecco quanto alle statue ed ai bassirilievi appartiene del Veneto scultore: questi ultimi in vero meriterebbero una ben più compiuta descrizione; né io me ne sarei disdossato l'incarico se i quattro primi e i due penultimi incisi a contorno dall'abile bulino del Sig. Tommaso Piroli non andassero per le mani di tutti, e gli altri due con maggior copia non attendessero la stessa sorte".

⁵⁴ "All'illutre Academia delle Scienze, e Belle Lettere di Padova Antonio d'Este e Pietro Vitali. Il nostro scopo nel rendere pubblici per mezzo dell'incisione questi Bassi Rilievi del celebre Sig. Antonio Canova è stato di accrescere un nuovo lustro alle glorie della Nazione Veneta nelle Belle Arti. Non abbiamo potuto quindi un momento esitare nel decidersi a chi offrire quest'opera. Da voi, Illustre Accademia, è sostenuta la gloria nazionale nelle Scienze e nelle buone lettere. Quindi, se i membri de' quali siete composti tanto

contribuiscono allo splendore di queste, quanto a quelli delle Arti contribuisce il nostro scultore, una somiglianza d'oggetto rende a voi dovuta quest'offerta, e si lusinga che siate per onorarla di accoglienza, e di gradimento”.

⁵⁵ La vignetta calcografica compare firmata sul frontespizio de *I Saggi scientifici e letterari dell'accademia di Padova*, Tomo I, Padova, 1786.

⁵⁶ Cfr. E. Arrigoni degli Oddi, *Memorie Canoviane. Lettere di Antonio d'Este a Daniele Ippolito Degli Oddi*, in *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, anno 1922-23, tomo LXXXII, pp. 423-467.

⁵⁷ Sono: *Elia nutrito dall'angelo*, *La prima messa sul Monte Carmelo*, *Elia nutrito dai corvi* e *Sobach prevede in sogno lo straordinario ministero del proprio figlio, il profeta Elia*. Le quattro incisioni recitano “Baldini incise in Roma presso P. Vitali”. Nato a Vicenza, Domenico Baldini risulta attivo dal 1796 al 1830 circa a Roma, presso P. Vitali, e a Vicenza. Baldini è presente nella *Nuova Raccolta di 25 vedute antiche e moderne di Roma e sue vicinanze incise a bulino da celebri incisori*. [Roma]: Nicola De Antoni [s.d. ma 1800 circa], elegante raccolta di tavole raffiguranti le maggiori e più belle vedute sulla città di Roma realizzate e firmate dai più celebri incisori, architetti e pittori dell'epoca.

⁵⁸ Il contenuto dell'*Inventario* è descritto in C. Mazzarelli, “*Con molto gusto...*” cit. La serie a chiaroscuro, che riproduce il ciclo delle ‘Storie di Sant’Elia’ affrescato da Gaspare Pussino, ossia Gaspard Dughet nella chiesa di San Martino ai Monti a Roma tra il 1645 e il 1651, forse rimase incompiuta, poiché se ne conoscono solo quattro tavole. Cfr. Rosalba Dinoia, *Il giovane Luigi Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall’Ospizio di San Michele*, in *Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna*, N. 136, Ottobre 2009, pp.52-68.

⁵⁹ Disconzi, Ignazio, *Notizie intorno al celebre santuario di Maria Vergine posto sul Monte Berico di Vicenza raccolte da irrefragabili documenti dal p.m. Filippo Antonio Disconzi dell’Ordine de’ Servi di Maria consacrate agl’illustrissimi signori deputati alle cose utili della città medesima*, per Giovanni Rossi, 1800.

⁶⁰ Si trattava di un’attività mercantile piuttosto importante, come dimostra il fatto che sul volgere del secolo possedeva, fra altri quadri, il ciclo di tele preparatorie per gli affreschi di Pietro da Cortona per gli affreschi nella galleria di Palazzo Pamphilij a piazza Navona (cfr., P. Cohen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, Firenze, 2010, I, p.51).

⁶¹ Via dell’Angelo Custode, ora scomparsa e sostituita da parte di via del Tritone, traeva nome dalla chiesa edificata, a cura della omonima Confraternita, da Felice della Greca e Mattia de’ Rossi, demolita agli inizi del XX secolo; era situata all’altezza di via della stamperia, ove si trova il Palazzo della Stamperia e della Calcografia Camerale.

⁶² Spicca fra queste ultime un nutrito numero di incisioni di Jakob Frey (Hochdorf 1681 - Roma 1752).

⁶³ “Furono circa venti, le camere, onde si trassero i disegni già lodati, più di cinquanta le pitture, che compongono l’opera delle Terme di Tito, che è ora passata presso il valente incisore sig. Pietro Vitali, singolare per la forza, e per l’effetto delle sue stampe. Ha questi nel suo Studio unito alle suddette miniature degli ornati delle Logge Vaticane, quelle de’ più belli quadri, che l’Antichità ci lasciò in Roma, nella Villa Adriana, in Napoli, ed altrove, oltre le miniature di varie opere di Raffaello, di Giulio Romano, dell’Albano, e di altri celebri Artefici. Prosegue egli la grandiosa edizione del Museo Pio-Clementino, insieme con molte altre opere incise, ed è possessore di una cospicua raccolta di quadri scelti dalle più insigni Gallerie, e di una serie Imperiale di medaglie d’ogni modulo, che in Roma non ha pari” V. Ridolfino, *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, Roma 1803, p. 155.

⁶⁴ *Il Museo Pio-Clementino” descritto da Ennio Quirino Visconti Membro dell’Istituto Nazionale di Francia e della Legione D’Onore conserv.re delle antichità nel museo Napoleone a Parigi* - Tomo settimo - Dedicato alla Santità di Nostro Signore PIO SETTIMO Pontefice Massimo. Edito da Gasparre Gapparone scultore in gemme nella strada di S. Silvestro in Capite N° 42. In Roma MDCCCVII con Privilegio Pontificio. Gaspare Capparoni (1761-1808) esprime la sua passione per l’arte nel sostenere economicamente, insieme ad Antonio D’Este, il VII tomo del Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino, con illustrazioni di F. A. Visconti e di G. A. Guattani, pubblicato a Roma nel 1808: Filippo Aurelio Visconti, *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino da N. S. Pio VII P. M. con l’esplicazione de’ sigg. Filippo Aurelio Visconti e Giuseppe Antonio Guattani*, pubblicato da Antonio d’Este e Gaspare Capparone, Roma, s. e., 1808-1837.

⁶⁵ La collezione di medaglie viene venduta nel 1807 alla Biblioteca Apostolica Vaticana per la cospicua somma di 9.000 scudi. Il 20 dicembre 1809 acquista 57 oggetti di scultura da Francesco Ruspoli; dal Duca Bonelli quattro colonne e due busti colossali di Cornelio Silla e Antonino Pio che rivende in parte, l’anno successivo al principe Ludwig di Baviera (1810); nel 1816 cede un ricco nucleo di sculture della collezione Ruspoli, due pezzi provenienti dalla Collezione Rondinini ed alti reperti provenienti dagli scavi di vigna Moroni e Villa Montalto.

⁶⁶ Cfr. *Canova e l’incisione*, 1993. Sull’argomento anche: H. H. Honour, *Canova e i suoi incisori*, in Canova, catalogo della mostra a cura di S. Androsov, M. Guderzo, G. Pavanello (Bassano del Grappa, Museo Civico – Possagno, Gipsoteca), Milano 2003, pp. 412-465. Una accurata descrizione dei contratti stipulati nella calcografia canoviana sta in Maria Rosaria Sforza, *Pietro Vitali...*,cit.

⁶⁷ Secondo Mazzarelli, l’attività di commercio antiquario esercitata da Vitali con troppa assiduità non sarebbe stata gradita al Canova. Cfr. C. Mazzarelli, “*Con molto gusto e con effetto assai bello...*” cit.

⁶⁸ Cfr. *Appendici* in G. Pezzini Bernini e F. Fiorani, 1993, pp. 324-329.

ACQUISIZIONI, DEPOSITI, RESTAURI, PRESTITI



Musei Civici di Treviso. Attività 2022

a cura di Eleonora Drago

Nell'ambito delle attività annualmente svolte all'interno dell'ufficio Conservazione dei Musei Civici di Treviso, finalità di tutela e valorizzazione si intrecciano attraverso forme quali l'implemento delle collezioni, grazie ad acquisizioni o comodato, lavori di manutenzione e restauro, oltre che tramite allestimenti e progetti espositivi, compresi i prestiti in uscita, che hanno lo scopo di favorire una corretta e quanto più ampia fruizione possibile.

Oltre alle mostre allestite nel Museo di Santa Caterina e al Museo Bailo, nel corso del 2022 i lavori di riallestimento e rinnovamento soprattutto della sede del Bailo hanno offerto l'occasione per variare parzialmente alcune sezioni, permettendo di integrare i percorsi espositivi e di riportare visibili opere precedentemente conservate nei depositi, arricchendo così le proposte per visitatori occasionali ma anche locali e abituali.

Acquisizioni

Anche nel 2022, la generosità e la fiducia nei confronti dell'istituzione museale cittadina hanno contribuito all'incremento delle collezioni permanenti grazie a donazioni da parte di privati.

Nella prima parte dell'anno si è provveduto a concludere le pratiche di acquisizione di alcune opere iniziate ancora nell'anno precedente: nel mese di marzo, è stata perfezionata la donazione dell'artista Ferruccio Gard (Vestignè, 1940), precursore delle ricerche optical e cinesiche, che ha offerto all'istituzione un suo acrilico su tela realizzato nel 1974, *Struttura percettiva*, a seguito dell'esposizione "Ferruccio Gard. Il cinetico del colore 1969-2021" ospitata presso il Museo Bailo nell'autunno 2021.

Nel corso della primavera, sono stati donati da parte della famiglia degli eredi tre dipinti dell'artista Lino

Selvatico (1872-1924), dotato autore di ritrattistica femminile e scene familiari, attivo nel periodo della *Belle Époque* tra '800 e '900, insieme a un importante comodato di sue opere di cui si parlerà più avanti. Tra questi doni è da segnalare la presenza del bozzetto a olio del grande *Ritratto di Teresita Lorenzon* (Fig. 1) già di proprietà dei Musei Civici, del quale viene così a costituire un notevole complemento nonché un esempio della pratica esecutiva dell'autore, che era solito eseguire molti schizzi e bozzetti preparatori per i suoi dipinti più definiti.

La raccolta civica di opere di Arturo Martini, tra le più complete esistenti, nel corso del 2022 ha visto incrementare il suo numero – proseguendo una tendenza già in corso negli ultimi tre anni – grazie ad alcune donazioni di qualità. A marzo, per celebrare i suoi 80 anni, Natalina Botter ha donato ai nostri musei una terracotta raffigurante *Gli amanti*, eseguita da Martini nel 1927; l'arrivo più recente, donato alla fine di novembre, è invece un piccolo *Busto del pittore Luigi Serena*, opera giovanile dello scultore, realizzata nel 1908.

In previsione della prossima mostra dedicata a Martini, che aprirà al Museo Bailo nel marzo 2023, queste due opere e le altre dell'artista giunte nelle collezioni museali negli ultimi tre anni, che quindi non avevano ancora trovato una collocazione visibile al pubblico, sono state allestite nel dicembre 2022 in una nuova ala espositiva del Bailo.

Depositi e comodati

I depositi a lungo termine e i comodati accordati nel corso dell'anno hanno senz'altro donato un valore aggiunto alle raccolte museali, costituendo significativi arricchimenti ai percorsi espositivi e all'offerta artistica di entrambe le sedi.

In apertura

Fig. 1. Lino Selvatico, *Ritratto di Teresita Lorenzon* (bozzetto), olio su compensato, inv. AM 1073, dono famiglia Selvatico, 2022.

Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Venere adornata dalle Grazie e da quattro amorini*, 1524-27, olio su tavola, deposito da collezione privata.



Provenienti da collezioni private, durante l'estate sono giunti alla Pinacoteca di Santa Caterina due oli su tavola, esempi dell'attività di due maestri del '500 attivi in Veneto: la *Venere adornata dalle Grazie e da quattro amorini* (1524-27) di Lorenzo Lotto (Fig. 2), che, per via della sua stratificata ed esemplare storia conservativa (il suo aspetto attuale è emerso dopo l'ultimo restauro eseguito nel 2017, che ne ha rivelato lo stato originario nascosto sotto sette strati di ridipintura e che ha permesso alla critica di approfondire lo studio dell'attribuzione dopo decenni di dibattiti) ha trovato una sua ideale collocazione espositiva nella sala 6, la quale già ospita opere come il *Sant'Antonio Abate* di Pordenone, esempio di affresco del '500 staccato e restaurato, venendo a

Fig. 3. Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione*, 1520-25 ca., olio su tavola, deposito da collezione privata.



costituire così un complemento alla storia della conservazione in città.

L'altra opera, una *Sacra Conversazione* (1520-25) di Palma il Vecchio (Fig. 3) di recente scoperta, è stata esposta invece in sala 7 nell'ambito del riallestimento della Pinacoteca in previsione dell'apertura della mostra "Paris Bordon 1500-1571. Pittore divino", a fianco del *Riposo dalla fuga in Egitto* (1525) dei Musei Civici eseguita da Bordon, in un confronto ideale in grado di far emergere derivazioni e vicinanza tra i due artisti, attivi negli stessi anni altresì come collaboratori. Anche i riallestimenti del Museo Bailo hanno beneficiato dell'arrivo di importanti comodati: dalle collezioni dei discendenti dell'artista, e contestualmente al dono di dipinti sopracitato, nella primavera 2022 è arrivato ai Musei Civici un cospicuo nucleo di opere (54 dipinti e quasi 300 tra disegni, schizzi e grafiche) di Lino Selvatico, comprensivo dell'archivio privato e della biblioteca dell'artista. Alcuni di questi quadri sono esposti in una delle sale mo-

Fig. 4. Francesco Hayez, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, 1807-09, olio su tela, inv. P 231. Stato prima dell'intervento di restauro.



nografiche riallestite nel novembre 2022, insieme alla sezione dedicata ad Alberto Martini nella quale hanno trovato posto le opere grafiche giunte tramite deposito a lungo termine gentilmente concesso dalla Pinacoteca Alberto Martini di Oderzo, al fine di arricchire le raccolte trevigiane di lavori dell'artista, figura versatile e innovatrice per l'arte locale del suo tempo (su questo deposito nello specifico, si veda il contributo successivo). E' in corso di perfezionamento infine un altro comodato che andrà ad arricchire il percorso permanente del

Fig. 5. Francesco Hayez, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, inv. P 231. Stato dopo il restauro.



Bailo: un grande dipinto di Luigi Serena, il *Ritratto della Sig.ra Zamprogno Dal Din*, notevole in quanto una ben rifinita rappresentazione a figura intera opera di un autore i cui ritratti più noti sono quelli a mezzo busto.

Manutenzioni e restauri

Gli interventi conservativi condotti nel corso dell'anno hanno coinvolto un ampio nucleo di opere di diversi materiali e tecniche, dalla grafica alla scultura e alla ceramica, dalla pittura su tela e cornici lignee alla numismatica, e per lo più risultano strettamente legati

Fig. 6. Francesco Hayez, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, inv. P 231. Visione attraverso lampada UV.



ai progetti espositivi ospitati nelle sedi museali. Così, durante i primi mesi dell'anno le manutenzioni, ad opera di MAUVE s.r.l., hanno interessato soprattutto le opere civiche poi esposte dal mese di maggio nella mostra "Canova Gloria Trevigiana" al Museo Bailo, e che in parte sono poi rimaste allestite nella nuova ala della collezione permanente: tra i dipinti dell'800, testimonianza della storia della pinacoteca civica di Treviso, spicca il *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto* (1807-09) di Francesco Hayez (Figg. 4 e 5, prima e dopo), opera giovanile eseguita

all'età di 16 anni. Le analisi preliminari condotte attraverso visione a luce radente e UV (Fig. 6), in generale e nel dettaglio, hanno consentito di individuare i ritocchi e le ridipinture avvenute successivamente, nonché tracce di vecchi restauri che avevano compromesso la cromia originale. La fase successiva è stata quindi quella della pulitura e rimozione delle vernici (Fig. 7), dapprima attraverso piccoli saggi circoscritti (Fig. 8), che hanno rivelato colori autografi più chiari e vivi, soprattutto nella veste azzurra della figura a destra e nei toni dei bianchi e degli incarnati, oltre che chiarire alcuni particolari, come i volti e i dettagli nelle parti più in penombra. Alla fine, dopo l'integrazione delle lacune – più evidenti soprattutto nell'area scura in alto a destra –, è stato steso uno strato protettivo di verniciatura, che ha valorizzato la freschezza della scena. Un altro intervento degno di menzione è il restauro della Venere, calco dalla *Venere che esce dal bagno* di Antonio Canova in gesso patinato, pervenuto ai Musei Civici di Treviso nel 1953 grazie al legato testamentario di Bruno Lattes. Il trasporto da Villa Lattes di Istrana, dov'era conservata, alla sua nuova collocazione nel Museo Bailo ha consentito di effettuare un intervento di pulitura e rimozione dello spesso strato di deposito di sporco e detriti che avevano provocato un ingrigimento disomogeneo della superficie e numerose macchie di materia grassa (Fig. 9). terminate le fasi di restauro e consolidamento integrativo e protettivo, si è potuto recuperare l'originale candore del materiale, nonché l'effetto di chiarezza e luminosità dato dalla luce rifratta sul gesso patinato (Fig. 10).

Dai mesi estivi invece particolare attenzione è stata rivolta alle opere scultoree dell'artista Antonio Carlini, comprensive di busti e medaglioni in gesso (provenienti dai depositi museali) e di busti con colonne in marmo, gesso o ceramica conservati nell'atrio della

Fig. 7. Francesco Hayez, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, inv. P 231 (dettaglio). Durante la pulitura, effettuata con soluzione tampone citrato (pH 5,5), e sverniciatura con miscela ligroina-etanolo 70-30% (LE3), miscela ligroina-acetone 40-60% (LA6), e localmente acetone e DMSO 15% in etile acetato.



Biblioteca "G. Comisso": le due effigi di Paris Bordon sono state visibili per alcuni mesi nella Pinacoteca di Santa Caterina, all'interno del focus dedicato al pittore a complemento dell'esposizione bordoniana, prima di essere trasferite, insieme a tutti gli altri ritratti, al Museo Bailo per la mostra "Antonio Carlini (1859 – 1945). Il maestro di Arturo Martini", da dicembre.

Nello specifico i lavori, eseguiti da MAUVE s.r.l. per i busti di Bordon e da Nuova Alleanza società cooperativa s.r.l. per tutte le altre opere, sono consistiti in interventi di spolveratura a secco e pulitura superficiale mediante sostanze attive in sospensione da depositi incoerenti e polvere, concentrati soprattutto nelle cavità della materia alla quale avevano offuscato il naturale

Fig. 8. Francesco Hayez, *Gruppo della famiglia del pittore con il primo autoritratto*, inv. P 231 (dettaglio). Saggio di pulitura



colore; rimozione di stuccature non pertinenti e strati protettivi ormai virati, nel caso dei marmi; integrazione e incollaggio di frammenti superficiali nel caso dei gessi, con passivazione degli elementi in ferro che avevano provocato macchie di ruggine, specialmente nei bassorilievi; infine, consolidamento e integrazioni pittoriche con applicazione finale di protettivi.

Prestiti

Dopo gli anni di restrizioni e chiusure forzate, la ripresa delle attività espositive ha finalmente vissuto una ripartenza in tutta Italia e non solo, fatto intuibile anche dal notevole numero di prestiti di opere per mostre esterne che ha coinvolto le collezioni trevigiane.

Fig. 9. Antonio Canova (calco da), *Venere*, XIX sec., gesso patinato su basamento ligneo a colonna tronca marmorizzata, inv. ER 658. Stato prima dell'intervento di restauro.



Tra questi, da segnalare sono la trasferta della grande tela di Lipparini, *Lord Byron giura sulla tomba di Marco Botsaris*, esposta con successo ad Atene presso il Parlamento Ellenico per la mostra sulle guerre d'indipendenza della Grecia tra 2021 e 2022, e la presenza del *Ritratto di Sperone Speroni* nelle due prestigiose tappe – Vienna e Milano – dell'esposizione dedicata a Tiziano e all'immagine femminile nella sua pittura. Per la grande mostra di Palazzo Ducale a Venezia, “VENETIA 1600. Nascite e rinascite”, dedicata ai 1600 anni della città lagunare, il dipinto di Ludovico Pozzoserrato *L'incendio di Palazzo Ducale* ha figurato quale pre-

Fig. 10. Antonio Canova (calco da), *Venere*, inv. ER 658. Stato dopo il restauro.



ziosa testimonianza di uno degli episodi più neri della storia della Serenissima, il disastroso avvenimento che nel 1577 causò la perdita di opere inestimabili e mise a rischio la sede del centro del potere politico veneziano. Ben dieci opere dei Musei di Treviso sono invece in prestito a Padova, a Palazzo Zuckermann, per la mostra celebrativa dedicata a Bepi Fabiano (1883-1962) organizzata dal Comune di Padova: si tratta di una ricca selezione che documenta l'attività del pittore e pastellista negli anni '20 e '30, e all'interno dell'esposizione costituisce il nucleo più considerevole di opere da collezioni pubbliche.

Acquisizioni 2022

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO/SOGGETTO, DATAZIONE MATERIALI E TECNICHE	MODALITÀ ARRIVO IN MUSEO *DATA PROVENIENZA E COMMITTENZA ORIGINARIE SE NOTE
AM878	Ferruccio Gard	<i>Struttura percettiva</i> 1974, acrilico su tela, cm 50x50	dono dell'artista
	Arturo Martini	<i>Gli amanti</i> 1927, terracotta	dono Natalina Botter
AM1073	Lino Selvatico	<i>Ritratto di Teresita Lorenzon</i> , bozzetto olio su compensato, cm 63,5 x 42	dono eredi Selvatico
AM1074	Lino Selvatico	<i>Ritratto del mio bambino</i> olio su tela, cm 108,7 x 92,7	dono eredi Selvatico
AM1075	Lino Selvatico	<i>Le tentazioni di Sant'Antonio</i> olio su tela, cm 95,5 x 85,5	dono eredi Selvatico
AM1076	Ottavio Pinarello	<i>Trevisi</i> 2022, scatto fotografico impresso su tela con successivo intervento pittorico	dono dell'artista
AM1077	Sergio Favotto	<i>Ritratto di Norma Cossetto</i> 2022, cm 50x70	dono dell'Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia, Comitato di Treviso
	Arturo Martini	<i>Il pittore Luigi Serena</i> 1908, terracotta patinata, cm 16	dono di Adriana Carrari (in memoria di Lamberto Ottavi)

Comodati e depositi 2022

PROPRIETARIO	ANAGRAFICA OPERA	OPERE ESPOSTE
Eredi Selvatico	Oltre 350 opere del pittore Lino Selvatico (54 dipinti e poi disegni e opere grafiche)	Museo Bailo
Eredi Selvatico	archivio Lino Selvatico (circa 25 faldoni e 1.200 libri)	
Collezione privata francese	Lorenzo Lotto, <i>Venere adornata dalle Grazie e da quattro amorini</i>	Museo Santa Caterina
Collezione privata, Treviso	Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio, <i>Sacra Conversazione</i>	Museo Santa Caterina
Fondazione Oderzo Cultura	opere di Alberto Martini (23 chine su cartoncino, un autoritratto a matita su carta, 18 cartoline in litografia, strumenti del pittore tra cui valigette con colori e squadre)	Museo Bailo
Collezione privata, Treviso	Luigi Serena, <i>Ritratto della Sig.a Zamprogno Dal Din</i> , olio su tela	

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
P222	olio su tela	Andrea Appiani	Ritratto della Contessa Margherita Grimaldi Prati
	cornice legno dorato		
P102	olio su tela	Giuseppe Murani	Caino disperato
	cornice in legno intagliato dorato		
P232	olio su tela	Ippolito Caffi	Benedizione di Pio IX dal Quirinale di notte
	cornice legno dorato		
P233	olio su carta	Ippolito Caffi	Festa notturna con fuochi
P291	olio su carta	Ippolito Caffi	Notturmo in campo S. Giovanni e Paolo di Venezia
P234	olio su tela	Natale Schiavoni	Ritratto di Sante Giacomelli
	cornice in legno intagliato dorato		
P253	olio su tela	Ludovico Lipparini	Una beduina
	cornice in legno intagliato dorato		
P297	olio su tela	Luigi Querena	Veduta notturna di Venezia dai Giardini
	cornice in legno intagliato dorato		
P298	olio su tela	Natale Schiavoni	La Flora
	cornice legno dorato		
P304	olio su tela	Vincenzo Giacomelli	Loredano assediato in Scutari
P490	olio su tela	Ludovico Lipparini	Giuramento di Lord Byron
P491	olio su tela	Eugenio Bosa	L'estrazione del lotto in piazzetta San Marco
P565	olio su tela	Giovanni Melan	Veduta dal Palazzo Ducale
	cornice legno dorato		
P231	olio su tela	Francesco Hayez	Scena familiare con autoritratto giovanile

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
P659	olio su tela	Pietro Paoletti	La Maddalena
	cornice in legno intagliato dorato		
P920	olio su tela	Giovanni Melan	La punta della dogana e la chiesa della Salute
	cornice in legno intagliato dorato		
P241	olio su tela	Anonimo	Ritratto della Contessa Montresor
	legno intagliato dorato		
P468	olio su carta incollata su tela	Thomas Lawrence	Ritratto di Antonio Canova
	cornice in legno intagliato dorato		
P514	olio su tela	Gasparo Francesconi	Piccolo ritratto di Giuseppe Murani
	cornice legno dipinto		
P72	olio su tela	Pietro Paoletti	L'inondazione del Po
	cornice legno dorato		
P296	olio su tela	Pietro Paoletti	Ciociaro
	cornice in legno intagliato dorato		
P910	olio su tela	Alessandro Zona	Gondola veneziana
	cornice in legno intagliato dorato		
P358	olio su tela	Michelangelo Grigoletti	Susanna e i vecchioni
	cornice in legno intagliato dorato		
P256	olio su tela	Francesco Canella	La chioggiotta
	cornice in legno intagliato dorato		

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
P303	olio su tela	Eugenio Moretti Larese	<i>Il paggio</i>
	cornice in legno intagliato dorato		
P451	olio su tela	Pompeo Randi	<i>Ritratto di Procuratore di San Marco</i>
	cornice in legno intagliato dorato		
P237	olio su tela	Odorico Politi	<i>Elena giocata ai dadi da Teseo e Piritoo</i>
	cornice legno dorato		
P365-P372	affreschi riportati su tela	Giambattista Canal	<i>Dipinti mitologici</i>
	cornice legno policromo		
P614	olio su tela	Natale Schiavoni	<i>La Maddalena</i>
	cornice legno dorato		
P931	bassorilievo in gesso	Pietro Zandomeneghi	<i>Bacco che conforta Arianna</i>
P932	bassorilievo in gesso	Pietro Zandomeneghi	<i>Trionfo di Bacco</i>
ER658	gesso	Antonio Canova, da	<i>Venere che esce dal bagno</i>
	basamento in legno		
STG71	gesso patinato	Anonimo	<i>Le Tre Grazie</i>
P220	gesso	Antonio Canova	<i>Busto di Marianna Angeli Pascoli</i>
	gesso	Antonio D'Este	<i>Volto idealizzato di Antonio Canova</i>
	gesso	Anonimo	<i>Calco funerario del volto</i>
	gesso	Anonimo	<i>Calco funerario della mano</i>
	marmo	Luigi Zandomeneghi	<i>Erma di Antonio Canova</i>
C155	terraglia ingobbiata bianca	Fabbrica Fontebasso	<i>Ercole</i>
	legno dipinto con vetro	Anonimo	<i>Teca</i>
	carta intelaiata su telaio ligneo		<i>Copertina libro incisioni</i>

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
NU70	Moneta	G. Girometti	<i>Profilo per sinistra di Antonio Canova</i>
NU71	Moneta	Putinati	<i>Busto per destra di Antonio Canova</i>
NU1130	Moneta	A. Fabris	<i>Profilo di Antonio Canova</i>
	volume con incisioni	Pier Luigi Scheri	<i>"Stampe delle opere scolpite da Antonio Canova"</i>
INV. 11273	acquaforte e bulino	Pietro Anderloni	<i>Ritratto di Antonio Canova (da Giuseppe Bossi)</i>
INV. 11284	acquaforte e bulino	Natale Schiavoni	<i>Ritratto di Antonio Canova</i>
INV. 11283	acquaforte e bulino	Policarpo Bedini	<i>Ritratto di Antonio Canova (da Thomas Lawrence</i>
INV. 11272	acquaforte e bulino	Vincenzo Giaconi	<i>Ritratto di Canova con Martino De Boni (da Martino De Boni</i>
INV. 11333	acquaforte e bulino	Andrea Zandomenici	<i>Edicola con i busti di Tiziano, Palladio e Canova</i>
INV. 11271	acquaforte e bulino	Tommaso Piroli	<i>Busto di Antonio Canova (dal busto di Antonio D'Este nella sagrestia del Tempio di Possagno)</i>
INV. 11340	acquaforte e bulino	Pietro Fontana	<i>Autoritratto di Antonio Canova (dal disegno di Giovanni De Min)</i>
INV. 11268	acquaforte e bulino	Luigi Pizzi	<i>Ritratto di Antonio Canova (dal rilievo in profilo di Antonio D'Este)</i>
INV. 11355	acquaforte e bulino	Pietro Maria Vitali	<i>Monumento funerario di Clemente XIV</i>
INV. 11353	acquaforte e bulino	Raffaello Morghen	<i>Monumento funerario di Clemente XIII</i>
INV. 11290	acquaforte e bulino	Sebastiano Lovison	<i>Venere con lo specchio</i>
INV. 11327	acquaforte e bulino	Sebastiano Lovison	<i>Venere con un fauno</i>
INV. 11293	acquaforte e bulino	Tommaso Piroli	<i>Danza dei figli di Alcino</i>
INV. 11326	acquaforte e bulino	Tommaso Piroli	<i>Morte di Priamo</i>
INV. 11301	acquaforte e bulino	Giacinto Maina	<i>Socrate morto circondato dagli amici</i>
INV. 11338	acquaforte e bulino	Sebastiano Lovison	<i>Deposizione di Cristo dalla Croce</i>
INV. 11337	acquaforte e bulino	Pietro Vedovato	<i>Compianto sul Cristo morto</i>
INV. 11350	acquaforte e bulino	Fioravanti Penuti	<i>Veduta di Possagno con il Tempio e la casa natale di Antonio Canova</i>

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
INV. 11351	acquaforte e bulino	Antonio Nani (figlio)	<i>Veduta di Possagno con ritratto di profilo di Canova,</i>
INV. 11265	acquaforte e bulino	Sebastiano Lovison	<i>Il Tempio di Possagno</i>
INV. 11259-11256-11261-11258	acquaforte e bulino	Sebastiano Lovison	<i>4 Vedute del Tempio di Possagno</i>
INV. 11276	disegno su carta	Pietro Uditore	<i>Ritratto di Antonio Canova (da Giuseppe Bossi)</i>
INV. 7356	disegno su carta	Giovanni De Min	<i>Ulisse assiste alla danza dei figli di Alcinoò</i>
INV. 7195	disegno su carta	Placido Fabris	<i>Il pugile Creugante (da Canova)</i>
INV. 11266	incisione		<i>Tempio di Possagno</i>
INV. 11269	incisione		<i>Casa di Canova</i>
INV. E30	disegno su carta	Andrea Bon	<i>Loggia in onore dell'imperatore</i>
INV. E31	disegno acquarellato	Andrea Bon	<i>Porta San Tommaso</i>
	disegno acquarellato	Andrea Bon	<i>Arco Trionfale eretto presso la chiesa di S. Lazzaro sul terraglio</i>
	disegno acquarellato	Andrea Bon	<i>Fianco esterno dell'arco trionfale</i>
	disegno acquarellato	Andrea Bon	<i>Fianco interno dell'arco trionfale</i>
INV. 11345 e 11345 bis	acquaforte e bulino	Vincenzo Giaconi	<i>Antonio Canova ritratto il giorno della sua morte (da C. Prayer)</i>
INV. 1295	incisione		<i>Caduta di Napoleone</i>
	busto e colonna in marmo	Antonio Carlini	<i>Busto di Paris Bordon</i>
	gesso	Antonio Carlini	<i>Busto di Paris Bordon</i>
P96	olio su tela	Paris Bordon	<i>Sant'Antonio abate in trono tra san Vincenzo Ferrer e san Biagio</i>
AMS374	gesso	Antonio Carlini	<i>Busto di Alceste Torselli</i>
AMS46	gesso policromo	Antonio Carlini	<i>Busto di Carlo Agnoletti</i>
AMS375	medaglione in gesso	Antonio Carlini	<i>Autoritratto di Antonio Carlini</i>
AMS370	medaglione in gesso	Antonio Carlini	<i>Ritratto di Giuseppe Mazzini</i>

INVENTARIO	TIPO OPERA/ TECNICA	AUTORE	TITOLO
AMS371	medaglione in gesso	Antonio Carlini	<i>Ritratto di Felice Cavallotti</i>
	gesso	Antonio Carlini	<i>Busto di generale Tommaso Salsa</i>
	gesso policromo	Antonio Carlini	<i>Busto del generale Augusto Vanzo</i>
	busto e colonna in marmo	Antonio Carlini	<i>Busto di Antonio Caccianiga</i>
	busto in ceramica, colonna in marmo	Antonio Carlini	<i>Busto di Papa Benedetto XI</i>
	busto e colonna in marmo	Antonio Carlini	<i>Busto di Jacopo Riccati</i>

Prestiti 2022

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA	SEDE	DATA INIZIO	DATA FINE
P490	Ludovico Lipparini	<i>Lord Byron giura sulla tomba di Marco Botsaris</i>	<i>Beholding Liberty! At the Hellenic Parliament, two centuries later</i>	Atene, Palazzo del Parlamento Ellenico	01.07.2021	31.01.2022
P437	Ludovico Pozzoserrato	<i>Incendio di Palazzo Ducale</i>	<i>VENETIA 1600. Nascite e rinascite</i>	Venezia, Palazzo Ducale	04.09.2021	06.06.2022
P1234	Anonimo patriota trevigiano	W Verdi	<i>Opera!</i>	Parma, Palazzo del Governatore	19.09.2021	16.01.2022
P273	Tiziano Vecellio	<i>Ritratto di Sperone Speroni</i>	<i>Titian's Vision of Women: Beauty – Love – Poetry</i>	Vienna, Kunsthistorisches Museum	04.10.2021	30.01.2022
P232	Ippolito Caffi	<i>Benedizione di Pio IX dal Quirinale di notte</i>	<i>1849-1871. Ebrei di Roma tra segregazione ed emancipazione</i>	Roma, Museo Ebraico	10.11.2021	19.03.2022

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA	SEDE	DATA INIZIO	DATA FINE
P186	Francesco Guardi	<i>Veduta di San Giorgio Maggiore dalla piazzetta</i>	<i>Goya, viaggiatore e artista del Grand Tour</i>	Zaragoza, Museo di Zaragoza	23.12.2021	03.04.2022
P273	Tiziano Vecellio	<i>Ritratto di Sperone Speroni</i>	<i>Tiziano e l'immagine della donna nel Cinquecento Veneziano</i>	Milano, Palazzo Reale	21.02.2022	05.06.2022
P373	Ludovico Pozzoserrato	<i>Concerto in villa</i>	<i>Frammenti di Paradiso. Giardini nel tempo alla Reggia di Caserta</i>	Reggia di Caserta	30.06.2022	7.11.2022
AMS64	Arturo Martini	<i>Fanciulla piena d'amore</i>	<i>Futurismo. La nascita dell'avanguardia 1910-1915</i>	Padova, Palazzo Zabarella	01.10.2022	26.02.2023
P468	Thomas Lawrence (copia da)	<i>Ritratto di Antonio Canova</i>	<i>Bolzano per Canova: il ritorno di Amore e Psiche</i>	Bolzano, Centro Trevi	21.10.2022	27.11.2022
AM12	Bepi Fabiano	<i>Ragazzo</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM29	Bepi Fabiano	<i>La convalescente. Ragazza con il vestito rosa</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM31	Bepi Fabiano	<i>Il piccolo suonatore di flauto</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM58	Bepi Fabiano	<i>Giovinetta e natura morta</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023

INVENTARIO	AUTORE	TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA	SEDE	DATA INIZIO	DATA FINE
AM80	Bepi Fabiano	<i>Donna con ventaglio</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM403	Bepi Fabiano	<i>Anatra</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM404	Bepi Fabiano	<i>Cagnetta volpina</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM416	Bepi Fabiano	<i>La biondina</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM460	Bepi Fabiano	<i>Donne in maschera</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AM461	Sante Cancian	<i>Ritratto caricatura di Bepi Fabiano</i>	<i>Bepi Fabiano (1883-1962). Dipinti dagli anni Venti agli anni Cinquanta</i>	Padova, Palazzo Zuckermann	17.11.2022	22.01.2023
AMS15	Arturo Martini	<i>Presepio piccolo</i>	<i>Giotto e il Novecento</i>	Rovereto, Mart	06.12.2022	19.03.2023



La nuova sala dedicata ad Alberto Martini al Museo Bailo

a cura della Fondazione Oderzo Cultura Onlus

Diviso tra illustrazione, grafica e pittura – senza dimenticare il suo importante apporto nel campo della scenografia teatrale e delle arti applicate – Alberto Martini (Oderzo, 1876 – Milano 1954) è da annoverarsi tra i massimi interpreti di una lunga stagione figurativa italiana, che dalla temperie simbolista di fine Ottocento transita verso i linguaggi e le contraddizioni del nuovo secolo. Protagonista di un'epoca fortemente segnata da cambiamenti e trasformazioni, Martini fonda le sue ricerche su rilevanti esperienze straniere, che lo porteranno ad indagare temi e soggetti con gusto e vocazione europea, senza per questo cedere mai alle ingerenze e alle facili mode del tempo. Un percorso che lo vedrà esporre – oltreché in Italia e soprattutto alla Biennale di Venezia, dove sarà presente per venti edizioni – nelle principali capitali europee (Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles), ottenendo significativi successi e importanti commissioni lavorative, soprattutto nell'ambito della grafica e dell'illustrazione. Nel contesto delle iniziative che condurranno al 2024, settantesimo anniversario della morte di Alberto Martini, il Museo Luigi Bailo ha voluto dedicare all'autore una sala permanente grazie al prestito di una serie di opere concesse dalla Fondazione Oderzo Cultura a seguito di un protocollo di intesa con il Comune di Treviso. Questi lavori entreranno in dialogo con quelli dell'artista già presenti nelle collezioni del museo: gli otto pastelli di ascendenza simbolista *Fantasie al sole* (1912) e l'olio su tela intitolato *L'esprit travaille – Autoportrait intérieur* (1929), un autoritratto ascrivibile alla fase surrealista dell'autore. Il corpus di opere provenienti dalla Pinacoteca Alberto Martini di Oderzo si incentrano sull'attività grafica dell'autore focalizzandosi su due cicli di seminale importanza, la *Danza macabra europea* e le illustrazioni della *Commedia* dantesca; tra i due nuclei s'innescano così un ideale dialogo ponendo l'attenzione

sugli aspetti caricaturali e grotteschi attraverso cui Martini opera in chiave critica su società, politica e potere. A Treviso è ora esposta una selezione delle 54 cartoline della *Danza macabra* realizzate tra il 1914 e il 1916 dall'autore durante la Prima Guerra mondiale. La serie, dal carattere prettamente satirico e stampata a Treviso dall'editore Domenico Longo, ebbe una funzione propagandistica sia verso la popolazione civile, che una diffusione nei fronti di guerra in chiave antigermanica attirando elogi di uomini politici, diplomatici e grandi personalità dal tempo, come il critico Vittorio Pica e gli artisti Federico Zandomenighi e Auguste Rodin. Il richiamo alla tradizione del *topos* della danza macabra è funzionale per Martini a indirizzare il discorso alla stretta attualità degli avvenimenti che stanno sconvolgendo il contesto europeo, risemantizzandolo entro un linguaggio che coniuga alla tradizione della grafica cinquecentesca nordeuropea elementi di natura protosurreale. Nel nuovo allestimento saranno esposte quelle illustrazioni della *Commedia* dove è maggiormente data forma visiva ai giudizi corrosivi di Dante verso personaggi del passato o a lui coevi – da Attila a Maometto, da Bonifacio VIII a Enrico Scrovegni – in tal senso la riflessione è incentrata sugli aspetti socio-politici della *Divina Commedia* che ben si sposa con l'elemento grottesco che emerge nel clima della grande guerra nella danza macabra dove vi sono riferimenti a militari, generali e capi di stato del tempo. Il profondo legame di Alberto Martini con il testo dell'Alighieri è testimoniato dalle 298 tavole conservate a Oderzo nella Pinacoteca a lui dedicata (intraprese nel 1901 e riprese in più occasioni, tra il 1922 e il 1944) che costituiscono il fondo più corposo e raccontano di quattro decenni di meditazioni sul poema. In tal senso l'artista dichiarò: «Tre volte, nella mia vita, seguii religiosamente il Divino Poeta attraverso i tre mondi... Il Poe-

In apertura

Fig. 1. Alberto Martini, *Autoritratto*, 1911, carboncino su carta nocciola chiaro, Pinacoteca Alberto Martini - Fondazione Oderzo Cultura, Oderzo, Inv. 987.



ma Sacro mi fu sempre di grande conforto, a volte mi placò e visse paradisiaco o infernale nei miei sogni». A chiudere idealmente l'allestimento della sala è l'*Autoritratto* del 1911, un disegno a matita di grandi dimensioni (opera preparatoria, ma già pienamente in forza, della china conservata alla Pinacoteca di Oderzo) che mostra in modo esemplificativo - attraverso appunto, una riflessione che l'autore compie sul proprio ruolo e statuto di artista - la sua vocazione di artista demiurgo, in grado evocare attraverso il proprio gesto creativo «inesplorate regioni dello spirito». Una capacità immaginativa che non mancava d'altronde di essere riconosciuta dal suo grande estimatore e mentore Vittorio Pica, che già nel 1908 spendeva alcune significative parole per indicare la natura spic-

Fig. 2. Alberto Martini, *Papa Anastasio* (Inferno, Canto XI), 1937, china su cartoncino, Pinacoteca Alberto Martini - Fondazione Oderzo Cultura, Oderzo, Inv. 1025.

Fig. 3. Alberto Martini, *Fiorenza romana* (Paradiso, Canto XVII), 1937, china su cartoncino, Pinacoteca Alberto Martini - Fondazione Oderzo Cultura, Oderzo, Inv. 1130.



catamente cerebrale dei suoi visionari lavori: «egli [Martini] non ha punto bisogno di attingere i motivi direttamente dalla vita reale, così come per disegnare sulla carta i nudi di una donna nei quali eccelle non ha bisogno di avere nessun modello sotto gli occhi. Egli è uno di quegli individui le cui vere avventure sono di ordine intellettuale ed avvengono e svolgonsi esclusivamente nella massa grigia del cervello».

La sala martiniana restituisce dunque non soltanto gli aspetti e le declinazioni più indicative della sua poetica figurativa ma trasmette anche in maniera significativa il profondo legame avuto con la città di Treviso, dove Martini si trasferì insieme alla propria famiglia 1879, all'età di soli quattro anni, risiedendovi stabilmente sino agli anni Venti.

MOSTRE



Musei Civici Treviso. Le grandi mostre del 2022

a cura di Alessandra Guidone

Canova gloria trevigiana

Dalla bellezza classica all'annuncio romantico

Dal 14 maggio al 2 ottobre 2022

Museo Luigi Bailo

Le celebrazioni del bicentenario della nascita di Antonio Canova rappresentavano per i Musei di Treviso una doppia sfida: non solo l'occasione irripetibile di dedicare una mostra al più grande scultore del Neoclassicismo, ma lo spunto per indagare campi inediti o poco battuti, offrendo nuove riflessioni per gli studi canoviani.

Con tale intento si è allestita al Museo Bailo la grande mostra *Canova, gloria trevigiana. Dalla bellezza classica all'annuncio romantico*, ideata, realizzata e promossa interamente dal Comune di Treviso – Musei Civici, a cura di Fabrizio Malachin, Giuseppe Pavanello e Nico Stringa, un'esposizione che presentava Canova e la bellezza dell'antico, ma anche Canova come straordinario contemporaneo annunciatore romantico.

L'arco temporale esplorato copriva i cinquant'anni dalla caduta della Serenissima alla metà dell'800 e lo scultore è il ponte tra queste epoche, ultimo grande artista della Serenissima e primo grande artista moderno. Un uomo che ha vissuto il tormento del tracollo del suo mondo ma anche la sua rivincita, divenendo l'ambasciatore del nuovo gusto.

L'ampia galleria d'ingresso del museo era la cornice ideale per ricreare l'ambiente programmato da Canova in palazzo Papafava, dove il confronto Antico/Moderno è portato alla sua massima essenza: *Apollo del Belvedere* a confronto con il *Perseo trionfante*, e il *Gladiatore Borghese*, a confronto con il *Creugante*. Per la prima volta le opere sono state esposte sui loro basamenti originali restaurati per l'occasione.





Diversi i temi sviluppati: dalle sculture eroiche, con l'inedito gesso del *Cavallo* preparatorio del famoso gruppo *Il Teseo in lotta con il centauro* di Vienna, alla modernità romantica, con le meditazioni sulla figura femminile afflitta (siamo nel campo delle Maddalene), le *Veneri* splendenti e i gruppi gentili e amorosi (*Amore e Psiche*). E ancora i ritratti, le incisioni, le celebrazioni canoviane, la fotografia: un percorso ricco di oltre 150 opere, sviluppato in 11 sezioni.

Non è mancata l'attenzione al patrimonio civico. Non solo la Galleria dell'Ottocento ma anche diverse opere inedite riemerse durante la preparazione della mostra, come un busto con il *Ritratto di Antonio Canova* di Antonio D'Este, il calco della mano e la maschera funeraria dell'artista, un corpus di lettere inedite e il grande libro con 86 incisioni donate dal fratello Giambattista Sartori Canova a Treviso nel 1837. Accanto, una sequenza di materiali raramente usciti dai depositi. Tra essi, il prezioso bozzetto delle *Tre Grazie*, dove scoprire le impronte del maestro.

Ad arricchire ulteriormente la proposta della nuova Galleria Canova del Bailo, due importanti plus.

Innanzitutto, quasi una 'mostra nella mostra', una selezione di 30 straordinari scatti artistici canoviani del fotografo Fabio Zonta. La 'lente' interpretativa del fotografo ha messo in rilievo la tridimensionalità delle opere, accentuando dettagli, soggetti, espressività.

Completa l'allestimento, infine, il percorso rivolto all'infanzia. I piccoli visitatori della mostra hanno potuto compiere il loro giro esperienziale al Bailo con una duplice compagnia, quella di Tonin, il giovanissimo Canova, e di Agata allegra Mucci, personaggio ideato e illustrato da Maria Pia Morelli e protagonista di una fortunata collana di albi. In mostra, i più piccoli hanno seguito il racconto delle avventure di Agata e Tonin grazie all'esposizione dei disegni originali del libro.

Naturale prosecuzione della mostra, la Galleria dell'800 che accoglie ora in modo permanente opere di grande interesse, in un nuovo allestimento che valorizza il patrimonio civico con una forte attenzione alle nuove tendenze e al multimediale, mai rinunciando alle fondamentali basi scientifiche. In questa sezione troviamo artisti e opere notissime accanto ad altre "svelate" da questo nuovo allestimento. In mostra anche il *Gruppo di famiglia* di Francesco Hayez, in cui il pittore si ritrae all'età di 16 anni: prima sua opera nota. Una sorpresa tutta da scoprire è infine il suggestivo spettacolo video-multimediale all'interno della Galleria.

Un'offerta quindi di proposte articolate, a preannunciare la linea che connoterà il Nuovo Bailo come luogo di contaminazione tra le arti, fedele al compito di valorizzare il patrimonio civico, ma con una forte attenzione alle nuove modalità di accesso e fruizione del patrimonio, una scelta finora premiata da uno straordinario successo di pubblico lungo l'intero periodo di esposizione.

Catalogo a cura di Fabrizio Malachin, edito da Antiga Edizioni.

Paris Bordon 1500-1571

Pittore divino

Dal 16 settembre 2022 al 15 gennaio 2023

Museo Santa Caterina

Treviso si ripropone al pubblico con un'iniziativa dall'alto valore culturale e di respiro internazionale, ospitata nelle magnifiche sale temporanee del Museo Santa Caterina, che riafferma la propria presenza sul palcoscenico della grande arte. La Città ha dedicato infatti al suo più grande pittore, Paris Bordon (Treviso 1500 – Venezia 1571), definito dallo storiografo veneziano Marco Boschini il "Divin Pitor" – termine che ha usato solo per Raffaello e Tiziano –, la più ampia monografica mai realizzata finora, con opere di assoluta eccellenza, molte delle quali mai esposte in Italia.

La mostra, realizzata da Marsilio Arte in partnership con il Comune di Treviso e i Musei civici, curata da Arturo Galansino e da Simone Facchinetti, racconta la creatività e l'eccezionale qualità dell'opera dell'allievo di Tiziano, riunendo i suoi capolavori provenienti dai più prestigiosi musei del mondo, come la National Gallery di Londra, il Louvre di Parigi, il Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'Ashmolean Museum di Oxford, ma anche le Gallerie degli Uffizi di Firenze e i Musei Vaticani. Paris Bordon, oltre ad essere uno dei grandi nomi che hanno rappresentato e rappresentano tuttora Treviso nel panorama artistico e culturale, ritrova proprio nella Città che gli diede i natali l'esposizione definitiva, capace di raccontare come si è guadagnato uno spazio di merito nelle più famose pinacoteche del mondo.

Una mostra innovativa e trasversale, che intende riscoprire la varietà e la ricchezza della produzione del genio trevigiano attraverso i suoi sensuali ritratti,

le rappresentazioni mitologiche, le scene sacre delle grandi pale d'altare e le piccole opere destinate alla devozione privata. Si passa così dai primi ritratti “al naturale”, di impronta palmesca e tizianesca (in mostra è esposto il più antico ritratto realizzato da Paris Bordon del 1523, proveniente dall'Alte Pinakothek di Monaco) a quelli di raffinata impronta manierista. Numerosi i ritratti femminili, spesso di cortigiane raffigurati come divinità mitologiche, ad evocare una bellezza ideale e trasfigurata. È il caso del sorprendente *Ritratto di giovane donna* proveniente dalla Galleria Canesso di Parigi, immagine simbolo della mostra. Lungo il percorso espositivo vengono presentate anche splendide allegorie, tra le quali spicca *Venere, Marte e Cupido*, o le ampie scene religiose, come la sorprendente *Annunciazione*, proveniente dal Musée des Beaux-Arts di Caen. Un'altra importante novità è l'esposizione della monumentale pala d'altare, *San Giorgio e il drago*, proveniente dai Musei Vaticani, che è possibile ammirare per la prima volta dopo un accurato restauro, realizzato in occasione della mostra.

La riscoperta di Paris Bordon prosegue nelle sale della pinacoteca di Santa Caterina, che ospita una sezione della mostra, prima tappa del ricco itinerario di confronti e rimandi curato dal direttore dei Musei civici Fabrizio Malachin. Qui sono esposti documenti inediti relativi agli eventi del passato, accanto alle opere di proprietà comunale: tele come la *Sacra Conversazione*, la *Resurrezione* e il monumentale *Paradiso*, oltre a pale d'altare, che affiancano i capolavori coevi di Tiziano Vecellio, Lorenzo Lotto e Palma il Vecchio, artisti in relazione con il Bordon.

Infine, l'itinerario fuori mostra nel Duomo di Treviso, a Biancade e a Valdobbiadene, per riscoprire capolavori disseminati all'interno del territorio trevigiano. Catalogo a cura di Arturo Galansino e Simone Facchinetti, Marsilio Editori.



Foto Courtesy Marsilio Arte - Credit Luca Zanon

Antonio Carlini

Il maestro di Arturo Martini

Dal 17 dicembre 2022 al 5 marzo 2023

Museo Luigi Bailo

Prima tappa del programma biennale di eventi dedicati all'arte del Novecento in Italia, che ambisce a proiettare il nuovo Grande Bailo tra le sedi di riferimento per la sua conoscenza, la retrospettiva su Antonio Carlini, progettata e realizzata interamente dai Musei Civici, è forse il punto di partenza più appropriato. L'artista (Treviso, 28 marzo 1859 – 27 luglio 1945), infatti, s'inserisce nell'ideale storia della scultura veneta come raccordo tra due mondi, Antonio Canova e Arturo Martini, passando per Luigi Borro, di cui Carlini fu allievo. Canova – Borro – Carlini – Martini sono così legati da un simbolico filo rosso che ci consente di scoprire l'evoluzione del linguaggio della scultura moderna e a meglio comprendere Martini, di cui Carlini fu maestro e che sviluppò la sua straordinaria arte innovativa anche come reazione alle regole carliniane.

Antonio Carlini può essere l'emblema di quegli artisti che, pur notevolissimi, debbono fama più alle loro azioni che non alle loro creazioni. Nonostante sia stato uno scultore finissimo e prolifico, Carlini è noto e celebrato soprattutto per il suo pionieristico impegno nella tutela del patrimonio artistico trevigiano. Fondamentali in questo senso le azioni da lui compiute assieme a Luigi Bailo e a Girolamo Botter, dal salvataggio del ciclo con le *Storie di sant'Orsola* di Tomaso da Modena, che rischiava di andar perduto per sempre con la demolizione della chiesa di Santa Margherita, all'ampia documentazione dell'*urbs picta*, conservata presso la Biblioteca “Giovanni Comisso” di Treviso, che ci consente di conoscere la consistenza, i temi, i colori di molte facciate dipinte della città medioevale e rinascimentale. Decisivo fu anche il suo intervento





per la protezione della Loggia dei Cavalieri, un merito talmente grande da aver fatto quasi dimenticare l'originale vocazione d'artista.

Senza sottovalutare questo ruolo di Carlini, la mostra che gli riserva il Museo Bailo, a cura di Fabrizio Malachin e di Eleonora Drago, concentra l'attenzione sullo scultore: un artista completo collocato su posizioni neocanoviane, tuttavia capace di una assoluta originalità creativa.

Ad essere riunite al Bailo per la prima volta sono più di 60 opere tra busti, altorilievi, medaglie, disegni. Esempi di una attività artistica davvero frenetica, che dalla sola scultura si irradiava in campi diversi. Suoi molti interventi a tema patriottico, dal monumento-ossario in ricordo dei Dragoni Pontifici a Cornuda, alle lapidi di Mazzini e Cavallotti, a Rovigo, o, ancora ai medaglioni in bronzo di Mazzini e Cavour alla Loggia del Comune, a Conegliano. Ma di lui si ricordano anche importanti interventi di restauro eseguiti in Trentino. Altra sua passione, a cui è dedicata una significativa sezione dell'allestimento, la ceramica: per la manifattura "Gregorj" di Treviso, negli anni a cavallo tra la



fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, creò numerosi vasi, tra cui i celebri manufatti decorati con raffigurazioni medievali, che divengono veicolo per far conoscere le decorazioni tipiche dell'*urbs picta*, oppure segni e simbologie dei primitivi. In mostra esposti eccezionalmente due vasi disegnati sul modello tratto dal *Sogno di sant'Orsola* di Vittore Carpaccio per l'Esposizione di Roma del 1911.

Con la rassegna su Antonio Carlini inizia quindi un percorso di valorizzazione di artisti che solo apparentemente possono essere considerati "minori" ma che rappresentano invece eccellenze riconosciute, oltreché personaggi influenti nel panorama artistico di Treviso.

Dopo Antonio Canova, il neocanoviano Carlini e infine il moderno Arturo Martini, di cui questa mostra costituisce il viatico, formano un ideale trittico di eventi dedicato alla scultura tra '800 e '900, che culminerà con la grande retrospettiva dedicata all'indiscusso genio trevigiano della scultura del Novecento.

Catalogo a cura di Fabrizio Malachin, edito da Antiga Edizioni.

Il ritratto di Antonio Canova: un'aggiunta al catalogo di Antonio Carlini

Fabrizio Malachin

La prima mostra monografica dedicata allo scultore Antonio Carlini (Treviso, 28 marzo 1859 – 21 luglio 1945) è ancora in corso e già sono possibili rettifiche e aggiunte al suo catalogo. L'impegno pubblico di una mostra è del resto l'occasione per porre l'attenzione su un particolare argomento, stimolando ulteriori studi, aggiunte e precisazioni: questo è tanto più valido nel nostro caso, ossia trattando di un artista che, soprattutto per la produzione scultorea, è rimasto fino ad oggi ai margini delle indagini degli studiosi.

Solo in corso di allestimento della recente mostra (con il catalogo già in stampa) è, per esempio, stato possibile identificare correttamente l'uomo ritratto nell'altorilievo del Museo Santa Caterina (Fig. 2). Si era solo potuto supporre una relazione con il *Ritratto di Giovanni Castelli* e il *Ritratto di Ludovico Ravasini*, per quel "formato, con quella mensola nella parte bassa sulla quale è impostato il busto", quasi si trattasse di un terzo gesso di una serie dedicata ai docenti attivi nella "Regia Scuola complementare 'Giuseppe Bianchetti' dove insegnò anche Carlini". Di più non si era riusciti a scoprire, considerando che neppure gli inventari museali aiutavano molto: mancava addirittura un'attribuzione, e l'effigiato veniva genericamente indicato come un "uomo con barba e baffi". Grazie al confronto con la foto storica (Fig. 1) è stato possibile identificare il personaggio raffigurato: si tratta dell'*Autoritratto di Antonio Carlini*, confermando, in certo senso, l'intuizione legata alla 'serie' degli insegnanti della Regia Scuola 'Bianchetti'. Per una datazione, il riferimento è invece agli ultimi anni del XIX secolo.

L'aggiunta di un'ulteriore opera al suo catalogo sembra invece un 'segno': si tratta infatti di un medaglione con il *Ritratto di Antonio Canova* (Fig. 3) che, da

Fig. 1. Ritratto di Antonio Carlini, foto databile alla fine dell'800, Treviso, collezione eredi Carlini.

Fig. 2. Antonio Carlini, *Autoritratto*, gesso, altorilievo, 56x60 cm, Teviso, Museo Santa Caterina.



Figg. 3-4. Antonio Carlini, *Ritratto di Antonio Canova*, gesso, altorilievo, 69 cm dm, Treviso, Liceo L. Da Vinci (intero e particolare con la firma “A. Carlini”).

128



un lato sembra confermare idealmente la posizione stilistica accademica neocanoviana di Carlini, mentre dall'altro assume un significato emozionale visto che il ritrovamento chiude idealmente l'anno del centenario del grande scultore di Possagno. Si poteva chiedere di più in questo anno che ha visto Treviso protagonista con la mostra “Canova gloria trevigiana”?

Il Medaglione in gesso, firmato “A. Carlini” (Fig. 4), diametro di 69 cm, esposto nell'atrio del Liceo Scientifico Statale “Leonardo Da Vinci” di Treviso, mostra Canova di profilo: non è difficile riscontrare similitudini con l'impostazione e l'immagine idealizzata del possagnese presente in molti ritratti ottocenteschi, per esempio in quelle incisioni che avevano ampia diffusione tra amatori e collezionisti (si veda, in particolare, quella di Pietro Fontana del 1821). Si può ipotizzare, per una datazione, che il nostro *Ritratto* sia stato realizzato in occasione del centenario canoviano del 1922 – diversi ritratti e busti di Carlini nascono del resto in occasione di simili ricorrenze, come quello di *Paris Bordon*, realizzato per il quarto centenario della nascita (1500-1900), o di *Benedetto XI*, legato alle celebrazioni per l'ottavo centenario dell'elevazione al papato (1303-1903) –, segnando così un ulteriore evento che arricchisce le attestazioni di affetto del capoluogo per lo scultore della Marca e soprattutto quelle riscoperte relazioni canoviane per Treviso che sembravano, prima di questo anno, molto poco significative.

Musei Civici Treviso. Altre attività espositive

a cura di Alessandra Guidone

Di seguito è riportata l'attività espositiva, organizzata in collaborazione con partner esterni e ospitata nelle sedi museali civiche di Santa Caterina, Bailo e Casa Robegan nel corso del 2022.

La programmazione esprime pienamente il clima di ritrovata normalità e dinamismo culturale dopo i difficili anni della pandemia, con un'offerta di mostre ragionata e in continuità con i più significativi filoni espositivi del passato recente, come la fotografia, il design, il fumetto e le forme artistiche contemporanee, o il connubio con i grandi eventi in simultanea nel territorio cittadino.

1952-2022. Aspettando i 70 anni dalla prima esposizione

Dal 20 gennaio al 5 febbraio 2022

Museo Santa Caterina

La mostra, realizzata dalla Fondazione Giuseppe Mazzotti, rievocava la celebre iniziativa di denuncia dello stato di degrado e di abbandono delle Ville Venete nel 1952, una delle più note di “Bepi” Mazzotti. Strutturata in quattro macro aree, ha presentato le pubblicazioni dedicate alle Ville Venete antecedenti alla mostra e il catalogo di Giuseppe Mazzotti, documentando le azioni dei pionieri della salvaguardia di questo patrimonio, e riproponendo infine l'indagine svolta nel 2001 sullo stato delle ville.

Daniele Macca. *Motus Animi Continuus*

Dal 12 febbraio al 6 marzo 2022

Museo Santa Caterina

L'allestimento è un viaggio nei moti dell'anima attraverso lo sguardo del fotografo Daniele Macca. Un'indagine che racconta un'intimità suadente e silenziosa



di paesaggi, luoghi, persone rivelandone un'identità quotidiana originale e sorprendente, sviluppato in tre percorsi: Venetia, Effigies e Architectura.

129



Specie di Spazi - Lo spazio è un Post.o

Dal 12 marzo al 2 aprile 2022
Museo Santa Caterina

La mostra fotografica è stato l'atto finale del progetto social (#speciedispazichallenge e @thepost.o) curato da Stefanella Ebhardt e Silvia Stival, per una ricerca sul concetto di SPAZIO intorno ai cui significati si è stimolata la community. Traendo spunto da un libro della letteratura francese, *Specie di Spazi* di Georges Perec, il progetto è nato dal desiderio di osservare e riflettere su cosa sta cambiando: la modalità di muoversi nello spazio, di vivere le nostre abitazioni, di frequentare luoghi pubblici, l'approccio alla progettazione degli spazi e alla tutela delle risorse.

[e]Design Festival | Cleto Munari. L'ossessione della bellezza

Dal 20 maggio al 27 luglio 2022
Museo Santa Caterina

Le sale del Museo Santa Caterina hanno ospitato in uno scenografico allestimento 80 opere di Cleto Munari per raccontare 50 anni di storia del design e la passione per la Bellezza in tutte le sue varie forme. Preziose opere d'arte da collocare nell'ambiente domestico o da indossare. Conosciuto in tutto il mondo per i suoi lavori, Munari è colui che, nel suo ambito artistico, ha avuto intuizioni straordinarie. Tra le più importanti c'è sicuramente quella di essersi alleato a grandi designer, architetti e artisti per dare vita a collezioni che hanno segnato il gusto, il piacere del vivere quotidiano senza alcun vincolo di tipo culturale o commerciale ma componendo una visionaria, ed estremamente reale, geografia dell'estetica.



#NOISIAMOTREVISO

Dal 1 luglio al 28 agosto 2022
Museo Santa Caterina

Non solo mostra di fotografie ma progetto sociale realizzato con la tecnica fotografica, l'iniziativa documenta e celebra l'immagine di Treviso attraverso i ritratti dei suoi cittadini, raccogliendo anche fondi da destinare a un ente benefico. Organizzatore e autore della rassegna, alla sua terza edizione, il fotografo Giovanni Vecchiato con un nuovo leitmotiv per il 2022 "Condividi un momento da donare al futuro".

Treviso Photographic Festival

Dal 6 al 25 settembre 2022
Museo Santa Caterina

Con il tema "Time to live", la quinta edizione del *Treviso Photographic Festival*, a cura di Fabio Cavessago - Lab 77, ha portato a Treviso grandi nomi della Fotografia di strada e di reportage: 168 opere di 60 artisti italiani e stranieri, riconosciuti e premiati anche a livello internazionale. Un'occasione per apprezzare il meglio della fotografia contemporanea con autori del calibro di Eric Lafforgue, Gabriele Galimberti, Jesse Marlow, Alessandro Bergamini, che hanno esposto i loro progetti presso il Museo Santa Caterina (oltre al Chiostro di San Francesco e *en plain air* nelle piazze della città) con la volontà di portare l'arte vicino alle persone e far interagire l'opera con il luogo in cui è inserita.





Treviso Comic Book Festival

Dal 6 al 25 settembre 2022

Casa Robegan

Appuntamento imprescindibile per la città, il Festival internazionale dedicato al fumetto e all'illustrazione (diciannovesima edizione), organizzato dall'associazione Fumetti in Treviso, si pone come una delle rassegne più partecipate e radicate nel panorama culturale cittadino.

Quattordici le mostre diffuse nei palazzi e nelle sedi espositive del centro storico, tra le quali la sede museale di Casa Robegan, che mantiene la sua vocazione di spazio dedicato in modo preminente all'arte contemporanea e ai suoi linguaggi più innovativi.

Nadia Soligo, Vedute su Treviso *urbs picta* ai tempi di Paris Bordon

Dal 7 al 30 ottobre 2022

Museo Santa Caterina

La mostra ha offerto una ricca selezione di dipinti dedicati agli scorci cittadini più pittoreschi e alle vedute urbane, nelle quali si coglievano le stratificazioni e i dettagli di una vera e propria città dipinta.

Dai dipinti in mostra era possibile riconoscere le architetture di Treviso e i loro aspetti più decorativi, talvolta accentuati all'interno delle composizioni, anche grazie a una mappa che accoglieva i visitatori e che permetteva la geolocalizzazione dei soggetti all'interno del tessuto cittadino, attraverso un sistema QRcode e un reindirizzamento al sito del progetto Treviso Urbs Picta, per ulteriori approfondimenti.

Imago Mundi. L'Europa non cade dal cielo Riflessioni attraverso l'arte contemporanea

Dal 15 ottobre all'11 dicembre 2022

Casa Robegan - Museo Luigi Bailo

Evento realizzata da Fondazione Imago Mundi in collaborazione con il Comune di Treviso, esponeva una selezione di lavori di venti artisti, che utilizzando diverse pratiche artistiche dall'installazione alla pittura, dal suono alla fotografia, invitavano il visitatore a considerare i temi dibattuti oggi in Europa: dai flussi migratori all'emergenza sanitaria, dalla crisi climatica alle vicende geopolitiche, fino ai recenti conflitti. Inoltre, una selezione di oltre 40 raccolte di Imago Mundi Collection dedicate ai Paesi europei. La mostra si è sviluppata come itinerario all'interno della città di Treviso, coinvolgendo quattro sedi: le Gallerie delle Prigioni - Ca' Scarpa, Casa Robegan - con le collezioni Imago Mundi dei Paesi che si affacciano sul Mediterraneo, e il Museo Luigi Bailo con la raccolta Imago Mundi Collection dedicata all'Italia.

Un mondo di paesaggi terrazzati

Dal 5 novembre al 4 dicembre 2022

Museo Santa Caterina

Un affascinante viaggio fotografico, a cura dell'Associazione Italia Nostra, fra i terrazzamenti italiani ed internazionali che permette di conoscere e ammirare questa particolare tipologia di paesaggio rurale, frutto di tante culture "eroiche" che hanno plasmato territori impervi nel corso dei secoli. Lo scopo della mostra è stato quello di confrontare e valorizzare le diversità culturali, le identità locali e i prodotti agricoli, tenendo conto della varietà e bellezza dei paesaggi terrazzati che le culture locali sono riuscite a creare in tempi e luoghi diversi.





Toni Buso. Oltre la finestra

Dal 10 dicembre 2022 all'8 gennaio 2023

Museo Santa Caterina

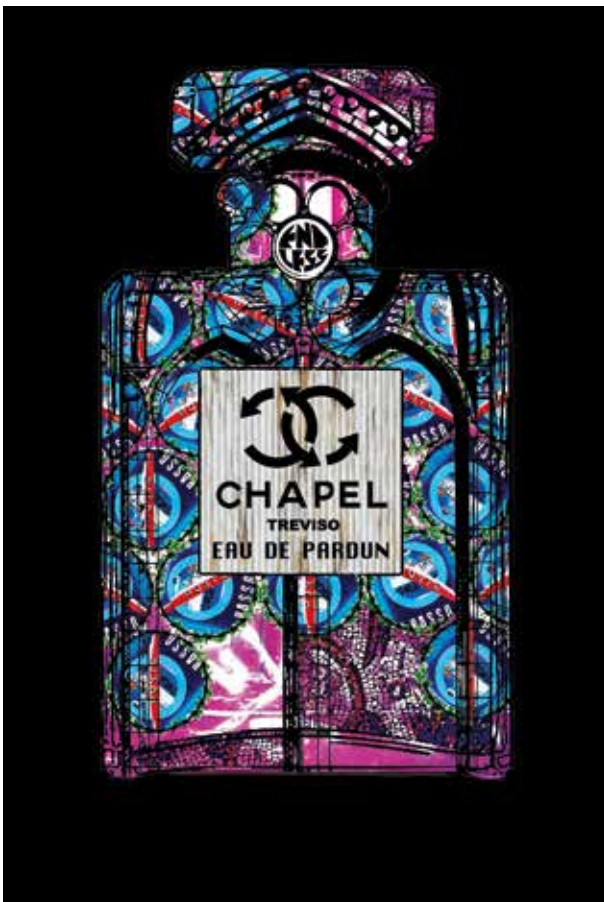
La personale del pittore trevigiano Toni Buso si colloca all'interno di un progetto di più ampio respiro intitolato: "La finestra sul mondo" che comprende anche fotografia, poesia e musica, con brani inediti e la partecipazione di artisti del territorio, uniti in una riflessione multidisciplinare che volge lo sguardo verso il mondo osservato attraverso la finestra. Un'esperienza estetica e immersiva al fine di rendere visibile l'invisibile, interrogandosi sui paesaggi del domani. Il concetto di "Oltre" viene indagato attraverso la musica di Elisa Venturin, la poesia di Barbara Gramegna, la pittura di Toni Buso. Il reading letterario-musicale nasce come tutt'uno con il progetto pittorico, inaugurando la mostra con la performance artistica delle due compositrici.

Endless

Dal 16 dicembre 2022 al 26 febbraio 2023

Casa Robegan

La città di Treviso protagonista della Street Art con la mostra 'Endless a Treviso', prima esposizione museale dell'artista britannico, organizzata da Cris Contini Contemporary in collaborazione con il Comune di Treviso. Dopo la recente partecipazione alla 59. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, lo street artist londinese espone a Casa Robegan, sede museale al centro di un progetto di valorizzazione artistica e culturale in grado di dare risalto agli artisti emergenti a livello nazionale e internazionale. Endless ha camminato per le antiche vie con la sua macchina fotografica catturando la storia, il presente e gli elementi dell'habitat umano che caratterizzano Treviso e la rendono vitale e ricca di energia. Opere su tela, su carta, su tessuto ma anche installazioni e un murale che esce dalla sede espositiva ed entra nella città, quasi a prendere per mano i cittadini ed invitarli a percorrere Treviso con gli occhi dell'artista.



Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
dicembre 2022

