

BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO
2.2021

BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO
2.2021

Attività e ricerche



CITTÀ DI TREVISO



Musei Civici
Treviso



CITTÀ DI TREVISO

Sindaco

Mario Conte

Assessore ai Beni culturali e Turismo

Lavinia Colonna Preti



Dirigente

Fabrizio Malachin

Ufficio Conservazione

Maria Elisabetta Gerhardinger

Margherita Molin Pradel

Stefano Zanettin

Ufficio Amministrativo

Mariacristina Cappellazzo

Silvia Corelli

Alessandra Guidone

Giovanna Sameda De Marco

Elisa Buso

Miriam Barbaro

Manager dei musei

Paola Bonifacio

Cura Bollettino

Fabrizio Malachin

Referenze fotografiche

Archivio MCTV

Fabrizio Malachin

FAST Provincia di Treviso

Luigi Baldin

Marco Zanta

Musei Civici Bassano

Progetto grafico

Marianna Antiga

Impaginazione

Monica Pozzobon

Realizzazione e stampa

Grafiche Antiga spa

Crocetta del Montello (Treviso)

© 2021 Città di Treviso

© 2021 Musei Civici di Treviso

ISBN 978-88-907575-9-4

In copertina

Paris Bordon, *Allegoria*, 1560 circa, olio su tela,

109 x 176 cm, Kunsthistorisches Museum,

Vienna, Credit: KHM-Museumsverband.

Antonio Canova, *Amore e Psiche stanti*, 1800,

Museo Gypsotheca Antonio Canova.

Indice

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

MOSTRE

Paris Bordon, Bernardo Strozzi e Antonio Canova a Treviso	
<i>Fabrizio Malachin</i>	11
Percorso di Paris Bordon	
<i>Simone Facchinetti e Arturo Galansino</i>	23
Il doge Francesco Erizzo dipinto da Bernardo Strozzi	
<i>Sergio Marinelli</i>	27

SAGGI

Una riflessione su “Treviso primo” attraverso la sezione Archeologia dei Musei civici trevigiani	
<i>Maria Elisabetta Gerhardinger</i>	33
Il nonno di Giorgione: il testamento di Francesco da Campolongo ritrovato in Archivio di Stato a Treviso	
<i>Francesca Bortolanza</i>	53
Aggiunte per la <i>Crocifissione</i> di Jacopo Bassano	
<i>Fabrizio Malachin</i>	57
Piranesi di matrice trevigiana	
<i>Pierluigi Panza</i>	65

Margherita Grimaldi (1773 – 1847), una trevigiana tra Milano e Firenze <i>Flavia Gasparini e Steno Zanandrea</i>	69
---	----

Per la lettura di una tela: <i>Antonio Loredan e assediato a Scutari</i> di Vincenzo Giacomelli <i>Lucia Nadin</i>	77
--	----

<i>Che farò... senza Martini?!!</i> Margherita Sarfatti dall'epistolario di Alberto Martini <i>Paola Bonifacio</i>	95
--	----

ACQUISIZIONI

Doni 2021 <i>Maria Elisabetta Gerhardinger</i>	111
---	-----

Opere dantesche: la donazione Tono Zancanaro <i>Paola Bonifacio</i>	119
--	-----

RESTAURI

Manutenzioni e restauri 2021 <i>Maria Elisabetta Gerhardinger</i>	139
--	-----

ALTRE ATTIVITÀ

Musei Civici di Treviso. Le mostre temporanee del 2021 <i>Alessandra Guidone</i>	147
---	-----

Treviso si sta trasformando sempre di più in un contenitore d'eccezione di importanti eventi d'arte internazionali che vanno ad impreziosire ulteriormente uno scenario culturale e turistico di qualità, abbinato a rassegne di promozione ma anche di studio dedicate ai grandi protagonisti della nostra storia e del nostro territorio.

In questa direzione prosegue l'impegno dedicato della nostra Amministrazione nella valorizzazione del polo civico museale trevigiano.

Il Museo di Santa Caterina, per esempio, tornerà ad ospitare una grande mostra – la più completa monografica mai realizzata e dedicata a Paris Bordon – così come la nuova veste del Museo Luigi Bailo, ampliato e rinnovato, sarà svelata nei prossimi mesi. Treviso potrà così garantire un'offerta praticamente impareggiabile per varietà di epoche e correnti artistiche trattate.

I contributi di questo secondo numero del Bollettino rispecchiano ampiamente questa volontà: nella loro ricchezza e puntualità scientifica gli approfondimenti pubblicati certificano il ruolo di riferimento che la città assume. Dalle grandi mostre di Canova e Paris Bordone, ai diversi saggi su Giorgione, Bassano, Arturo e Alberto Martini, il lettore potrà assumere quelle informazioni di novità che emergono dagli studi che rispecchiano l'eterogenea varietà del patrimonio trevigiano..

Il sindaco
Mario Conte

L'Assessore alla Cultura
Lavinia Colonna Preti

MOSTRE

Fig. 1. Antonio Carlini, *Busto di Paris Bordon*, 1900, marmo, Treviso, Biblioteca Civica.

Fig. 2. *Ritratto di Paris Bordon*, incisione, nel profilo del pittore in Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, 1648.



Paris Bordon, Bernardo Strozzi e Antonio Canova a Treviso

Fabrizio Malachin

Paris Bordon (Treviso 1500 - Venezia 1571) e Antonio Canova (Possagno TV 1757 - Venezia 1822) sono i più grandi artisti cui Treviso abbia dato i natali. Interpreti immensi dell'arte veneta nel mondo, il cui percorso di valorizzazione e studio passa storicamente anche, o prevalentemente, da Treviso. Le prossime mostre¹ si pongono quindi nel solco di un impegno che parte da lontano.

*Ma (tornando a Bordon) concludo infin
Che Treviso ha un Pitor così zentil
Come ogni nobil fior, che Mazo e Avril
Fazza spanar per far bello un zardin.*²

È nel 1900, in occasione del IV° centenario dalla nascita di Paris Bordon, che Treviso commemora per la prima volta l'artista con una serie di importanti iniziative. Ne uscì la prima mostra (prevalentemente fotografica), e soprattutto il primo catalogo³ che a lungo rimase il punto di riferimento per la futura indagine bordoniana.

L'euforia delle celebrazioni portò con sé anche il desiderio di dare forma al volto del famoso concittadino, tanto che l'Ateneo promosse la realizzazione di un busto del pittore, a quanto risulta inedito, e oggi conservato nella biblioteca antica di Treviso. L'esecuzione fu affidata allo scultore Antonio Carlini (fig. 1) che utilizzò (forse), come riferimento per il suo ritratto idealizzato, l'incisione contenuta nel profilo che gli dedicò Carlo Ridolfi ne *Le Maraviglie* del 1648 (fig. 2)⁴.

Protagonista dell'azione di 'recupero' bordoniano fu anche Luigi Bailo che, convinto di aver individuato l'autoritratto del pittore presso un antiquario milanese, promosse l'acquisto della tela con *Ritratto d'uomo* per le raccolte civiche (fig. 3)⁵, successivamente però giustamente espunto dal suo catalogo⁶. L'intrapren-

denza dell'abate, tesa ad assicurare alla pinacoteca altre opere del trevigiano, continuò anche alla conclusione delle celebrazioni. Giunse infatti alle raccolte civiche nel 1901 la tela raffigurante *Madonna con il Bambino e i santi Francesco d'Assisi e Girolamo*⁷.

Si dovette attendere fino al 1984 per l'organizzazione di una grande mostra⁸ dedicata all'artista rinascimentale. Questa poteva ora giovare, come punto d'appoggio, di aggiornati studi pluriennali condotti anche da Mariani Canova Giordani, autrice, oltre che della tesi di laurea, di numerosi saggi e, nel 1964, di una monografia *cult* sull'artista⁹. La mostra degli anni '80, ospitata nel salone del Palazzo dei Trecento, ha avuto il merito di far conoscere al grande pubblico l'artista trevigiano, troppo spesso, e semplicisticamente, confinato al ruolo di miglior allievo di Tiziano. Ruolo peraltro che lo stesso Bordon ha provato a scrollarsi di dosso fin dall'intervista rilasciata a Vasari, marcando la distanza dal maestro. Si pensi alle informazioni sullo sgarbo subito per la commissione della chiesa "San Niccolò", e al successivo confronto nell'esecuzione degli affreschi perduti della Loggia di Vicenza "che fu tenuta per diligenza e disegno opera ragionevole e non meno bella che quella di Tiziano, in tanto che son tenute ambedue, da chi non sa il vero, d'una man medesima"¹⁰.

L'evento di Palazzo dei Trecento rappresenta uno snodo fondamentale. Ha avuto infatti il merito di porre l'attenzione generale sul pittore, in particolare della critica, considerato che l'anno successivo si tenne un importante convegno di studi che radunò i principali studiosi del rinascimento al cospetto di Bordon. La lettura degli atti¹¹ risulta ancora oggi fondamentale per le varie dimensioni analizzate.

Ora la nuova grande mostra, che si annuncia come la più grande monografica sul pittore per qualità delle

Fig. 3. Pittore veneto, *Ritratto d'uomo malinconico* (*L'uomo col melangolo*), 1530-1540, Treviso, Museo Santa Caterina (P97).



Fig. 4. Paris Bordon, *Adorazione dei pastori*, 1557 ca., olio su tela, 333 x 182 cm, Treviso, Duomo.

opere esposte, ha l'ambizione di far riconoscere Paris Bordon come protagonista assoluto del rinascimento, e non solo quindi nel ruolo comprimario 'di miglior allievo di Tiziano' (per le anticipazioni sulla mostra si rinvia al contributo di Facchinetti e Galansino).



In questo processo, sembra fondamentale a chi scrive, insistere sulla necessità di una nuova definizione critica del rapporto con i grandi del suo tempo non limitata a una sola faccia della medaglia, ossia quanto il nostro ha recepito delle novità introdotte da altri grandi pittori, peraltro ampiamente indagato, ma soprattutto quanto è stato accolto della sperimentazione bordoniana. Basterà qui un solo esempio.

L'*Adorazione dei pastori* di Paris Bordon (1557 ca.), meglio conosciuta come pala Rover (fig. 4), oggi nella parete sinistra entrando nella cappella Malchiostro in duomo, non è forse la fonte d'ispirazione dell'*Adorazione* di Jacopo Bassano (1568) conservata ai Civici della città vicentina? (fig. 5) Medesimo è lo schema compositivo con due triangoli intersecati tra loro, e l'impaginazione tra due quinte di ruderi (capanna a sinistra e resti architettonici a destra), fino ad alcuni dettagli come quel pastore in primo piano che stringe una pecora sul fianco destro. Jacopo aggiunge certo monumentalità, anche con un punto di vista ribassato, ma sembra evidente l'ispirazione dall'invenzione del nostro: il bassanese aveva del resto potuto vedere la prestigiosa pala sull'altare della chiesa di san Francesco durante i lavori legati alla commissione della *Crocifissione* per san Paolo del 1563 (cfr. *infra* MALACHIN pp. 56-63).

*Nel nostro cuor, nell'opre eccelse
del suo genio divin, che ai più possenti
del tempo e dell'invidia urti contrasta
ai posterì vivrà¹²*

È vero, Canova non ebbe mai modo di destinare sue opere in marmo a Treviso, ma è pur vero che la città ebbe un ruolo nella sua valorizzazione non secondario, né scontato¹³, e prova ne sia il primato nel decre-

Fig. 5. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori con i santi Vittore e Corona*, 1568, olio su tela, 240 x 151 cm, Bassano del Grappa, Museo Civico.



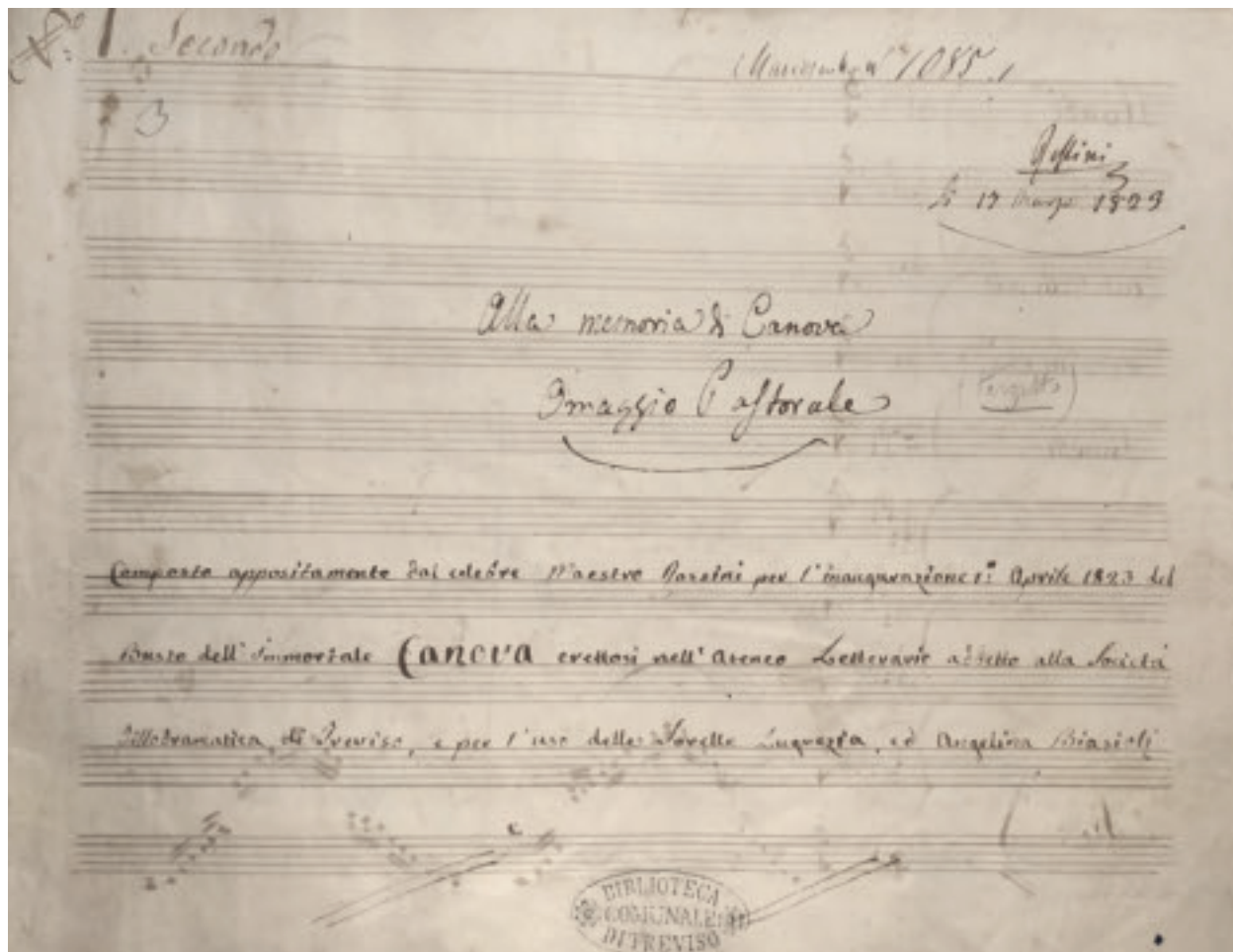
Fig. 6. Luigi Zandomeneghi, *Busto di Antonio Canova*, 1823, marmo, Treviso, Museo Bailo.



targli gli onori dopo la morte, ma andiamo con ordine. La notizia dell'improvvisa scomparsa di Antonio Canova, avvenuta dopo una breve malattia, il 13 ottobre 1822, gettò nella costernazione gli ambienti artistici italiani ed europei. A Treviso doveva aver fatto particolare impressione anche il passaggio, la sera del 15 ottobre, del convoglio funebre che da Venezia andava a Possagno. Non a caso, per iniziativa dell'Ateneo di Treviso, già il 29 ottobre 1822, si decise di celebrare

l'illustre artista con la realizzazione di un monumento marmoreo e di una medaglia commemorativa. La cerimonia si svolse il 1 aprile 1823, e portò alla scoperta del busto con il *Ritratto di Antonio Canova* realizzato da Luigi Zandomeneghi¹⁴ (fig. 6) e all'esecuzione di una "Cantata, con parole e musica appositamente composta per tale occasione dal socio onorario dell'Ateneo Maestro professor Rossini"¹⁵. Poco importa che i due pezzi, come si scoprì successivamente, non siano del

Fig. 7. Frontespizio dello spartito musicale con la Cantata scritta da Gioachino Rossini “per l'inaugurazione 1° aprile 1823 del Busto dell'immortale Canova”.



15

tutto originali, perché piuttosto è emblematico l'impegno nel predisporre una commemorazione all'altezza, coinvolgendo il miglior maestro sulla piazza, Gioachino Rossini appunto. Nelle raccolte della Biblioteca Comunale (col n. 1985) si conserva la lettera con la quale Rossini inviava all'Ateneo la composizione in data 17 marzo 1823 (fig. 7).

È poi la fase del secondo dopo-guerra a ridare alla città un protagonismo canoviano. È un periodo segnato

dalla discussione attorno alla necessità dell'ampliamento della Gipsoteca, e dalle iniziative per il secondo centenario della nascita dello scultore. Il ruolo di figure come Bepi Mazzotti e Luigi Coletti in queste operazioni non è stato secondario. In tale contesto s'inserisce la “Mostra Canoviana”¹⁶ allestita nel 1957 a Palazzo dei Trecento, e curata da Luigi Coletti, con le fotografie di Giuseppe Fini. Le immagini storiche dell'allestimento¹⁷ (figg. 8 e 9), oltre ovviamente al



A sinistra

Fig. 8 e 9. Foto storiche di Giuseppe Fini relative agli allestimenti della “Mostra canoviana” del 1957, curata da Luigi Coletti in Palazzo dei Trecento. Foto concesse dall'Archivio Storico Fotografico (FAST) della Provincia di Treviso.

catalogo, e forse anche più di questo, sono utili a documentare lo sforzo fatto in quegli anni per restituire una visione d'insieme dell'artista, con molti aspetti anche inediti dell'esperienza artistica canoviana.

A distanza di anni, in occasione del prossimo centenario, Treviso torna a dedicare la scena allo scultore allestendo la mostra, “Canova e il Romanticismo”, che porterà nel capoluogo diverse opere dello scultore. La mostra, nella nuova “Galleria Canova” del museo Bailo (figg. 10 e 11), prende le mosse dagli eventi del passato, documentandoli con i cimeli conservati, per allargarsi poi al miglior '800 civico, con opere di Appiani, Hayez, Zandomeneghi, Grigoletti, Lipparini, Caffi e molti altri. Il focus canoviano vedrà poi esposte opere solitamente non visibili al pubblico, provenienti da collezioni private.

Bernardo Strozzi

*“per il puro talento pittorico,
ebbe certamente pochi in grado di eguagliarlo,
nessuno di superarlo”.*

Il ritratto Erizzo è

*“degno di un Vélasquez per la severità dell'espressione
e per la sapienza del tocco fluente e costruttivo”¹⁸.*

“Un capolavoro per Treviso. Il ritratto del doge Francesco Erizzo” nasce da un progetto di collaborazione con il Kunsthistorisches di Vienna: al prestito del *Ritratto di Sperone Speroni* di Tiziano per la mostra viennese “Titians Frauen Bild: Schönheit – Liebe – Poesie / La visione delle donne di Tiziano: Bellezza-Amore-Poesia”, ne è seguito uno in ritorno, il *Ritratto del Doge Erizzo* di Bernardo Strozzi¹⁹.

Attorno al capolavoro del ‘foresto’ (cfr. *infra* MARI-NELLI, pp. 26-29) è stato studiato un percorso interno alla ritrattistica rinascimentale civica che, grazie

Fig. 10. Vista esterna dell'ala settentrionale del Museo Luigi Bailo di Treviso. L'ala, con tutti gli ambienti collocati attorno al chiostro nord dell'ex complesso conventuale, sono stati oggetto di un recente attento restauro concluso a novembre 2021 (foto Marco Zanta).

Fig. 11. Vista d'insieme del chiostro nord del Museo Luigi Bailo di Treviso (foto Marco Zanta).



ad alcune inedite inserzioni, ha consentito di approfondire il tema dell'iconografia delle magistrature veneziane attraverso alcuni dipinti del XVI e XVII secolo mai esposti in precedenza. Un crescendo,

Fig. 12. Bernardo Strozzi, *Il tributo della moneta*, 1635 ca., olio su tela, 160 x 229 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.



con opere come il *Ritratto di capitano da Mar* (inv. P121), il *Ritratto di senatore veneziano* (inv. P107), o il *Ritratto di un Podestà e Capitano di Treviso* (inv. P326), che ha il suo acme appunto nel *Ritratto del Doge Erizzo*.

È noto che, Bernardo Strozzi, giunto a Venezia dopo una roccamblesca fuga da Genova, ricostituì in Veneto un atelier particolarmente attivo. A questo proposito, è qui l'occasione per far cenno a una delle prime opere veneziane dello Strozzi che incontrò un grande successo tra i committenti, come dimostrano le nu-

merose versioni conosciute: *Il Tributo della moneta*. La prima versione è quella conservata presso gli Uffizi (fig. 12), databile al 1635, di poco posteriore quindi al nostro *Ritratto del doge Erizzo*, mentre l'ultima versione che possiamo riconoscere interamente alla mano del genovese, è quella oggi nelle collezioni dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (fig. 13) che si colloca attorno al 1640. Nell'arco di circa un quinquennio Strozzi realizzò, con l'apporto della bottega, ben 14 repliche del *Tributo* (14 sono quelle che si è potuto rintracciare, ma non è escluso siano molte di più, visto che proprio mentre si scrive ne compare una ancora

Fig. 13. Bernardo Strozzi, *Il tributo della moneta*, 1640 ca., olio su tela, 159,5 x 229,5 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek.



in asta: catalogo d'asta Pandolfini, lotto 17, 9 novembre 2021, Firenze, pp. 42-43). Una di queste versioni, nota ma mai pubblicata, e tratta dall'originale fiorentino, si conserva anche nel Palazzo Vescovile di Treviso (fig. 14): il pubblico ha potuto ammirarla recentemente nel Tempietto del beato Enrico da Bolzano per iniziativa benemerita degli Amici dei Musei e dei Monumenti che hanno voluto così anticipare l'arrivo della tela viennese.

Tutte le versioni mantengono come comune denominatore la stessa impostazione generale, la posizione di Cristo e del fariseo, la gestualità, suggerendo l'uso del

medesimo disegno (quest'ultima ipotesi troverebbe conferma anche nel formato pressoché identico nelle 14 versioni che variano di pochi centimetri, da 157 x 223 cm a 160 x 230 cm)²⁰.

Il modello iniziale degli Uffizi varia quindi di poco nelle varie riproposizioni, tanto che il confronto con la tela tedesca le comprende praticamente tutte. Le differenze riguardano il gruppo di sinistra (nella tela di Monaco il paggio guarda Cristo, mentre in quella toscana dialoga idealmente con il visitatore, e l'uomo alle sue spalle ha fisionomie più giovanili), e lo sfondo dove gli elementi architettonici praticamente 'scom-

Fig. 14. Bernardo Strozzi e bottega, *Il tributo della moneta*, 1635 ca., olio su tela, Treviso, Vescovado.



paiono' nella versione più tarda. E ancora, nell'ultimo atto, la moneta con la quale il fariseo tenta Cristo acquisisce una maggiore visibilità e centralità, essendo provocatoriamente alzata e portata all'altezza del volto di Gesù, si direbbe quasi sbattuta in faccia. Marchio di fabbrica strozziano, come nei ritratti, rimane l'esuberante ricchezza cromatica, e la capacità di trat-

tare la luce e le ombre, e ancora una capacità ritrattistica unica anche nel tradurre emozioni e sentimenti. È almeno singolare che il cappuccino, che dovette 'esiliare' per sfuggire alle conseguenze giuridiche della sua proverbiale avidità, abbia dedicato tanto studio all'episodio biblico che per eccellenza ammonisce tutti a "dare a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio".

Note

¹ La mostra monografica dedicata a Paris Bordon sarà ospitata a Santa Caterina. Al museo 'Luigi Bailo' si svolgerà invece la mostra "Canova e il Romanticismo", mentre è aperta a Santa Caterina dal 19 novembre 2021 al 13 febbraio 2022 quella dedicata a Bernardo Strozzi "Un capolavoro per Treviso. Il ritratto del doge Francesco Erizzo".

² M. BOSCHINI, *Carta del Navegar Pittoresco*, Venezia, 1660, p. 335.

³ L. BAILO, G. BISCARO, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso 1900.

⁴ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648

⁵ Il dipinto, oggi nelle raccolte di arte antica di Santa Caterina MCTv, porta una generica attribuzione a "pittore veneto" e la descrizione di *Ritratto d'uomo malinconico (L'uomo col melangolo)*, olio su tela, 91 x 71 cm, INV. P97.

⁶ Luigi Menegazzi (1963) per primo, seguito dalla critica successiva. Per ulteriori informazioni si rinvia a S. COLLODEL, scheda n. 37, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. Il Pittura rinascimentale e barocca*, Crocetta del Montello 2019, pp. 103-104.

⁷ MCTv, inv. P390. Si rinvia a P. BARBISAN, scheda n. 203, in op. cit., 2019, pp. 317-318. Si tratta di una copia antica di Domenico Sacillo (da Sacile) del dipinto conservato al County Museum di Los Angeles, e proveniente dalla collezione veneziana di Alberto Giovannelli.

⁸ *Paris Bordon*, catalogo mostra a cura di E. MANZATO, settembre-dicembre 1984, Milano, 1984.

⁹ G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia, 1964.

¹⁰ G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. consultata a cura di M. MARINI, Roma, 2003, p. 1297.

¹¹ *Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Treviso 28-30 ottobre 1985, Treviso, 1987.

¹² Versi tratti dalla Cantata "Omaggio Pastorale" scritta da Gioachino Rossini nel 1823, su commissione dell'Ateneo di Treviso, in omaggio al genio di Antonio Canova.

¹³ I contatti dello scultore con la committenza trevigiana fu limitato ad un solo episodio, a quel Giambattista Martignoni che, in data 8 marzo 1810, scrisse a Canova per acquisire un'opera a libera scelta dell'artista. Si sa che la richiesta fu accolta, ma di fatto rimase lettera morta.

¹⁴ Il busto con *Ritratto di Antonio Canova* si conserva presso la Biblioteca Storica Comunale di Treviso. Deriva direttamente dall'*Autoritratto* conservato a Possagno, ma con una certa idealizzazione: E. MANZATO, *Un busto del Canova nell'Ateneo di*

Treviso, in *Antonio Canova*, atti del convegno di studi del 1992, Venezia, pp. 81-85.

¹⁵ G. SIMIONATO, Rossini, *Canova e Treviso. I documenti tra il musicista e la città veneta esaminati attraverso documenti inediti ed un autografo*, in 'Bollettino del Centro Rossiniano di Studi', n. 3, Pesaro, 1977, pp. 13-25.

¹⁶ *Mostra Canoviana*, catalogo mostra a cura di L. COLETTI, dal 15 settembre - 10 novembre 1957, Treviso, 1957.

¹⁷ Foto concesse dall'Archivio Storico Fotografico - FAST conservato presso la Provincia di Treviso. Parte degli allestimenti sono stati ritrovati da chi scrive nei depositi degli Istituti della Cultura di Treviso.

¹⁸ G. FIOCCO, *B. Strozzi a Venezia*, in "Dedalo", II, pp. 646-665.

¹⁹ L'evento rappresenta simbolicamente una ripartenza post-pandemica nell'ambito degli eventi espositivi a Treviso (per la verità già avviate con la mostra dedicata a "Renato Casaro. L'ultimo cartellonista del cinema: Treviso, Roma, Hollywood"), con un parallelismo con il passato. Francesco Erizzo fu infatti il doge della ripartenza economica e artistica di Venezia dopo la grande peste del 1630. 'Un doge a Treviso' è anche un omaggio per i 1600 anni dalla fondazione della città.

²⁰ Sulla scia di Manzitti (C. MANZITTI, *Bernardo Strozzi*, Torino 2013, pp. 169, 275-276) si riconosce la completa autografia delle versioni di: Firenze - Galleria degli Uffizi; Budapest - Szépművészeti Múzeum; Monaco di Baviera - Alte Pinakothek. Le altre versioni vedono invece il rilevante intervento della bottega, e sono quelle di: Vienna - Dorotheum; Genova - collezione privata; Viareggio - collezione Mario Gucci; Stoccolma - Museo Nazionale; Stoccolma - Bukowski; Rovereto (Trento) - Accademia degli Agiati; Treviso - Vescovado; Bologna - Galleria Cortinovis; Dortmund - collezione Cremer; Venezia - collezione Penzo; mercato antiquario Pandolfini (asta 9 novembre 2021).

Fig. 1. Paris Bordon, *Ritratto di donna
allo specchio*, olio su tela, 106,8 x 82,5 cm,
Collezione privata



Percorso di Paris Bordon*

Simone Facchinetti e Arturo Galansino

Molte delle cose che sappiamo su Paris Bordon le dobbiamo a Giorgio Vasari che ha frequentato il pittore a Venezia nel maggio del 1566. Lo ha incontrato nella sua casa in contrada di San Marcillian, dove viveva almeno da una trentina d'anni. Prima abitava in San Moisé e ancor prima in contrada di San Giuliano, dove è documentato dal 1518, già nelle vesti di "pictor".

All'epoca dell'incontro con Vasari il pittore aveva 66 anni e sarebbe scomparso cinque anni dopo. La lunga "intervista" verrà pubblicata nella seconda edizione delle *Vite*, uscita a Firenze, per i tipi dei Giunti, nel 1568. Nella prima edizione (1550) non era passata inosservata l'assenza della biografia di Tiziano, il più grande pittore veneziano vivente, e non solo. Vasari era corso ai ripari dedicandogli un ampio profilo nel volume del 1568 che si concludeva con un'appendice riservata a Bordon. Chi all'epoca avesse preso in mano il volume (immaginiamo sia Tiziano che Bordon) si sarebbe fatto l'idea che il pittore trevigiano fosse l'unico allievo di Tiziano meritevole di passare alla storia. L'altro aspetto che avrebbe potuto colpire il lettore è che – dal punto di vista tipografico – non c'era nessuna discontinuità tra le due vite, quindi Bordon appariva uno sviluppo di Tiziano, quasi una sua costola.

Leggendola però si ricava tutta un'altra storia. Vasari non dice esplicitamente perché abbia deciso di riservare a Bordon un ruolo così importante. Molte informazioni gli erano giunte direttamente dalla bocca del pittore, altre le aveva riscontrate direttamente osservando le sue opere. Non sono poche quelle che lo scrittore aretino aveva potuto ammirare a Venezia, tramandandoci l'idea di un artista universale.

Bordon "non sa sottilizzare né vivere astutamente", secondo Vasari. Oltre a essere la nostra principale fonte sulla carriera del pittore, l'intervista del 1566, ci resti-

tuisce anche un abbozzo del suo profilo psicologico.

Che persona era veramente Paris Bordon? L'impressione ricavata da Vasari è quella di un uomo moderato e pacifico, buono e semplice, lontano dagli intrighi e dalle doppiezze del mondo. Si era fatto l'idea che avesse raggiunto una certa agiatezza, anche grazie a committenti facoltosi ("lavora per piacere"), seguendo una naturale inclinazione alla "verità".

Questo quadretto del pittore-filosofo può essere letto in diversi modi. Certo è il risultato di un percorso che lo aveva portato fin lì ma è anche una traccia fatta di sconfitte e di ingiustizie subite. Si ha come l'impressione che Bordon sia stato costretto a scegliere quella vita un po' appartata: "fuggendo la concorrenza e certe vane ambizioni". Forse la cosa che lo offendeva maggiormente era che il suo lavoro fosse giudicato "con niuna carità". Tra i detrattori non faticiamo a immaginarci Tiziano, suo primo maestro.

Vestire i panni dell'allievo di Tiziano non era per nulla una cosa semplice, lo sappiamo. Le difficoltà erano molteplici, non ultima quella legata al disinvolto comportamento del maestro, molto poco incline all'insegnamento:

"se bene molti sono stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di coloro che veramente si possono dire suoi discepoli; perciò che non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più e meno, secondo che ha saputo pigliare dall'opre fatte da Tiziano".

Sui primi passi di Paris nella bottega di Tiziano possiamo fare solo delle congetture. Nato a Treviso nel 1500, figlio di Angelica e Giovanni Bordon, era

Fig. 2. Paris Bordon, *Allegoria*, 1560 circa, olio su tela, 109 x 176 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Credit: KHM-Museumsverband.

24 giunto in laguna a seguito della scomparsa del padre, sellaio di professione, avvenuta prima del 1507. Su questo punto Vasari è particolarmente preciso – in realtà è la memoria di Paris a non sbagliare – quando afferma che la madre era veneziana e i due lasciarono Treviso nel 1508: “fu condotto d’otto anni a Vinezia in casa [di] alcuni suoi parenti”. È importante precisare il lignaggio della madre perché avrà delle ovvie conseguenze sulla storia di

Paris. Quello che sappiamo è che al suo battesimo era presente il nobile veneziano Pietro Bragadin. Successivamente la madre risulta assistita nella cura dei propri interessi economici da membri della famiglia aristocratica dei Gradenigo, in particolare dal sacerdote Marco (figlio di Alvise), definito in un documento del 1518 zio (“avunculum”) di Paris. Ciò ha fatto ipotizzare che Angelica fosse figlia naturale di Alvise Gradenigo e, dopo la scomparsa del



marito, sia rientrata a Venezia sotto la tutela della famiglia. Questa supposizione giustificherebbe la formazione non comune impartita al giovane Paris, sempre tramandata da Vasari: “imparato che ebbe gramatica e fattosi eccellentissimo musico, andò a stare con Tiziano”.

Ma quando andò a stare con Tiziano? Di preciso non lo sappiamo, tuttavia all'epoca la cosa sarebbe potuta avvenire anche abbastanza presto, a partire dai tredici anni. Nel 1513, quando si candidava a dipingere la *Battaglia di Spoleto* in Palazzo Ducale a Venezia, Tiziano dichiarava di avere già due collaboratori al suo fianco.

Il contesto veneziano alla morte di Giovanni Bellini (1516) vede un unico protagonista indiscusso: Tiziano. Il pittore originario del Cadore prenderà il posto del patriarca della pittura lagunare come artista ufficiale della Serenissima. Tra i migliori allievi del vecchio Bellini nessuno era alla sua altezza. Il principale seguace di Giorgione, Sebastiano del Piombo, aveva lasciato campo libero, trasferendosi a Roma nel 1511 per non fare più ritorno stabile nella sua città natale. Le iniziative messe in atto da Tiziano per prendere il posto di Bellini confermano il carattere ambizioso

del pittore e l'estrema disinvoltura con cui puntava e conseguiva gli obiettivi che si era dato. Paris frequenta la bottega durante questa fase di profonda metamorfosi che vede l'affermazione pubblica di Tiziano. Coincide anche con un momento in cui il pittore aveva maggiormente bisogno di aiuti. Tra le opere in lavorazione in questo giro d'anni figura la stupefacente *Assunta* dei Frari, iniziata dopo il 1516 e ultimata entro il maggio del 1518. Si tratta di un'opera che segna una svolta nella tradizione della pala d'altare veneziana. Prima di allora non si era mai vista un'invenzione con un tale livello di pathos drammatico, trasferito su una scala così monumentale.

Conosciamo abbastanza bene il funzionamento della bottega di Giovanni Bellini mentre ignoriamo quasi completamente le regole che vigevano in quella di Tiziano. Di certo Paris si deve essere formato nella competitiva “palestra” dei Frari e il suo dipinto autonomo più antico ne porta tracce sufficientemente eloquenti.

*Anticipiamo il brano iniziale del saggio introduttivo al catalogo della mostra dedicata a Paris Bordon, di prossima pubblicazione per i tipi di Marsilio.

Fig. 1. Bernardo Strozzi, *Ritratto del doge*
Francesco Erizzo, 1633 ca., olio su tela,
125 x 103 cm, Vienna, Kunsthistorisches
Museum (inv. N. 352)



Il doge Francesco Erizzo dipinto da Bernardo Strozzi

Sergio Marinelli

Francesco Erizzo (18/2/1566 - 3/1/1646), figlio di Benedetto e Marina Contarini, fu eletto doge di Venezia nel 1631, alla fine della grande peste, con esito plebiscitario, al primo scrutinio, 40 voti su 41, a conferma di una popolarità, e di un gradimento, decisamente rari e indiscussi, e che poi non vennero meno. La sua figura restò un simbolo riconosciuto della concordia sociale e dello Stato. La famiglia, di antica origine istriana, entrata già dai tempi della *Serrata* nella stretta cerchia del potere veneto, si affermò sulla scena politica tuttavia solo con Francesco. Aveva iniziato nel 1590 un *cursus honorum* tradizionale per i funzionari veneti, che comprendeva i passaggi rituali, da Salò a Palmanova.

Il periodo del dogado fu tra i più fortunati e felici a Venezia, con la ripresa di tutte le attività economiche, artistiche e ludiche, dove forse il gran merito di Francesco fu di non ostacolare, ma di lasciar scorrere il tempo favorevole, il *kairòs* in cui la città si trovava piacevolmente immersa. Del resto il ruolo dogale non era più di per se decisivo ma solo rappresentativo del buon andamento dell'insieme delle attività economiche e politiche. La sua restò comunque una delle ultime età auree della Serenissima.

Fin quasi alla fine. Il 7 dicembre 1645, allo scoppio della guerra contro i Turchi, realisticamente già persa in partenza, ormai quasi ottantenne, fu nominato, quasi fosse un portafortuna, a capo delle armate venete, ma neppure un mese dopo, il 3 gennaio 1646, moriva, s'intuisce schiacciato dal peso e dalla responsabilità della carica, accettata ancora con un senso del dovere assoluto, che arrivava alla sua fine.

In questa storia politica superiore s'inserisce anche quella esistenziale di Bernardo Strozzi, genovese (1581c.-1644), tra i massimi pittori del suo secolo. Bernardo era frate cappuccino, come altri contemporanei

(Paolo Piazza, Fra Semplice, Fra Massimo), favoriti dall'ordine, che aveva fatto della pittura uno degli strumenti più efficaci della predicazione. Ma presto la gloria della pittura e i risultati della predicazione non collimarono più nell'attività dell'artista, che si mise in urto col suo ordine, forse per ragioni di prestigio e di soldi, finì agli arresti domiciliari, per raggiungere alla fine, nel 1633, con una rocambolesca fuga, Venezia, la nemica antica e tradizionale della sua patria, liberandosi finalmente sia dei cappuccini sia dei genovesi. Iniziò da qui la sua stagione artistica più felice, anche per i contenuti delle immagini, e soprattutto per i colori, dove tornavano le tonalità calde e splendenti che gli antichi maestri, visti a Genova, Rubens e van Dyck, avevano già a loro volta conosciuto a Venezia. E così la sua stagione artistica, ed esistenziale, più felice cominciò pienamente col dogado di Francesco Erizzo.

Certamente le opere del periodo iniziale di Strozzi, caratterizzate da un chiaroscuro teso e severo, sono ugualmente e diversamente valide da quelle successive. L'immagine che tuttavia resta di lui, come artista, è quella libera, laica e trionfale del momento veneziano. Gli aristocratici genovesi, disinibiti e intelligenti, continuarono a comprare le opere di Bernardo a Venezia, causando non pochi problemi di cronologia nel catalogo, che non presenta una netta cesura.

Il pubblico ignora ormai totalmente i meschini nomignoli spregiativi di "cappuccino" o di "prete genovese". L'artista conservò tuttavia volutamente il termine di "presbyter" nelle scritte dedicatorie, anche in quelle di Boschini, anche se a noi oggi sembra quasi contraddittorio con la sua nuova pittura: *olim sacerdos, semper sacerdos*.

Ne ha sofferto di più la figura dello stesso Strozzi, trattata sempre, almeno di fatto, in modo parziale, riduttivo, scollegato e schizofrenico, dai liguri che

Fig. 2. Marco Boschini, da Bernardo Strozzi, *Ritratto del doge Francesco Erizzo*, incisione, 380 x 260 mm, Collezione Privata.



vedono come un'appendice scontata, quasi di decadenza, il periodo veneziano, dai veneti che semplicemente ignorano quello genovese. Riconsiderata nella sua coerente unità e continuità, la figura di Bernardo Strozzi appare invece semplicemente grandiosa.

A Venezia la pittura di Bernardo assume una dimensione grandiosa anche nella ritrattistica, come appare nella figura dell'autorità suprema dello Stato, il doge Francesco Erizzo¹ (fig. 1). Veramente ciò che sorprende nel ritratto è la profonda umanità. Diversamente dall'aria luciferina di Giovanni Grimani, futuro Procuratore di San Marco, da quella furba e sfuggente del cardinale

Federico Corner, dai tratti intellettualmente affilati, come nei volti del Greco, di Claudio Monteverdi.

Del doge colpisce subito il fasto dell'abito, che era ormai un costume storico, della tradizione del passato, con stoffe e colori preziosi di rosso, bianco dell'ermellino, giallo oro. Accostati, per contrapposizione, ai tratti sereni e distaccati del volto, non idealizzati nella stanchezza della sua vecchiaia, ne esce come l'effetto psicologico di un Babbo Natale dello Stato, una figura sicuramente paterna e affidabile. Perché ormai l'immagine del doge a Venezia doveva apparire come una maschera, salvo la copertura del volto, specialmente a uno straniero non aduso alla tradizione. La sorpresa della scoperta della qualità pittorica è già nelle parole di Giuseppe Fiocco, nel 1922: "Il ritratto... dovette essere un trionfo ed è certo anche per noi uno dei più mirabili dipinti del tempo; degno di un Vélazquez per la severità dell'espressione e per la sapienza del tocco fluente e costruttivo"².

C'era a Venezia una pratica della ritrattistica dogale, dai Bellini a Catena, a Tiziano, a Veronese, ai Tintoretto, a Leandro Bassano, a Palma il Giovane. Strozzi, che non aveva mai dipinto i dogi di Genova, come farà poi il Mulinareto, s'inserisce ora come primo degli stranieri, come un profugo politico che ringrazia con l'immagine dipinta il suo accogliente benefattore, forse subito dopo l'asilo veneziano del 1633. Davvero il doge doveva apparire ai suoi occhi il salvatore, come nel dipinto s'intuisce, se non anche si vede. Nell'inventario dei beni steso il 2 agosto 1644, subito dopo la morte del pittore, compare, tra le opere esplicitamente autografe, un "Ritratto del Serenissimo Principe Erizzo", segno che egli aveva tenuto per se una versione di quel dipinto³.

Significativamente, a curare la pratica dell'asilo politico fu Fra Fulgenzio Micanzio, un vecchio segretario di Paolo Sarpi, che si riallacciava apertamente alla tradizione autonomistica del clero veneto.

La figura del doge non si confronta con quelle più in-

Fig. 3. Lastra marmorea pavimentale con le insegne del doge Erizzo, Venezia, San Marco.

tense del passato, come l'ostinato e collerico Agostino Barbarigo, di Giovanni Bellini, o l'emaciato e straziato Francesco Venier, di Tiziano. È soprattutto un riconoscimento di profonda e sincera riconoscenza, e di distacco aristocratico.

Del dipinto si conosce una bellissima incisione di Marco Boschini (fig. 2), grande sostenitore di Strozzi nella *Carta del Navegar pittoresco*, del 1660, dove la figura del pittore, che viene fatto parlare, pare davvero ancora viva. Ma la traduzione in bianco e nero carica l'immagine, privata dei suoi felici colori, come in negativo, di drammaticità e malinconia.

Il ritratto di Vienna arriva al museo nel 1824, con l'attribuzione a Pietro della Vecchia. La provenienza è, secondo Fiocco, dal Palazzo Ducale di Venezia ma è molto improbabile, in quanto non si conservavano nel palazzo i ritratti dei dogi dopo la loro fine. Forse finì, all'epoca degli austriaci, nel depositario del palazzo, per esser poi portato a Vienna come preda di guerra, ma non fu rivendicato dagli italiani tra le restituzioni del 1919. Forse per la presenza della replica veneziana. Per i suoi sgargianti colori doveva esser particolarmente apprezzato al tempo dei quadri storici della nuova età romantica, all'inizio dell'800.

Del dipinto esiste una variante, meno intensa, proveniente dalla villa degli Erizzo a Bassano, oggi conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴. Altre copie o varianti sono apparse, anche recentemente, sul mercato antiquariale, a testimoniare il prestigio del prototipo. Un ritratto di Francesco Erizzo, più vecchio, pure attribuito a Strozzi al Museo di Phoenix, non è autografo.

In uno spirito diverso il doge commissionò ancora in vita, nel 1634, il proprio monumento funebre a San Martino di Castello, vicino al palazzo di famiglia, a Matteo Scaramuzza, con la sua statua in posa eloquente, in trono, a grandezza naturale, scolpita dallo



specialista trentino Mattia Carneri. Anche qui l'oro del mosaico e quello del disegno delle vesti erano ormai il colore del paradiso barocco.

Di sua volontà il doge lasciò invece il suo cuore alla basilica dello Stato, San Marco, dove ancora si trova sotto una lastra pavimentale marmorea (fig. 3), che reca le immagini icastiche del corno dogale e del riccio, a testimoniare il suo patetico attaccamento, eterno e assoluto, a Venezia.

Note

¹ Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 152, olio su tela, 125 x 103 cm.

² Cfr. G. Fiocco, Bernardo Strozzi a Venezia, "Dedalo" II, 1922, pp. 646-655.

³ Cfr. L. Moretti, L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri al tempo della sua morte, in Bernardo Strozzi, catalogo della mostra, Genova 1995, a cura di E. Gavazza, G. Nepi Sciré, G. Rotondi Terminiello, Milano 1995, pp. 376-378.

⁴ Venezia, Gallerie dell'Accademia, olio su tela, 133 x 110 cm. L'ultima monografia su Strozzi di Manzitti, del 2012, ignora gli affreschi di Palazzo Giustiniani a Vicenza, cfr. C. Rigoni, *Immagini di potere e devozione tra Sei e Settecento a Vicenza* in *Theatrum urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Verona 2003, pp. 89-140, 118.

SAGGI

Treviso Primo, in Giovanni Maria Malimpensa, *Cronica della fondazione di Treviso*, cartaceo rilegato, BCTv, ms. 1397.



Una riflessione su “Treviso primo” attraverso la sezione Archeologia dei Musei civici trevigiani

Maria Elisabetta Gerhardinger

*Già dal XVI secolo gli eruditi locali si erano occupati di riportare le varie teorie sull'origine di Treviso e a riproporne lo sviluppo nei secoli. Spiccano le ricostruzioni illustrate nel manoscritto di Giovanni Maria Malimpenza, cui si deve l'idea del progressivo ampliamento delle cinte di mura a definire un Treviso Terzo (veneziano) a lui quasi contemporaneo, un Treviso Secondo (medievale) e un **Treviso Primo** ('erculeo' e romano). Da tale suggestione prende spunto questo sintetico approfondimento, basato su correlazioni inedite di dati, che vuole rivolgersi a frequentatori del museo che fin dalle sale vogliono capire qualcosa di più della città.*

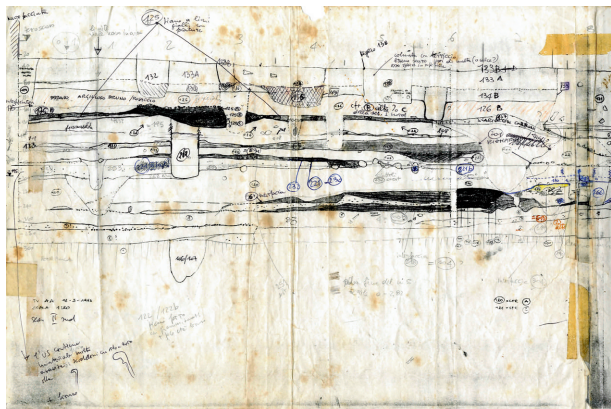
Il potenziale del sito 'Treviso' e le attestazioni più antiche. Considerando l'area di quella che è la Treviso storica, ci si trova al centro della pianura veneta orientale, al contatto fra i vari ambienti dell'alta pianura e della fascia delle risorgive con la bassa pianura, in corrispondenza di modesti rilevati¹, alla confluenza nel Sile del Pegorile-Botteniga/Cagnan.² Si tratta quindi di un'area privilegiata per naturale funzione di snodo nei percorsi est-ovest/nord-sud, e viceversa, di popolazioni, prodotti, tecnologie, ideologie. Alle logiche dell'insediamento antico non potevano sfuggire le opportunità offerte dalla locale foresta planiziaria perifluviale, con tutte le risorse del suo ricco bioma; la disponibilità di legname, di argilla, d'acqua, materie prime fondamentali per la produzione di ceramiche e la costruzione degli edifici³. A conferma di tali potenzialità geografiche e ambientali le prime tracce d'insediamento a Treviso – in base ai dati disponibili – riportano a un momento pieno e avanzato dell'età del Bronzo. Si tratta precisamente di testimonianze materiali dell'età del Bronzo medio, medio recente e recente (BM, BMR e BR), fasi che vedrebbero sorgere e consolidarsi anche il sito di

Treviso, in linea con il *trend* del coevo popolamento del Veneto orientale fra il XIV e il XII sec. a.C.⁴

Alla Treviso di queste primissime fasi rimandano sia alcune evidenze stratigrafiche d'abitato⁵ – di cui una sezione è riproposta nel setto centrale della Sala 6 a Santa Caterina (fig. 1) – sia i poco appariscenti frammenti ceramici, segnalati come provenienti da vari recuperi e scavi urbani e periurbani purtroppo ancora in gran parte inediti⁶ ed esposti in museo solo in limitata campionatura nelle Sale 6 e 7. A questi primi stanziamenti nel luogo di quella che sarà la successiva città vanno riferite alcune specifiche tipologie ceramiche, che trovano in particolare confronto con produzioni coeve dell'areale veneto orientale e friulano⁷. Si tratta di: a) grandi contenitori “da dispensa” d'impasto grossolano – *doli*, *scodelloni*, *olle* di grande dimensioni atti a contenere e presumibilmente conservare a lungo granaglie, liquidi, alimenti trasformati; b) di ‘tipi’ più leggeri modellati in impasti mediamente depurati – quali le *scodelle* di varia foggia e le olle di medie dimensioni per la cottura e lo stoccaggio domestico e breve termine; c) di forme ‘aperte’ da mensa, fra cui *tazze decorate* con *anse sopraelevate*, realizzate con impasti argillosi depurati.⁸ (fig. 2) A Santa Caterina, nelle vetrine di Sala 6 e di Sala 7 dell'Archeologia è possibile vederne una campionatura. Nella maggior parte dei casi le modalità di scoperta non consentono purtroppo di definire in dettaglio né la pianificazione dell'abitato trevigiano corrispondente a tali più antichi ritrovamenti né la tipologia delle strutture abitative e produttive che lo componevano⁹. Un collegamento, finora non pienamente considerato, fra questo primo insediamento nell'area urbana di Treviso e i ritrovamenti di bronzi della stessa epoca in zona Fiera, Sant'Antonino, Silea e Casier, sia sulle sponde che in alveo del Sile¹⁰, può contribuire almeno a completare

Figg. 1.1 e 1.2. Stratigrafie di Piazza S.Andrea - Palazzo Azzoni Avogaro 1986: da una registrazione di sintesi di una sezione di scavo (a sinistra), alla riproduzione in Sala 6 (a destra).

34



il quadro generale. Ai più antichi materiali ceramici d'abitato dal centro storico fanno infatti da contraltare sia altri materiali ceramici dalla riva sinistra, campionati in una vetrina della Sala 3¹¹ – sia soprattutto un numero veramente considerevole di asce, pugnali, spade e altri singoli manufatti rinvenuti tutti in prevalenza da un'area di pochi kmq lungo il Sile a sud della città stoprica, in gran parte esposti nelle vetrine delle Sale 3 e 4. Pur limitandosi in questa sede a considerare solo le spade, emerge la chiara coincidenza cronologica con i frammenti ceramici coevi rinvenuti in centro storico: si tratta infatti di lame dei tipi *Sauerbrunn*, *Castions*, *Casier* del BM1; *Teor*, *Sacile* e *Montegiorgio* del BM2 e BM3; del tipo *Treviso* e *Cetona*, nonché di una lama di spada a codolo del tipo *Arco*, del BR (fig. 3)¹². A meno che non siano il riflesso di particolari modalità funerarie tipiche del Veneto orientale¹³, i ritrovamenti di bronzi del Sile secondo alcuni studiosi rifletterebero la pratica del *Gewässerfunde*, cioè dei manufatti intenzionalmente immersi/gettati in acqua a scopo cultuale¹⁴, in zone forse coincidenti con confini territoriali e quindi sede di potenziali conflitti fra gruppi diversi¹⁵. Osservando anche da un altro punto di vista, un'attività di rilascio di bronzi

nel Sile (compresa la perdita accidentale)¹⁶ – doveva comunque esserci un riferimento al ruolo particolare rappresentato proprio da “quel” corso d'acqua in “quei” secoli. La sua identità riserverebbe però una sorpresa, perché allora non si sarebbe trattato propriamente del fiume oggi chiamato Sile, ma di un antico ramo olocenico del Piave di *Nervesa*¹⁷, che potrebbe aver attraversato anche l'attuale città occupando l'ampio alveo del Pegorile-Botteniga/Cagnan storici¹⁸ (fig. 4). Questa correlazione di elementi darebbe conforto all'ipotesi che il primo insediamento di Treviso sia sorto proprio qui – nel pur ampio corridoio di pianura fra Brenta e Piave – perché era qui che si presentava la confluenza fra un significativo corso d'acqua di risorgiva, l'attuale Sile, e un ramo importante, attivo nella piena Età del bronzo, dell'unico fiume, che fra Brenta e Tagliamento potesse collegare le vallate transalpine/alpine con la costa adriatica e fosse oltretutto navigabile almeno da ‘Treviso’ fino alla foce in laguna, e viceversa, cioè l'attuale Piave.¹⁹

I villaggi dell'Età del bronzo finale e della prima Età del ferro. Rispetto ai punti in carta corrispondenti al recupero di soli materiali²⁰, i più estesi scavi stratigra-

Fig. 2. Vasellame dell'età del Bronzo medio e recente dal centro storico di Treviso e da aree lungo il Sile a sud della città, esposto al Museo Santa Caterina, Sala 3 e Sala 6.



fici di piazza S. Andrea/Palazzo Azzoni Avogaro 1986, di piazza S. Pio X 2000 e del Teatro comunale 2002 hanno portato alla luce non solo frammenti di manufatti (vascolari, metallici, d'osso e corno) visibili nelle vetrine di Sala 8 e 9 ma soprattutto, su superfici di decine di mq, i vari livelli di vita e di abbandono dei nuclei abitativi che si sono succeduti a Treviso nella fase cronologico-culturale della età del Bronzo finale (BF) e del primo Ferro (IFe). Infatti in ognuno dei tre settori succitati, sono stati recuperati non solo frammenti di oggetti, ma sono stati scavati in ampiezza i resti di strutture abitative e di varie infrastrutture correlate di cui è riconoscibile anche l'orientamento²¹.

Pur evoluzione graduale dal Bronzo recente, l'età del Bronzo finale rappresenta anche per l'area veneta un momento d'innovazione importante. I cambiamenti riguardano i valori di riferimento, l'organizzazione sociale e territoriale, gli scambi con il mondo transalpino e mediterraneo, le tecnologie, e sono cambiamenti che prepararono il successivo periodo di formazione delle civiltà regionali dell'età del Ferro²². Relativamente alla fase BF, in piazza S. Andrea / Palazzo Azzoni Avogaro 1986 sono state messe in luce capanne rettangolari di circa m 3 x 6, apparentemente a vano singolo, corre-

late ad altri più piccoli vani esterni indipendenti. Iso-orientate fra loro e secondo un asse astronomico nord-sud, erano dotate internamente di singoli piccoli piani a fuoco rettangolari periodicamente rigenerati, costituiti da spalmature di limi e argilla su vespai di cocci. In un momento non perfettamente precisabile del BF – per mancanza di associazioni certe con materiali datanti, ceramici o di altra natura²³ – queste capanne furono abbandonate praticamente pulite e vuote e vi si formò sopra uno spesso deposito di abbandono, in apparenza plurisecolare²⁴. In un'altra zona della città scavata in *open area* – quella di piazza S. Pio X 2000 – alle capanne risultano associate alcune importanti datazioni dendrocronologiche, rese possibili dalla conservazione di molto del materiale ligneo usato nelle costruzioni. Il legname impiegato – soprattutto grandi querce della foresta planiziaria che cresceva intorno al villaggio – fu abbattuto fra la seconda metà del X secolo a.C. e l'inizio del IX secolo circa a.C. (calco dell'asse in Sala 9)²⁵. Pertanto è intorno a tale data che si situa l'edificazione di questo settore di abitato, rigenerato fino alla prima età del Ferro (I Fe). Le varie capanne rettangolari, con lati di m 6 x 8 circa, erano impiantate lungo assi ortogonali con orientamento astronomico.



Figg. 3.1 - 3.2 - 3.3 - 3.4 - 3.5 - 3.6. Spade del Bronzo medio (BM), medio recente (BMR) e recente (BR) dai siti lungo il Sile a ovest (3.3) e a sud-est di Treviso, visibili a Santa Caterina.

Presentavano mediamente due vani e due diverse tipologie di piani a fuoco: a) un tipo circolare, rialzato sul pavimento e delimitato sulla circonferenza da un basso cordolo rilevato; un'olla immersa nell'argilla, al centro o all'esterno del piano, conservava le braci (fig. 5); b) un tipo rettangolare steso direttamente a filo del pavimento e, in un caso archeologicamente documentato, spalmato sopra all'asse di rovere²⁶. Un paio di questi piani pirotecnologici, isolati direttamente in cantiere di scavo in blocco unico con il terreno, sono stati trasportati direttamente nella Sala 9 dell'Archeologia del museo Santa Caterina, dove il visitatore e lo studioso possono constatarne dal vivo le caratteristiche²⁷. Anche gli edifici scavati in piazza S. Pio X vennero alla fine abbandonati e ricoperti da episodi di esondazione fluviale del vicino Siletto o di un ramo del Sile stesso, in una fase di possibile ripresa di precedenti tracciati idraulici²⁸. La fase del BF e dello scorcio del I Fe rappresentò per Treviso un momento in cui l'insediamento, seppure forse non in contemporanea, si estese anche su aree in precedenza non sfruttate. Permane inoltre una correlazione cronologica con l'area 'dei bronzi del Sile', come dimostra, limitandosi alla tipologia delle spade, l'esemplare a lingua da presa tipo Allerona - rinvenuta a Casale sul Sile - databile al Bronzo Finale e riconducibile al circuito di scambi mediterranei del tardo minoico²⁹, nonché i tre notevoli esemplari di spade del tipo *ad antenne*, risalenti al IX secolo, cioè al I Fe (fig. 6) e che testimoniano rapporti con il centro di produzione nord-etrusco di Vetulonia³⁰. I materiali associati agli insediamenti citati³¹ (fig. 7.1 e 7.2), in parte visibili nelle vetrine di Sala 8 e 9 a Santa Caterina, confermano che, nelle dinamiche del popolamento dell'area veneta fra BF e scorcio del I Fe, anche Treviso e le località sul Sile a valle della città rientravano in quella koinè di centri a ovest della

Fig. 4. Geomorfologia del territorio a sud-ovest del Piave di Nervesa, in cui si nota che il dosso più occidentale scende direttamente verso Treviso; in rosso il rettilineo della via Postumia (148 a.C.).

Livenza gravitanti non più verso est ma verso l'area occidentale del mondo protoveneto, dove emergevano i centri di Este e di Padova. In tale dinamica la posizione di Treviso nell'entroterra, ma a non troppi km dalla costa e dal primo centro Altino, cui la collegava un fiume navigabile³², poteva farne un utile scalo verso, e da, un entroterra sfruttabile soprattutto per le risorse agricole e agro-pastorali, più che come tappa per i commerci ad ampio raggio.

La crisi del IX secolo e la ripresa della piena età del Ferro. L'avanzato IX secolo e quindi l'VIII e il VII secolo a. C. non sono al contrario così chiaramente documentati a Treviso, se non dalla segnalazione di scarsi frammenti vascolari. Certamente l'insediamento sperimenta complessivamente una fase di crisi, evidentemente non a caso nel momento in cui

37



Fig. 5. Uno dei piani pirotecnologici staccati in blocco dallo scavo di Piazza S. Pio X 2000; in primo piano l'ammanto quadrangolare corrisponde ad una fossa che aveva già asportato una parte del piano; al centro appare preservato il vaso interrato per contenere le braci, ancora pieno di cenere e residui carboniosi, inizio dell'età del Ferro, IX secolo a.C.

Fig. 6. Spade 'ad antenne' dal Sile, IX secolo a.C.



a Oderzo e a Padova si va invece delineando la formazione di protocittà³³.

L'ipotesi che il ramo già del Piave che passava per Treviso nell'età del Bronzo si fosse nel frattempo esaurito – con lo spostamento più a est dell'alveo principale – offre con tutta probabilità una concausa plausibile a questa decadenza. Esclusa dai percorsi diretti tra i monti e la costa, Treviso non poteva che assumere un ruolo secondario e forse subordinato rispetto al vicino centro veneto costiero di Altino, nel frattempo in ascesa, mentre Oderzo si garantiva il controllo del nuovo asse plavense orientale e Padova puntava direttamente ai percorsi endoalpini con la testa di ponte di Montebelluna³⁴. Questo quadro interpretativo fa pensare che la ripresa intorno al VI secolo avanzato di un nuovo impianto insediativo a Treviso – nelle aree di piazza dei Signori³⁵ e di piazza S. Andrea / Palazzo Azzoni Avogaro – avvenga in un ruolo di dipendenza dalla dominante Altino³⁶. Lo scavo stratigrafico di piazza S. Andrea ha messo in luce la costruzione di uno o più edifici quadrangolari di grandi dimensioni, che presentano un deciso cambiamento di orientamento rispetto alle precedenti capanne del BF: non più astronomico (nord-sud / est-ovest) ma 'topografico' (nord-nordovest/sud-sudest), cioè maggiormente correlato alla situazione idrografica e altimetrica della zona. Lungo il perimetro di tali edifici erano poste platee di ciottoli e al centro della costruzione meridionale un grande piano pirotecnologico di lunga durata (dal VI ? al IV secolo) del diametro (residuale) di m 3 circa. Questo edificio fu ricostruito e il piano circolare spesso rinnovato alternando vespai di ciottoli e di cocci; anche l'articolazione interna dell'edificio fu rinnovata, separando con tramezzi ambienti in origine più ampi³⁷. Purtroppo i limiti dell'area scavabile e le lacune dovute a interventi successivi, non consentono

Figg. 7.1 - 7.2. Vasellame dell'età del Bronzo finale / inizio età del Ferro dal centro storico di Treviso: tazzina decorata a 'falsa cordicella' e vaso 'biconico'.



di cogliere appieno l'articolazione del nuovo assetto di questo settore dell'abitato protostorico di Treviso, ma i materiali che vi sono associati e l'ulteriore restauro/rifacimento cui fu sottoposto il grande edificio sud nel IV secolo ne denotano un utilizzo forse più cerimoniale e/o culturale che semplicemente abitativo/produttivo³⁸ (fig. 8).

Altri ritrovamenti di questa fase della piena età del ferro risultano al momento solo come punti in carta, ma costituiscono elementi comunque significati per cogliere qualche indicazione della vita nella Treviso della piena età dei Veneti. Sono in particolare i materiali d'importazione ritrovati in varie zone della città, una cui selezione è esposta a Santa Caterina nelle Sale 9 e 10, a suggerire un quadro di vivacità di relazioni, plausibilmente mediate dallo scalo altinate e riservate all'élite locale. Il piccolo *skyphos* attico frammentario della fine del V secolo (fig. 9.1), *ceramica a vernice nera*, *anforacei greco-italici* del V, *ceramiche d'importazione etrusco-padana* dalla vivace decorazione a fasce dipinte rosse del V e IV, *ceramica grigia* più tarda³⁹, nonché esemplari d'imitazione locale, si riferiscono infatti alle pratiche conviviali del consumo del vino (fig. 9.2) condivise dall'aristocrazia delle coeve società greca, etru-

sca, e naturalmente veneta. Pare invece interrotta dopo secoli, nell'area lungo il Sile, la pratica ormai evidentemente obsoleta di deposizione di bronzi. Durante l'età del Ferro l'insediamento dei *Tarvisanes* si era quindi consolidato ma senza raggiungere mai, almeno in base alla documentazione attualmente disponibile, un'organizzazione spaziale proto-urbana. Questo nonostante alcuni indizi, per quanto sporadici, consentano di affermare che nell'età del Ferro fossero attivi a Treviso alcuni centri culturali comunitari, di per sé potenziali marcatori di una comunità evoluta. Il bronzetto di offerente maschile in nudità del V-IV sec. a.C. rinvenuto presso lo sbocco del Cagnan Grando alla Briglia dell'Impossibile (fig. 10); un secondo bronzetto maschile di armato in nudità trovato 'entro una muraglia' al ponte sul Sileto; la laminetta votiva con teoria di donne clavigere da piazza S. Pio X – tutti reperti visibili in Sala 10 – attestano che anche a Treviso, similmente ad altri centri veneti della piena età del ferro⁴⁰, esistevano aree culturali 'collettive' connesse a riti di passaggio all'età adulta. In relazione a queste aree sono attestate a Treviso per questi secoli anche le prime documentazioni linguistiche del Venetico, cioè della lingua prelatina parlata e scritta nell'areale dei Veneti antichi e oltre.⁴¹

Fig. 8.1. Una 'paletta' del V secolo a.C. da piazza S. Andrea; questo tipo di oggetti erano usati per attività rituali connesse al focolare domestico o nei luoghi di culto.

Fig. 8.2. Tazzina con ansa a nastro sopraelevata e tipica decorazione veneta rossa (sulla vasca) e nera (sul collo); si tratta di un tipo di vasellame fine da mensa.



Presenze alloctone e romanizzazione. La non marginale presenza celtica all'interno dei confini orientali del territorio dei Veneti antichi interessò con verosimiglianza anche il centro autoctono di Treviso, come testimonia – seppure al momento in assenza in loco di adeguate documentazioni di cultura materiale gallica – lo stesso toponimo *Tarvisium*, dal termine celtico *tarvos*, toro⁴². Anche per quanto riguarda la successiva progressiva assimilazione nel mondo romano delle popolazioni locali del Veneto orientale un punto fermo è la presenza, dalla metà del II sec. a. C. della via Postumia, tracciata nel 148 a.C. attraverso tutta la pianura padana⁴³. Nella zona afferente Treviso, la via fu impostata sull'unghia del ventaglio dell'alta pianura prewurmiana plavense, con un rettilineo tra Brenta e Piave di ben 60 chilometri, ancora perfettamente conservato e trafficato. La nuova via consolare per connettere direttamente *Vicetia* con *Opitergium*, escludeva il centro dei *Tarvisanes*, posto solo una decina di km a sud, a indicare evidentemente una sua minore importanza. In questo momento avanzato dell'età del Ferro, con l'intensificazione dei rapporti di scambio con nuclei alloctoni presenti in zona e poi con i Romani, la comunità dei *Tarvisanes* adottò, seppure non sistematicamente, i primi circolanti monetali. Lo testimoniano l'esemplare d'argento d'imitazione della dracma massaliota⁴⁴ – visibile in Sala 10 – e le altre monete tardo repubblicane rinvenute sporadicamente in città e nel territorio limitrofo – a dimostrazione del riconoscimento locale del valore rappresentato da tali conii⁴⁵. Una casistica significativa dei materiali presenti a Treviso nel periodo di romanizzazione è inoltre costituita dai frammenti di vasellame rinvenuti in scarico per la bonifica di un'area umida prospiciente il Siletto scavata in via Manin⁴⁶, una cui selezione è visibile in Sala 10. La cosa interessante è che alcune forme di tradizione preromana,

fra le quali spiccano le coppe-mortaio e i bacili-mortaio, siano realizzate non più con impasti ma con argille molto pure e in dimensioni maggiorate rispetto alle precedenti, a testimoniare un miglioramento tecnologico influenzato dalla produzione romana. Resta dubbio il coinvolgimento di fornaci locali, a prescindere dalla presenza di sovrascritte venetiche eseguite post-cottura, collegabili quindi al possesso e all'uso e non alla produzione. A queste tipologie sono associate anche stampiglie tipiche della 'vernice nera' e della 'ceramica sigillata' di produzione centro e sud-italica. Significativa è la distribuzione topografica in tre distinte zone del centro storico⁴⁷ di contrappesi discoidali forati caratterizzati da stampigliature effettuate pre cottura con vari punzoni e in particolare con lo stesso punzone in *planta pedis* (Sala 10) includente lettere venetiche⁴⁸ (fig. 11), a dimostrazione di un centro di produzione gestito da un personaggio veneto, forse lo stesso della sigla Se entro punzone circolare, rinvenuto negli scavi dell'ex Ortazzo/alias ex Cinema Garibaldi in via Manin. Questi ritrovamenti offrono una fotografia molto efficace della progressiva assimilazione di veneti intraprendenti nei circuiti produttivi romani. Della fase di romanizzazione a Treviso sono quindi ben riconoscibili una serie di materiali datanti e s'intravedono alcune delle dinamiche sottese al fenomeno, che è plurisecolare e ancora attivo in fase augustea in tutta la regione, ma è al momento molto difficile fornire coordinate di estensione e caratteristiche dell'abitato corrispondente a tale fase.

La pianificazione agraria e l'applicazione di un nuovo modello urbano. La pianificazione di agri e centri abitati a nord del Po si basò legislativamente sulla *Lex Pompeia de Transpadanis* dell'89 a.C. che concedeva la cittadinanza latina, e quindi sulle varie leggi cesariane che fra il 49 e il 41 a.C., riconobbero ai coloni la

Figg. 9.1 - 9.2. Lo skyphos (coppa) attica d'importazione, IV secolo a.C. Questo tipo di vasellame di pregio era utilizzato nei banchetti e nei contesti culturali per il consumo del vino; le anfore greco italiche erano usate per il trasporto del vino dall'Italia meridionale.



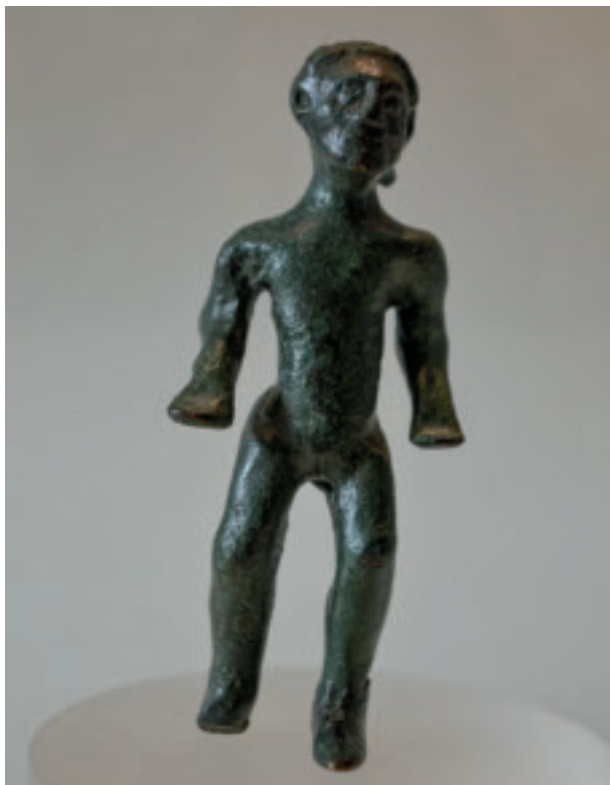
cittadinanza romana e in conseguenza spinsero ulteriormente sul rinnovo urbanistico degli insediamenti e sulle pianificazione agrarie afferenti⁴⁹. Come noto, Treviso non è compresa da Plinio fra le città dei Veneti, ma fra le semplici compagini di residenti⁵⁰, a conferma che l'insediamento protostorico dei *Tarvisanes* non si presentò ai romani come un organizzato centro

Fig. 10. Il bronzetto di offerente maschile rinvenuto alla 'briglia dell'Impossibile', IV secolo a.C.

Fig. 11.1. Coppa - mortaio di 'romanizzazione'.

Fig. 11.2. Peso da telaio con sigillo in *planta pedis* del produttore veneto *Sel. Al.* (o *Sep. Ap.*).

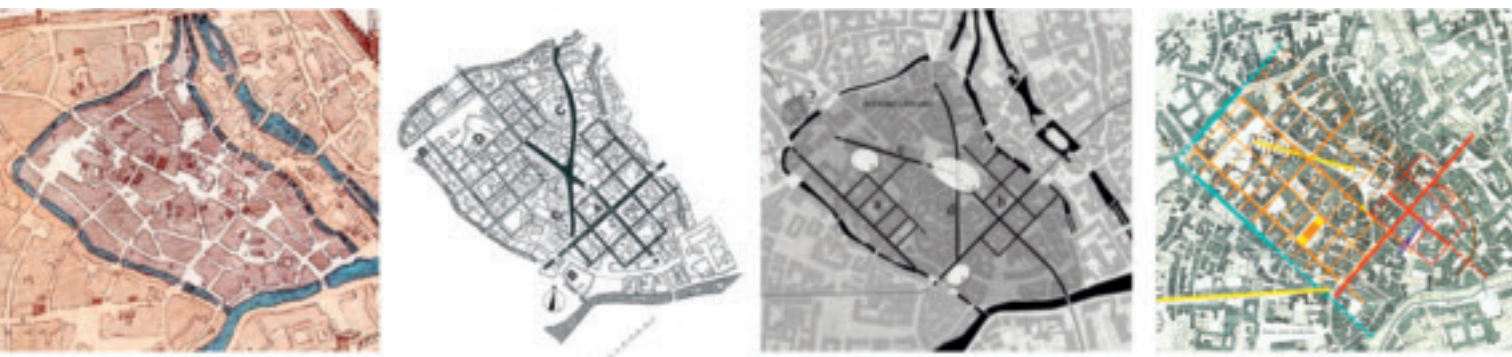
42



protourbano autoctono e poté quindi essere oggetto di una pianificazione ex novo, senza troppe interferenze del progresso⁵¹. La pianificazione del centro abitato romano è stata in effetti oggetto di varie ipotesi, ma anche le più recenti non ne individuano finora un chiaro modello di riferimento⁵² (fig. 12). L'evidenza di uno schema emerge invece prepotentemente se i 'segni' topografici, le persistenze in cartografia storica, i reperti isolati e le numerose evidenze d'infrastrutture e costruzioni *in situ* riconosciute come romane⁵³ – in integrazione fra loro – si considerino entro l'ambiente di misurazione romano, basato sul piede di 29,65 cm. Si confermano anzi con chiarezza due modelli d'impianto, il più esteso dei quali risulta inoltre pienamente coerente con la suddivisione dell'agro, già riconosciuta dagli studiosi nella griglia di 20 x 20 o 20 x 21 *actus*⁵⁴. (fig. 13) Il punto di partenza per l'elaborazione e la verifica di tale schema sono le dimensioni e l'orientamento delle *domus* scavate stratigraficamente all'ex Ortazzo e prospicienti l'attuale via Manin⁵⁵, grazie ai riferimenti microtopografici certi delle evidenze



Fig. 12. La ricostruzione dello sviluppo urbano di epoca romana: (da sinistra) secondo A. Marchesan, 1923; A. Malizia, 1987 (da G. Palmieri 1980); A. Vacilotto, 2011; M.E. Gerhardinger, 2019, (nuova ipotesi).



archeologiche portate alla luce. Ne deriva l'individuazione di un'*insula* rettangolare di base di 120 piedi (1 *actus* pari a m 35,5) x 240 piedi (2 *actus* pari a m 71,04), cioè la precisa superficie di uno *iugerum* (pari a 2.529 mq). Scandita da *ambiti* secondari interni di 7 piedi e delimitata sul perimetro dalla rete di vie maggiori, tale *insula* base presenta altresì l'allineamento O47°N - N43°E corrispondente a quello della centuriazione del territorio (fig. 13). Calando il modello teorico nella cartografia storica meglio conservativa rispetto agli interventi dell'avanzato XIX e del XX secolo - cioè precisamente la levata Salomoni 1824 - le maglie del reticolo cadono in modo significativo in corrispondenza di spezzoni stradali romani sepolti o di viabilità ancora esistente che coincide con essi o con prolungamenti e/o con intersezioni ad essi ortogonali. Questa griglia denota inoltre dei limiti fisici oltre i quali pare non proseguire: a nord e a ovest si ferma infatti al corso della Roggia - Siletto, la cui reciproca ortogonalità, oggettivamente inverosimile per un alveo naturale, trova invece in questo caso una sua piena giustificazione quale canalizzazione artificiale finalizzata da un verso a delimitare perfettamente due lati del nuovo *pomerium* e dall'altro a rettificare e drenare una fascia umida già sede di un alveo fluviale abbandonato, a spese della quale era possibile ricavare nuovo terreno

insediabile. A nord-est il modello restò invece inapplicato per la presenza dell'ampia estensione delle diramazioni del Cagnan grande (e il toponimo Cornarotta, già medievale, ne risulta quindi ancor meglio giustificato). A sud invece, in corrispondenza del mundus di Sant'Andrea e vicinanze - cioè nella zona con maggior stratificazione archeologica dell'abitato preromano - il modello a *insulae* rettangolari di 120 x 240 piedi si ferma contro una griglia diversa, composta da *insulae* quadrate di 180 x 180 piedi (m 53,28) orientate O50°N - N40°E. Al momento è difficile stabilire le precise relazioni cronologiche e funzionali fra i due modelli, la cui attuazione comportò in entrambi modifiche - archeologicamente evidenziate in vari scavi e sondaggi⁵⁶ - della situazione microtopografica dell'insediamento preromano. Nonostante l'eleganza dei due modelli - in particolare di quello più esteso a *insulae* rettangolari, così perfettamente calibrato rispetto alla divisione agraria e quindi a logica coprogettato insieme a essa - si trattò comunque della pianificazione e realizzazione di un centro romano piuttosto piccolo⁵⁷, di circa 6 < 10 ettari, che vide già in fase augustea l'edificazione fuori *pomerium* di *domus* con pavimenti musivi anche importanti⁵⁸. Un mosaico pavimentale, con un bel tessellato bianco e nero, da una *domus* scoperta in passato presso ponte S. Martino è riproposto in museo

Fig. 13. La centuriazione Treviso nord nell'insieme delle centuriazioni comprese entro gli attuali limiti amministrativi della provincia; la pianificazione di uno dei due modelli insediativi romani di Treviso in rapporto alla centuriazione stessa.

44

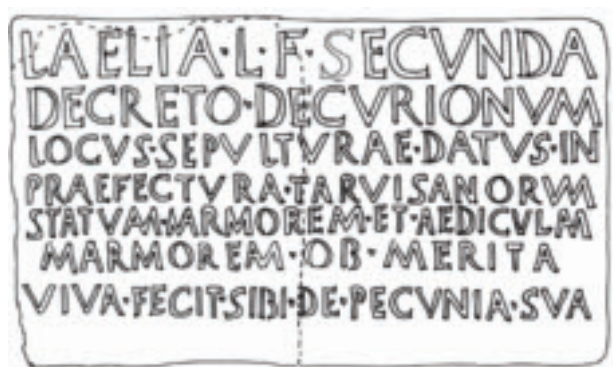


in Sala 14. Un secondo tessellato policromo, visibile in Sala 11, appartiene invece ad una fase di rifacimento, nel III secolo d.C., di alcune *domus* localizzate fra le attuali Calmaggione, piazzetta della Torre e via Inferiore. Anche di *Tarvisium*, così come del centro pre-romano alle cui spese si sviluppò, restano purtroppo ignote le necropoli principali, anche se alcuni ritrovamenti di sepolture possono essere indizio della presenza di sepolcri lungo la strada, allora fuori *pomerium*, verso Padova (ora via Diaz e via S. Nicolò) e nell'area dell'odierna via Canova (su una delle direttrici che portava all'agro). Nonostante le possibili ipotesi⁵⁹ restano indeterminate anche le effettive localizzazioni delle aree e costruzioni a destinazione pubblica, di cui sarebbero indizio alcuni materiali epigrafici – in gran parte esposti in Sala 12 e presumibilmente provenienti dalla città⁶⁰ – purtroppo mai rinvenuti *in situ* in contesti primari o in associazioni certe. Per il *Capitolium* – documentato dalla base, non esposta al pubblico, con

dedica IOVI / IVNONI / MINERVAE – e di conseguenza per il foro si pensa alla zona dell'attuale piazza dei Signori; e un possibile criptoportico nei pressi sarebbe giustificato dalla presenza di un dislivello fra questa zona e le aree contigue (fig. 14). Le presenze epigrafiche, sempre che 'le pietre iscritte' non siano appunto di riutilizzo edilizio dopo il recupero da altri centri vicini, documenterebbero quindi l'esistenza a *Tarvisium* delle magistrature municipali dei *quattuorviri* e dei *sexviri*⁶¹, oltre che di un *ordo decurionum*. Una recente rilettura di una lastra conservata al museo archeologico nazionale di Altino offre inoltre un importante indizio che prima di raggiungere la condizione giuridica di *municipium*, probabilmente sotto Vespasiano, *Tarvisium* sia stata una *praefectura* di *Altinum*, a decorrere dal 49-41 a.C.⁶². Le epigrafi funerarie rivelano inoltre la presenza fra gli abitanti della città di schiavi pubblici affrancati e di ex soldati.

Da questo sintetico *excursus* si evince che uno dei gravi limiti per l'elaborazione di modelli evolutivi del popolamento antico del 'sito Treviso' è dato dalla difformità e discontinuità dei dati disponibili. Alcuni fondamentali scavi urbani – da piazza S. Andrea a piazza Pio X, da via Diaz – Teatro comunale, all'ex Tribunale in piazza Duomo – sono di fatto inediti; lo stesso allestimento dei reperti nella sezione di Archeologia dei Musei civici a Santa Caterina, privilegia una modalità di esposizione tipologica e tecnologica, che limita fortemente una lettura crono-topografica del sito di Treviso e di quelli ad esso direttamente o indirettamente sono collegabili nel territorio limitrofo, e andrebbe pertanto aggiornato e rinnovato. Si può quindi al momento solo intravedere a grandi linee la storia complessa e affascinante della città, in attesa che i protagonisti della tutela, della ricerca, della formazione e della divulgazione e i potenziali spon-

Fig. 14. In senso orario: la base dedicata a Giove, Giunone e Minerva; la documentazione dell'esistenza di un criptoportico; l'attestazione della magistratura dei quattuorviri; la possibile traccia dell'esistenza a *Tarvisium* di una *praefectura*.



so del patrimonio culturale possano lavorare insieme in sinergia per colmare le lacune e soddisfare le domande che restano ancora aperte. Solo la nuova energia di giovani studiosi, la curiosità dei potenziali turisti e soprattutto il rinnovato interesse dei cittadini trevigiani – dagli scolari ai nonni – per il proprio pas-

sato e quindi per il proprio futuro, potrà mantenere la vitalità dei musei civici, in cui molti continuiamo fermamente ancora a credere.

Note

¹ In realtà si tratta, più che di configurazione naturale, di almeno tre metri e mezzo di accumulo, esito di attività antropica (cfr. fig. 1 e nota 18).

² Questo della confluenza fluviale è un vero e proprio *topos* di Treviso, di cui scrive per primo Dante Alighieri, nel *Convivio* e in un famoso passo della *Commedia* (*Paradiso*, IX, 49). Alla metà del II millennio a.C. il sistema Pegorile-Botteniga/Cagnan coincideva probabilmente con un deflusso importante dell'attuale Piave, per cui cfr. M. E. Gerhardinger, *Sintesi archeologica su Treviso e il suo territorio*, in M. Zorzi (a cura di), *Treviso medievale*, Chartesia, Treviso, 2019, pp. 23-35 (in particolare p. 210, nota 4) e infra note 17 e 18; per l'idronimo cfr. G. Roman, *Il retaggio toponimico preromano nella geografia della Venetia et Histria*, Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso, n.s., 36, 2018 - 2019, p. 356 s.v. *Botteniga*.

³ Come osservato nello scavo di piazza S. Pio X 2000 a Treviso (e documentato anche in altre aree del nord Italia, per cui cfr. T. Medici, *Tecniche costruttive delle fasi di età repubblicana e proto imperiale*, in AA.VV., *Tesori della Postumia - Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Catalogo della Mostra, Cremona, 4 aprile - 26 luglio 1998, pp. 493 - 494 e inoltre E. Mariani, *Gli affreschi [di Bedriacum]*, ibidem, p. 497), ancora in epoca augustea l'edilizia privata utilizzava elevati lignei con rivestimenti d'argilla, analoghi a quelli della protostoria. La qualità dell'argilla locale ha quindi alimentato l'attività delle fornaci fino a tutto il '900.

⁴ Per un imprescindibile quadro di sintesi degli aspetti culturali, delle dinamiche del popolamento e delle strategie insediative, delle relazioni e degli scambi durante l'età del Bronzo nel Veneto cfr. M. Cupitò - G. Leonardi, *Il Veneto tra Bronzo antico e Bronzo recente*, in *Studi di Preistoria e Protostoria*, 2, Preistoria e protostoria del Veneto, 2015, pp. 201-239, a cui si rimanda anche per la doviziosa bibliografia. In coerenza con l'ampio panorama del popolamento europeo del II millennio a.C., anche le varie comunità del settore nord-orientale della Penisola si stavano definendo come gruppi dalle precise vocazioni territoriali, all'interno delle cui società spiccavano élites maschili guerriere, distinti dall'utilizzo e l'ostentazione in vita e nei cerimoniali post mortem di prestigiosi armamenti e utensili di bronzo. Immediato corre il riferimento alle tante lame di

spade, asce e altri attrezzi e oggetti d'uso personale provenienti dal Sile a sud di Treviso.

⁵ Si tratta di strutture del terreno che in base alle caratteristiche cromatiche, tessiturali, compositive e di andamento ed estensione dei vari strati, sono in grado di rivelarsi pienamente solo agli specialisti di scavo archeologico che vi desumono dati e informazioni sulle strutture e le infrastrutture antiche, la loro funzione e la loro durata e datazione.

⁶ Per le segnalazioni, e per le, purtroppo più rare, pubblicazioni analitiche, di reperti e strutture protostoriche del centro storico di Treviso cfr. M. Vianello, *Archeologia urbana a Treviso: carta del noto e ragionamenti preliminari verso l'analisi del potenziale della risorsa sepolta*, Università Ca' Foscari, Tesi di Laurea Magistrale, rel. prof. S. Gelichi, a.a. 2012 - 2013; S. Paris, *Treviso. Piazza S. Andrea (palazzo Azzoni - Avogaro). Scavi 1996. Dalle fasi arcaiche al periodo ellenistico. Strutture e funzioni*, Università Ca' Foscari, Tesi di Laurea Magistrale, rel. prof. A. Maggiani, a.a. 2012/2013; V. Donadel, *Piazzetta S. Andrea di Treviso: un sito di transizione fra Bronzo Recente e Finale*, in «Preistoria Alpina», 49bis (2019) pp. 123-161; E. Bianchin Citton (a cura di), *Musei Civici di Treviso - Le raccolte archeologiche*, in Aa.Vv., *Musei Civici di Treviso - Le raccolte archeologiche a Santa Caterina*, Comune di Treviso / Canova Edizioni, 2007, pp. 47-108; E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, in particolare pp. 34-53 s.v. *Treviso tra tarda Età del bronzo e prima Età del ferro*; M. E. Gerhardinger, *Presenze protostoriche nel territorio compreso fra Brenta e Livenza*, in «Padusa», XVII, 1981, pp. 59-80; G. Leonardi, *Treviso, scavi e scoperte*, in «Studi Etruschi», XLIV, 1976, pp. 434-437.

⁷ M. Cupitò - G. Leonardi, *Il Veneto tra Bronzo antico e Bronzo recente*, in *Studi di Preistoria e Protostoria*, 2, Preistoria e protostoria del Veneto, 2015, pp. 201-239; G. Tasca, D. Vincenzutto, *Per una crono-tipologia delle asce dell'età del bronzo dal territorio friulano*, in «Preistoria e protostoria del Caput Adriae, XLIX Riunione scientifica Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria»; B. Prosdocimi, M. Tenconi, *Le olle a orlo appiattito in Veneto nella prima età del ferro nel contesto dei rapporti con il Friuli-Venezia Giulia. Studio archeologico e archeometrico*, in «Studi di Preistoria e protostoria, II, Preistoria e protostoria del Veneto», 2015, pp. 937-942.

⁸ V. Donadel, *Piazzetta S. Andrea di Treviso: un sito di transizione fra Bronzo Recente e Finale*, in *Preistoria Alpina*, 49bis (2019) pp. 123-161. Le classi vascolari che si fissano all'inizio della media età del Bronzo ('pesanti' da conservazione/ tra-

sformazione alimentari, forme chiuse per cottura, forme aperte fini da mensa) restano come funzioni di riferimento nella produzione fittile per secoli anche se ovviamente si modificano le tipologie (forme e decorazioni), gli impasti e le tecniche di lavorazione e cottura.

⁹ Nei livelli inferiori, riferibili alle fasi del Bronzo medio - medio recente, ancora inediti, dello scavo di piazza S. Andrea Palazzo Azzoni Avogaro 1986 erano affiorati vespai subcircolari di grossi ciottoli, tipici dei greti plavensi.

¹⁰ Si tratta di ritrovamenti quantitativamente e qualitativamente notevoli, che persistono con continuità plurisecolare e che molti studiosi associano a pratiche culturali delle élites con offerte nel / al fiume, per cui cfr. E. Bianchin Citton - L. Malnati, *Reperti bronzei protostorici dai fiumi veneti: offerte votive, contesti funerari o ripostigli?* in «Orizzonti del sacro-Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale», Atti Convegno - Venezia 1999, Roma, pp. 197-223. Purtroppo l'esposizione museale a Santa Caterina, per altro evocativa della pratica culturale, privilegiando la sequenza crono-tipologica dei reperti rispetto a quella topografica dei ritrovamenti, confonde... le acque.

¹¹ In documenti autografi conservati nell'Archivio Storico MCTV (Faldone «Scavi - Treviso [per l'acquedotto], - S. Antonino - Melma - Casier, - Quinto - Salgareda - Montebelluna - Oderzo», cartetta *Bronzi, Bailo, Scavi preromani nelle ghiaie del Sile S. Antonino e vicinanze*, foglio I e sgg. e ibidem cartetta *Cocci di ceramica più caratteristici, Bailo, Scavi preromani nelle ghiaie del Sile*, foglio s.n. *Nota dei cocci e dei pezzi di ceramica più caratteristici ritrovati nelle cave di S. Antonino*) Luigi Bailo descrive i suoi sopralluoghi nella zona dei ritrovamenti avvenuti fra fine '800 e il 1904 dichiarando che: «fin già coi primi pezzi di bronzo trovati anche dei cocci di vasi, ma pezzi piccoli così che non presentavano alcun carattere di forma e quanto a materia solo quello di una pasta grossolana... ne raccolsi una grandissima quantità che si conservano ancora in casse nei depositi di questa sezione, insieme ai ferri, colle ossa e con qualche pezzo di legno... ma anche dei vasi interi o per lo meno dei frammenti ornati e caratteristici [seguono elenchi di 132 pezzi 'interessanti', +54 fondi di vaso, + 61 pareti semplici di vasi e orli, + 77 pareti ornate, prevalentemente a cordoni in base alla descrizione]; e ancora di aver visto, recatosi in barca da S. Antonino in sopralluogo «all'interno della grande ansa che il Sile fa quasi tornando indietro», strati di cocci, carboni e anche ossa. Si tratterebbe dei tipici marker di un deposito d'abitato anche in tal caso non meglio definibile come struttura ma databile al BM e BR, come indicano i frammenti esposti a Santa Caterina.

Nella stessa vetrina è però esposto un bicchiere ansato con fitte bugne che va identificato piuttosto con la 'tazza mammellonata intatta' segnalata in L. Berti, C. Boccazzi *Scoperte paleontologiche e archeologiche nella Provincia di Treviso*, Firenze, 1956, s.v. *Colle della Tombola*.

¹² Bronzi e soprattutto lame di spade (le else e le guaine erano generalmente, seppure con specifiche eccezioni, non metalliche, ma di materiali deperibili, quali legno, cuoio, corno che pertanto si rinvenivano raramente e solo in condizioni di giacitura particolarissime) del BM e del BR si ritrovano nelle necropoli terragne, negli ammassi sepolti di prede di guerra, nei «tesoretti dei fonditori», nelle deposizioni votive in cima a montagne, sul fondo di laghi e sorgenti di tutta la Penisola, a testimonianza di azioni non meglio precisabili connesse / riservate alle élites di armati. Per la tipologia resta imprescindibile riferimento l'opera di V. Bianco Peroni, *Die Schwerter in Italien - Le spade nell'Italia continentale*, «Prähistorische bornzufunde, abteilung IV, I.Band», C.H. Beck'sche Verlag-sbuchhandlung, München, 1970; i pezzi da S. Antonino, Silea / Melma, Casier, Casale sul Sile sono, in ordine cronologico, ai catt. 4,5,6, 90, 91, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 115, 118, 120, 132, 134, 147, 154, 70, 71, 308, 330; per la pratica simbolica dell'offerta di armi cfr., oltre a M. Cupitò - G. Leonardi, *Il Veneto tra Bronzo antico e Bronzo recente*, in Studi di Preistoria e Protostoria, 2, Preistoria e protostoria del Veneto, 2015, pp. 201-239, F. di Genaro, S. Agostini, V. d'Ercole, *Selezione delle armi nell'età del bronzo in Italia centrale*, in N. Negroni Catacchio (a cura di), *Armarsi per comunicare con gli uomini e con gli dei - Le armi come strumenti di attacco e di difesa, status symbol e dono agli dei* - Ricerche e scavi, «Atti del XIII incontro di Preistoria e 49 Protostoria dell'Etruria», 2016, vol. I, Centro Studi di Preistoria e Archeologia, Milano, 2018, pp. 265-272.

¹³ Potrebbe trattarsi di sepolture nel fiume, secondo modalità che caratterizzerebbe proprio i territori del Veneto orientale e del limitrofo Friuli, rispetto alle sepolture terragne con corredo di spade e armi, che invece sono la norma nel comparto Veneto occidentale. Cfr. in proposito da ultimo sempre M. Cupitò, G. Leonardi, op. cit., in nota 12, p. 217.

¹⁴ E. Bianchin Citton, *Il popolamento del Veneto orientale tra tarda età del Bronzo e prima età del Ferro*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo- 28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 28-30 e idem, *I villaggi della tarda età del bronzo e degli inizi dell'età del ferro lungo il Sile a sud di Tre-*

viso, in ibidem, p. 31. Secondo Bianchin Citton, questi bronzi del Sile dovrebbero essere sostanzialmente offerte votive da parte di personaggi dell'élite guerriera (cfr. E. Bianchin Citton – L. Malnati, *Reperti bronzei protostorici dai fiumi veneti: offerte votive, contesti funerari o ripostigli?* in Orizzonti del sacroCulti e santuari antichi in Altino e nel Veneto orientale, Atti del Convegno – Venezia 1999, Roma, pp. 197-223).

¹⁵ cfr. supra nota 12.

¹⁶ Che si tratti di Gewässerfunde o di corredi gettati nel fiume insieme ai resti del morto, o di perdita di carichi statisticamente correlati alla densità locale dei traffici, si tratta in ogni caso dell'attestazione di una dispersione nell'area molto intensa e di lunga durata – almeno fino al IX secolo a. C. e sporadicamente anche oltre.

¹⁷ O meglio di uno dei rami più occidentali del *megafan* di Nervesa per cui cfr. A. Bondesan, S. Busoni (a cura di), *Geomorfologia della Provincia di Treviso*, Università degli Studi di Padova, Grafiche Antiga, 2015.

¹⁸ I geomorfologi hanno infatti individuato al di sotto delle argille e limi accumulati entro l'alveo dell'attuale corso d'acqua del Sile – precisamente all'altezza di Sant'Antonino – la presenza di depositi plavensi datati intorno ai 3500 anni b.p. Pertanto nel 1500 a.C. a scorrere a sud di Treviso non era il tranquillo Sile di risorgiva, ma il più tumultuoso Piave, che portava sedimenti grossolani dal suo ampio bacino alpino, o meglio uno dei rami più occidentali del ventaglio olocenico di Nervesa. Si trattava per altro dell'unico corso d'acqua presente in zona nell'Olocene, in grado di incidere le scarpate degli evidenti terrazzi che corrono fra Lughignano e Casale. Anche la ben percepibile scarpata che delimita a sud-ovest anche l'amplissimo alveo – fino a 200 m di larghezza – occupato tuttora dai due rami principali dell'attuale Botteniga-Cagnan, non può essere esito dell'azione di tali corsi d'acqua, ma piuttosto dell'erosione di un fiume più importante, come appunto un ramo del paleo-Piave. Va comunque sempre considerato il fatto che l'altezza del micro rilievo locale rispetto alla quota dei fiumi e della pianura circostante non è del tutto naturale, ma è in gran parte determinato dall'apporto antropico, che per il 'colle' di Sant'Andrea arriva a quasi 4 metri di spessore sui quasi 18 di altezza complessiva s.l.m. (cfr. sezione di scavo di fig. 1).

¹⁹ Il Sile, così come il Pegorile- Botteniga/Cagnan di per sé non potevano essere, né lo furono poi storicamente, una 'vera' via di comunicazione importante, trovandosi le loro sorgenti all'interno della pianura, mentre un corso d'acqua come il Piave costituisce tuttora una via di comunicazione ad ampio raggio.

²⁰ Per i siti di Treviso preromana cfr. E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina 26 marzo- 28 novembre 2004, Comune di Treviso – Musei civici, 2004.

²¹ Si tratta di evidenze sia in negativo (buchi d'impianto dei pali portanti e di sostegno delle pareti d'incannucciato e delle carpenterie interne, affossamenti perimetrali allungati di drenaggio, scarico, estrazione di argilla...) sia in apporto (materiali dei crolli, spalmature limose dei pavimenti, bonifiche e scarichi di specifiche attività e/o lavorazioni, infrastrutture quali piani a fuoco interni ed esterni alle abitazioni, bracieri fissi e mobili, fosse di scarico, forni da ceramica...).

²² Alcuni insediamenti si ridimensionarono, altri si evolsero a costituire in nuce delle proto-città, la cui organizzazione fu possibile per l'emergere di nuovi gruppi dominanti, ormai ben diversi dai guerrieri dei periodi precedenti. Nell'area oltre Adige entrarono in crisi molti insediamenti, mentre sul Po emersero o si rafforzarono centri di produzione altamente specializzati che attivarono scambi di materie prime esotiche (dall'ambra, alle uova di struzzo, ai masselli di pasta vitrea) rilavorate per l'esportazione di prodotti finiti (dalle perle, ai bronzi ad altri materiali deperibili o di consumo ignoti) circuiti commerciali a scala transalpina e mediterranea. Per le dinamiche in generale cfr. A. M. Sestieri, L'Italia nell'età del bronzo e del ferro, Siari Lecce, 2010; A. M. Sestieri, M. De Min, *Il Veneto fra l'età del Bronzo finale e il VII sec. a.C.*, in «Venetkens», op. cit., pp. 44-50; E. Bianchin Citton, *Il Veneto orientale tra l'età del Bronzo medio-recente e prima età del Ferro*, in «Atti XX Convegno di Studi Etruschi e Italici», 1996, pp. 31-46.

²³ Va però segnalata la presenza, su un pianetto a limi di una delle capanne, di uno spillone frammentario a capocchia con stelo ritorto, genericamente assegnabile a tipi del Bronzo finale, purtroppo inedito e non esposto a Santa Caterina.

²⁴ Per la fase di abbandono o contrazione dell'abitato trevigiano durante la prima età del Ferro cfr. M.E. Gerhardinger, *L'abitato di Treviso nel VI e nel V secolo a.C.*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, pp. 67-68 e fig. 2 di p. 68.

²⁵ E. Bianchin Citton, N. Martinelli, *Cronologia relativa e assoluta di alcuni contesti veneti dell'età del bronzo recente, finale e degli inizi dell'età del Ferro – Nota preliminare*, in AA. VV., *Atti incontro di studio Oriente e Occidente: metodi e discipline a confronto*, Riflessioni sulla tecnologia dell'età del Ferro italiana, in

«Mediterranean – Quaderni annuali dell'Istituto di studi sulle civiltà italiane e del Mediterraneo antico del CNR», I (2004), 2005, pp. 239-253.

²⁶ N. Martinelli, O. Pignatelli, s.v. *Il legno da costruzione e La grande asse del focolare*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, p. 44.

²⁷ Gli studiosi suggeriscono che le piattaforme rettangolari fossero focolari domestici, mentre le piattaforme circolari avessero funzione di riscaldamento. Cfr. E. Bianchin Citton, *Le case del quartiere di Piazza S. Pio X*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, p. 40-43.

²⁸ G. Valle, P.L. Vercesi, *La carta paleogeografica di Treviso*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, pp. 19-21 e in particolare p. 21, colonna di sinistra.

²⁹ La tipologia di spada corta classificata come 'tipo Allerona' (V. Bianco Peroni 1970, op. cit. in nota 12, cat. n. 154) ha un confronto diretto con la spada presente nel corredo nella Tomba A di Moulinià a Creta, datata all'XI secolo a.C. (per Anna Maria Sestieri corrisponde al protovillanoviano del XII- XI sec. a. C.). Il tipo attesta quindi rapporti, mediati o diretti, dell'area del Sile con il circuito mediterraneo tardo-miceneo.

³⁰ E. Bianchin Citton, *Le spade 'ad antenne' del fiume Sile*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Comune di Treviso, 2004, p. 33.

³¹ V. Donadel, *Piazzetta S. Andrea di Treviso: un sito di transizione fra Bronzo Recente e Finale*, in *Preistoria Alpina*, 49bis (2019), pp. 123-161.

³² Si trattava già del *Silis*, poi citato da Plinio?

³³ In generale cfr. M. Gamba, G. Gambacurta, A. Ruta Serafini, V. Tiné, F. Veronese, *Venetkens- Viaggio nella terra dei Veneti antichi*, Marsilio, Venezia, 2013.

³⁴ La soglia/indicatore del ruolo urbano per un sito della protostoria è indicato in 80<100/120 ettari occupati in modo predeterminato (cfr. A. Guidi, *Archeologia dell'Early state: il caso di studio italiano*, in «Ocnus – Quaderni della scuola di specializzazione in beni archeologici», 16 (2008) - Il Seminario del Dottorato di ricerca in Archeologia, Bologna, Dipartimento di Archeologia, 2007, pp. 175-192. Per la realtà protourbana di Altino cfr. G. Gambacurta, «*Et in quem primum egressi sunt locum Troia vocatur*» (Liv., I, 3) – Note sulla topografia di Altino

preromana, in G. Cresci Marrone, M. Tirelli (a cura di), *Altino dal cielo: la città telerilevata- Lineamenti di Forma urbis*, Atti del convegno, Venezia 3.12.2003, Edizioni Quasar, Roma 2011, pp. 39-57.

³⁵ Dal primo sito provengono materiali, purtroppo di risulta, che farebbero pensare alla presenza in zona, nel V secolo, di sepolture sconvolte, con ossuari zonati e fibule 'tipo Certosa' da corredi smembrati.

³⁶ G. Cresci Marrone, M. Tirelli, *Merci e commerci*, in «Altino preromana e romana», Atti del convegno, Venezia 2001, Studi e ricerche sulla Gallia Cisalpina, 17, 2003.

³⁷ M. E. Gerhardinger, *L'abitato di Treviso nel VI e nel V sec. a.C.*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo-28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 67-69 e idem, *Treviso fra IV e II sec. a.C. – L'area di piazza S. Andrea*, in ibidem, pp. 73-76.

³⁸ S. Paris, *Treviso. Piazza S. Andrea (palazzo Azzoni-Avogaro)*. Scavi 1996. *Dalle fasi arcaiche al periodo ellenistico. Strutture e funzioni*, Università Ca' Foscari, Tesi di Laurea Magistrale, rel. prof. A. Maggiani, a.a. 2012 / 2013.

³⁹ M. Gamba, *Ceramica fine da mensa*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo -28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 77-79.

⁴⁰ Secondo Alessandro Guidi la culturalità connessa al passaggio dei giovani all'età adulta, con offerta di 'alter ego' alla divinità, è del resto ben presente nelle civiltà del I millennio a. C. del bacino mediterraneo, penisola compresa.

⁴¹ Presenze sporadiche di iscrizioni venetiche sono attestate anche a Mantova e a Spina e a nord fino alla valle della Gail. Per una sintesi recente sul Venetico e la sua distribuzione cfr. A. Marinetti, *Venetico – Venetic*, in 'Paleohispanica', 20, 2020, pp. 367-401.

⁴² Il toponimo celtico *Catubrium* nonché tracce onomastiche sia dalla valle del Piave che da Montebelluna, Oderzo e Altino attestano la presenza gallica, confermata anche da materiali. Cfr. G. Gambacurta, *Treviso celtica?* in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso – Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo-28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 85-86.

⁴³ Cfr. AA.VV., *Tesori della Postumia – Archeologia e storia in-*

torno a una grande strada romana alle radici dell'Europa, Catalogo della mostra, Cremona, Santa Maria della Pietà, 4 aprile-26 luglio 1998, Electa Milano, 1998.

⁴⁴ Si tratta di un tipo di conio gallico 'concorrente' del Vittoriano romano, in circolazione nel II secolo a. C. in tutta la Cisalpina

⁴⁵ Da ultimo cfr. M. Asolati, *La moneta a Treviso nel II - I secolo a.C.*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra: Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo-28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, p. 91.

⁴⁶ G. Gambacurta, P. Marcassa, *La bonifica di romanizzazione di piazzetta Lombardi ex Cinema Garibaldi*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo-28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 87-88.

⁴⁷ Ex Ortazzo/alias ex Cinema Garibaldi- piazzetta dei Lombardi, piazza S. Pio X 2000 e piazza S. Andrea/Palazzo Azzoni Avogaro 1986.

⁴⁸ Quest'ultima tipologia di punzone è tipica di produzioni ceramiche romane tardo repubblicane e imperiali, datate fra la prima metà del I sec. a.C. e il I sec. d.C., ma in questo caso specifico la sagoma include la particolarità della sigla in alfabeto venetico 'Sel. AL', o con diversa lettura 'Sep. Ap.'. Cfr. S. Cipriano, *I pesi da telaio*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo - 28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, p. 88.

⁴⁹ Si tratta di più leggi: la Rubria, la Roscia/alias lex de Gallia Cisalpina, la Iulia municipalis e per l'applicazione in Veneto orientale cfr. E. Buchi, *Tarvisum e Acelum nella Transpadana*, in E. Brunetta (a cura di), *Storia di Treviso, I, Le origini*, pp. 191-310 (in particolare Tarvisium, pp. 219-245). Per la Cisalpina in generale cfr. G. Bandelli, *La penetrazione romana e il controllo del territorio*, in AA. VV., *Tesori della Postumia*, pp. 147-155; Idem, *Il nuovo quadro storico*, Ibidem, pp. 156-162 e in particolare J. Bonetto, *La via Postumia e gli agri centuriati della X regio: rapporti topografici e funzionali*, in AA.VV., *Tesori della Postumia - Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Catalogo della mostra, Cremona, Santa Maria della Pietà, 4 aprile-26 luglio 1998, Electa Milano, 1998, pp. 251-255.

⁵⁰ A differenza quindi delle vicine *Opitergium*, *Altinum* o *Acelum* e *Patavium*, elencate invece fra gli *oppida* veneti da Plinio, che scrive intorno al 70 d.C., ma basandosi su archivi primo im-

periali, se non addirittura tardo repubblicani: "*Sequitur decima regio Italiae, Hadriatico mari adposita, cuius, Venetia, fluvius Silis ex montibus Tarvisani, oppidum Altinum, flumen Liguentia ex montibus Opitergini et portum eodem nomine, colonia Concordia.....*"; "*In Mediterraneo regionis.....Venetorum autem Ateste et oppida Acelum, Patavium, Opitergium, Belunum, Vicetia... dein, quos scrupolosius dicere non attineat, Alatruenses... Quarqueni, Tarvisani, Togientes, Varvari*" (Pl., N.H., 126-130).

⁵¹ Furono spianate varie aree, come in piazza S. Andrea (cfr. M.E.Gerhardinger, *L'abitato di Treviso tra VIII e VII secolo a.C. ; L'abitato di Treviso nel VI e V secolo a.C.; Treviso fra IV e III secolo a.C.* in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo - 28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 66-69; 73 - 76) e in zona Loggia dei Cavalieri/Croce di via (toponimo medievale) e ne vennero bonificate altre, come in piazza S. Pio X e nella succitata via Manin, per la quale è stato indicato dagli scavatori anche un certo ambito cronologico, compreso fra la seconda metà del II sec. a. C. e la prima metà del I sec. A. C. (cfr. G. Gambacurta, P. Marcassa, *La bonifica di romanizzazione di piazzetta dei Lombardi ex Cinema Garibaldi*, in E. Bianchin Citton (a cura di), *Alle origini di Treviso - Dal villaggio all'abitato dei Veneti antichi*, Catalogo della mostra, Treviso, Museo Santa Caterina, 26 marzo - 28 novembre 2004, Comune di Treviso - Musei civici, 2004, pp. 87-88. Si tratterebbe quindi in questo caso di un intervento di bonifica precoce se funzionale all'impianto del nuovo insediamento romano, anche se poi portato avanti fino a tutta la fase cesariana e proto imperiale, almeno in base ai materiali associati). Per un progetto delle altimetrie di *Tarvisium romana* cfr. M.Bressan, A. Pellegrini, *Modellazione di superfici di età romana nel centro urbano di Treviso per lo studio del paesaggio antico e la tutela archeologica*, in *Archeologia e calcolatori*, 30 (2019), pp. 289-308.

⁵² Dopo i vari Burchiellati, Bonifacio, Malimpensa, il primo a proporre una sintesi sull'argomento fu R. Azzoni Avogaro, *Considerazioni sopra le prime notizie di Trivigi contenute negli scrittori e nei marmi antichi*, Treviso, 1840, opera pubblicata postuma a cura di G. Pulieri (ristampa, Pordenone 1982); più recentemente A. Malizia, *Treviso*, in G. Cavalieri Manasse (a cura di), *Il Veneto nell'età romana, II - Note di urbanistica e archeologia del territorio*, Banca Popolare di Verona, 1987, pp. 345-356 e A. Vacilotto, *Tarvisium romana, riflessioni di archeologia urbana*, in « QAdV (Quaderni di Archeologia del Veneto) », XXVII (2011), pp. 115 - 123).

⁵³ da ultimo cfr. A. Vacilotto citata in nota precedente, con relativa bibliografia e cartografia.

⁵⁴ P. Furlanetto, *Treviso, Asolo*, in AA. VV., *Misurare la terra. Centuriazione e coloni nel mondo romano. Il caso Veneto*, Panini, Modena, 1984, pp. 172 e ss.; A. Costi, L. Lazzaro, B. Marcolongo, J. Visentin, *La centuriazione romana fra Sile e Piave nel suo contesto fisiografico*, Padova, 1992; A. Vacilotto, *Fotointerpretazione e Gis archeologico per lo studio del paesaggio centuriato del Trevigiano*, tesi di Master, Università degli Studi di Siena, 2011; A. Schiavo, *Il territorio, aspetti geomorfologici – Fotointerpretazione*, in AA.VV., *Carta geomorfologica e archeologica del Comune di Montebelluna*, II - Progetto Archeologico, Museo di Storia Naturale e Archeologia di Montebelluna (TV), 2012, pp. 20-30 e J. Bonetto, *La via Postumia e gli agri centuriati della X regio: rapporti topografici e funzionali*, in AA.VV., *Tesori della Postumia – Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Catalogo della mostra, Cremona, Santa Maria della Pietà, 4 aprile - 26 luglio 1998, Electa Milano, 1998, pp. 251-255. In disparati centri della Cisalpina è dimostrato uno stretto legame fra centuriazione e pianificazione del centro abitato di riferimento. Il modello di pianificazione agraria teorizzato dai gramatici veniva comunque adattato alla realtà insediativa, geografica e idrografica locale. Cfr. il caso di Pavia, l'antica *Ticinum* (P. Hudson, *Archeologia urbana e programmazione della ricerca: l'esempio di Pavia*, Firenze, 1981). Anche la situazione politica influenzava la *limitatio* degli agri. Ad esempio: per Cremona dalle originarie maglie di 20 x 20 *actus* si passò a una nuova impostazione reimpostata a maglie di 20 x 21 *actus* dopo le confische eseguite per rappresaglia nei confronti dei suoi *cives*, dimostratesi ostili al partito di Ottaviano nei conflitti scoppiati dopo l'assassinio di Cesare, per cui cfr. L. Passi Pitcher, *Le colonie gemelle: Cremona*, in AA.VV., *Tesori della Postumia – Archeologia e storia intorno a una grande strada romana alle radici dell'Europa*, Catalogo della Mostra, Cremona, 4 aprile - 26 luglio 1998, pp. 404-411.

⁵⁵ M. Tirelli (a cura di), *Lo sviluppo di un settore urbano di Treviso dalla fase di romanizzazione all'età moderna attraverso i primi risultati dello scavo dell'ex cinema Garibaldi*, in «Quaderni di Archeologia del Veneto», XII (1996), 1996, pp. 31-33 e illustrazioni.

⁵⁶ cfr. supra nota 51.

⁵⁷ Anche la Mantova romana era compresa inizialmente entro un *pomerium* di 6 ettari circa.

⁵⁸ In piazza S. Pio X, a S. Teonisto lungo la via per Padova, nella zona di piazza della Vittoria e lungo corso del Popolo prima di ponte S. Martino.

⁵⁹ da ultimo A. Vacilotto citata in nota 52.

⁶⁰ cfr. F. Luciani, *Iscrizioni greche e latine dei musei civici di Treviso*, s.v. 2.1.2 su marmo e pietra, *Tarvisium cum agro* (Regio X), p. 55, s.v. su bronzo, *Tarvisium cum agro* (Regio X), 2.1.2.

⁶¹ Fra cui il quattuorviro edile *Sevius Fuscus* e il quattuorviro giurisdicente *Sestus Ligustinus*, che aveva prestato servizio nella XV legione Apollinare, e i famosi *Sexviri* che, nel II sec. d. C. pagarono la lastricatura stradale *quadrivio usque ad murum*; E. Buchi, *Tarvisium e Acelum nella Transpadana*, in E. Brunetta (a cura di), *Storia di Treviso, I - Le origini*, Marsilio, pp. 91-310.

⁶² cfr. Buchi, op. cit. nella nota precedente e S. Nicolini - A. Pistellato, *Il privilegio di Laelia: locus sepulturae in praefectura* (CIL, V, 2174), in *Cahiers Glottz*, XVIII, 2006, pp. 187-200.

[illegible][illegible]

Il nonno di Giorgione: il testamento di Francesco da Campolongo ritrovato in Archivio di Stato a Treviso

Fancesca Bortolanza

La biografia del pittore Giorgione è notoriamente un terreno impervio. Il rinvenimento del testamento del probabile nonno materno nel fondo *Notarile I* dell'Archivio di Stato di Treviso costituisce pertanto una preziosa scoperta¹ (fig. 1). Dalle ultime volontà dettate da Francesco da Campolongo da Conegliano, padre di Altadona, futura sposa del notaio Giovanni Barbarella e madre di Zorzi, emergono immediatamente due importanti notizie. La prima: poiché Altadona era già vivente nel 1440, la sua età è compatibile con quella della *Vecchia* (fig. 2), ritenuto il ritratto della madre del pittore. La seconda: la professione di notaio di Francesco, peraltro praticata anche dal padre e dal nonno, smentisce la teoria dell'«umilissima stirpe»² riportata dal Vasari e variamente declinata da numerosi studiosi.

L'individuazione del documento ha avuto luogo pochi mesi fa nel corso della consultazione del manoscritto 1410 di Gustavo Bampo³ nell'ambito dello svolgimento di una ricerca per corrispondenza da parte di un funzionario archivista. Sfogliando la copia conservata in sala studio, lo sguardo si è soffermato su quel nome che suonava familiare, segnalato dall'autore in quanto il testatore richiedeva di essere sepolto nella chiesa del convento di San Francesco di Conegliano vicino alla figura dipinta di San Sebastiano. Curiosamente il nonno del pittore veniva segnalato in quanto involontariamente testimoniava la presenza di un affresco in un luogo sacro. Presa nota del notaio rogante e della data del testamento, scorrendo l'atto fino alla lista degli eredi, l'emozione è stata grande nel trovare all'ultimo posto il nome di Altadona, preceduto da quelli delle sorelle Polonia, Franceschina, Panfila e Lucia.

Il nome del nonno materno di Giorgio Barbarella non era certo una novità: i riflettori sono puntati sulla figura evanescente di ser Francesco da Campolongo di Conegliano padre di Altadona, vedova di Giovanni Barbarella e

madre di Zorzi, almeno dal 1909, anno in cui Giovanni Chiuppani⁴ ne rilevò l'identità in un atto rogato da un notaio castellano nel 1489. Nell'ottobre del 2019 era tornato alla ribalta grazie all'intervento del professor Enrico Maria Dal Pozzolo nel corso della seconda conferenza dedicata al restauro della *Vecchia* del Giorgione presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia. In quell'occasione veniva ricordata la ricerca⁵ intrapresa da Giacinto Cecchetto, ex direttore della biblioteca civica di Castelfranco Veneto, che nel fondo *Estimi* dell'archivio della Podestria di Castelfranco aveva riscontrato la presenza di una partita intestata ad *Altadona e Zorzi suo fiol* in "Castello" (vale a dire all'interno delle mura cittadine), nel registro 98 compilato nel 1493⁶ (fig. 3). Messa in relazione con il testo del Chiuppani e con altri atti rogati dai notai castellani del Quattrocento, ora conservati a Bassano del Grappa nella Sezione dell'Archivio di Stato di Vicenza, l'ipotesi che si trattasse del giovane Giorgione e di sua madre, rimasta vedova del notaio Giovanni Barbarella, diveniva sempre più plausibile. Ciò in considerazione anche della nota del 30 settembre 1500 in cui Zorzi, intestatario della partita dell'*industria* (vale a dire di un'attività produttiva, non meglio specificata), ne otteneva la cassazione a causa del suo dimostrato cambio di residenza: probabile, dunque, che al volgere del secolo egli si fosse trasferito a Venezia per intraprendere l'attività di pittore.

Naturalmente non mancano i detrattori della tesi dell'appartenenza di Giorgione alla schiatta dei Barbarella; si rimanda alla nutrita bibliografia sul pittore, per concentrarsi in questa sede sui risvolti principali legati al rinvenimento di questo nuovo documento.

La posizione sociale non certo umile di Francesco da Campolongo è comprovata dalla pratica della professione notarile da parte sia del padre Franceschino che del nonno Zampietro. Nonostante non ci siano pervenuti i loro protocolli notarili, sono presenti nel fondo



Diplomatico di Treviso alcune pergamene che ne testimoniano l'attività⁷.

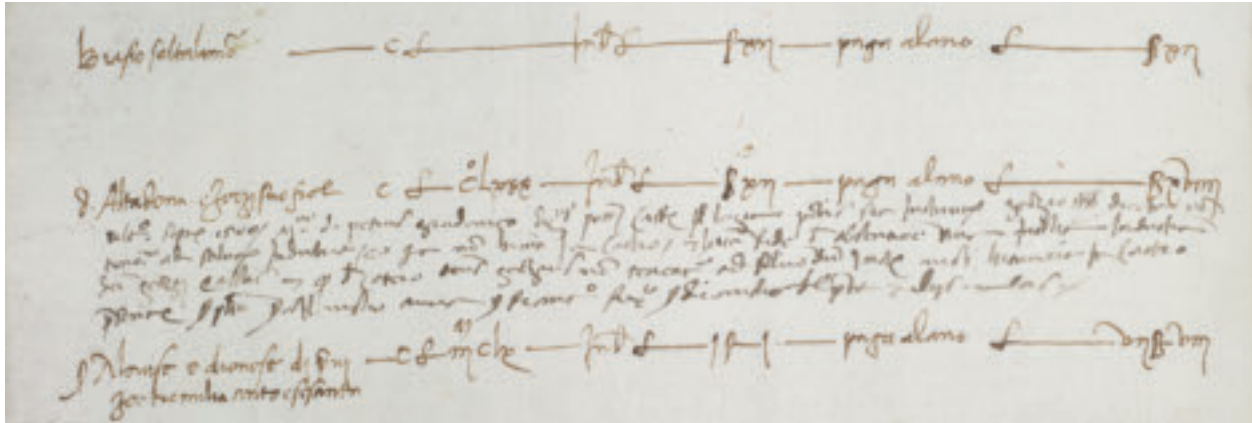
Si consideri, inoltre, che i Da Campolongo erano una delle poche famiglie, oltre a quelle nobili, i cui membri già à metà del XIV venivano registrati anche con il cognome, anziché soltanto col nome di battesimo e il

patronimico o la professione. Lo testimonia, ad esempio, un registro degli affitti del fondo del *Monastero di Santa Maria Mater Domini di Conegliano*, nel quale alcuni terreni erano intestati agli eredi di un Bertin Da Campolongo⁸. Doveva trattarsi pertanto di una famiglia benestante e da tempo radicata nel territorio, pro-

A sinistra

Fig. 2. Zorzi o Barbarelli Giorgio Detto Giorgione, *La Vecchia*, tela, 68 x 59 cm (cat 272) - © G.A.VE Archivio fotografico "su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie dell'Accademia di Venezia".

Fig. 3. Fondo *Estimi* dell'Archivio della Podesteria di Castelfranco (reg. 98, c. 128v.), particolare dove compare la partita intestata ad "Altadona e Zorzi suo fiol".



tabilmente originaria (fino a prova contraria), della località Campolongo di Conegliano, famosa per i numerosi mulini.

Grazie alla dettagliata lista di debitori e di creditori dettata dal testatore, è stato inoltre possibile rilevare alcune delle relazioni professionali intrattenute dal notaio Francesco. Una per tutte: la corresponsione da parte dei conti di Collalto di un *salarium* annuo di cento lire, testimonianza di un rapporto continuativo tra le due parti. Rapporto potenzialmente non irrilevante per la formazione del nipote Zorzi, il cui talento potrebbe essere stato coltivato nell'ambito della corte collaltina. Si notino anche la vasta area di azione di Francesco, da Colfosco a Oderzo, come notaio ma

anche come amministratore di patrimoni; l'opera prestata alla podesteria, anche per la riscossione di imposte; la collaborazione con Franceschino degli Azzoni, notaio coneglianese.

Se il testamento prova il rapporto familiare tra Francesco e la figlia a oltre un secolo dalla pubblicazione di Chiuppani, rimane tuttavia da coprire un arco di quattro decenni nella vita di Altadona, tra la morte del padre nel 1440 e la riapparizione nel *Notarile* di Castelfranco come moglie di Giovanni Barbarella. Di lei, delle sorelle, della madre Novella e dello zio Donato, tutti presenti alla stesura dell'atto da parte del notaio trevigiano Giovanni Andrea de Burgo, si spera di trovare presto una traccia in qualche fondo archivistico.

Note

¹ ASTV. *Notarile* I, b.1436, c.s.n. Notaio Giovanni Andrea de Burgo, atto datato 1440 febbraio 5.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568.

³ G. Bampo, *I pittori fioriti a Treviso e nel territorio. Documenti inediti dal secolo XIII al XVII dell'archivio notarile di Treviso*, sec.XIX Treviso. BCTV, ms. 1410 (copia fotostatica in ASTV).

⁴ G. Chiuppani, *Per la biografia di Giorgione da Castelfranco*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", 3, 1909, pp. 73-81.

⁵ G. Cecchetto, *Castelfranco tra la fine del secolo XV e i primi decenni del XVI: mappe urbane e paesaggi del contado*, in E.M. Dal Pozzolo e L.Puppi (a cura di), *Giorgione*, 2009, Milano.

⁶ ACCV. Podesteria di Castelfranco, *Estimi*, reg.98, c.128v.

⁷ F. Bortolanza, *Il padre di Altadona*, 2021 (autopubblicazione), p. 14.

⁸ ASTV. Monastero di Santa Maria Mater Domini di Conegliano, b.1bis, registro segnato "1355".



Aggiunte per la *Crocifissione* di Jacopo Bassano

Fabrizio Malachin

La tela raffigurante la *Crocifissione con la Vergine e i santi Maria Maddalena e Girolamo* (fig. 1) di Jacopo dal Ponte, detto Jacopo Bassano (Bassano del Grappa, 1515 ca. - 1592) rappresenta uno dei capolavori più rappresentativi dei Musei Civici di Treviso¹, forse la vera punta di diamante della collezione. Un capolavoro, per intenderci, che non sfigurerebbe tra quelli della National Gallery o dell'Ermitage.

Recenti indagini diagnostiche² consentono di aggiungere qualche ulteriore elemento allo studio dell'opera. Sarà utile ripercorrerne preliminarmente e brevemente la storia critico-conservativa.

L'opera, collocata attualmente nella sala 7 della pinacoteca civica, dove giunse nel 1946, è stata realizzata per l'altare maggiore della chiesa di San Paolo a Treviso retta dalle monache domenicane. In seguito alla soppressione del convento nel 1810, la pala fu trasferita nella chiesa benedettina di San Teonisto, dove rimase fino al Secondo conflitto quando, divenuto il convento nel frattempo comunale, giunse alle raccolte municipali.

La grande pala, grazie ad alcuni documenti datati 1562 e resi noti dal Federici³, costituisce un ancoraggio cronologico certo nel catalogo del pittore, ma rappresenta soprattutto una prova esemplare degli esiti della ricerca stilistica bassanesca. Qui si possono riconoscere debiti nei confronti di Tiziano, da cui prende le mosse, giungendo però a soluzioni del tutto personali rispetto alla crisi manierista che lo trasformò (dal quinto decennio) da pittore provinciale in grande innovatore.

L'impostazione monumentale richiama infatti la *Crocifissione* del Vecellio per la chiesa di san Domenico di Ancona, realizzata solo qualche anno prima (1558) e che il Bassano poteva forse aver visto direttamente nello studio dell'artista prima che questa

fosse inviata nelle Marche. Non si può escludere del resto che proprio per il tramite dei domenicani fosse suggerito al convento 'fratello', e quindi al pittore, la medesima impostazione tizianesca.

Bassano personalizzò questa invenzione guardando da un lato alle stampe di Dürer ma soprattutto di Giuseppe Salviati (quest'ultima del 1556 deve aver ispirato lo stesso Tiziano), e dall'altra, come vedremo più oltre, interpretando Tintoretto oramai dominatore della cultura pittorica veneziana. Mentre infatti il cadorino reagì all'esperienza manieristica giungendo alla disintegrazione del concetto astratto di forma in una ricerca coloristica sciolta nella luce, Jacopo Bassano sperimenta il superamento con un uso della luce nuovo, mai visto prima.

La nostra pala rappresenta una tappa fondamentale di questa ricerca fatta di sapiente costruzione geometrica e spaziale, ma anche di raffinato colorismo e giochi luministici di grande sapienza e modernità, quasi antipatrici degli esiti caravaggeschi. Basti notare, nella parte alta, la figura di Cristo, isolata, bianca e luminosa, stagliata su nuvole buie e corrusche, dove lo sgorgare copioso del sangue rinvia al significato dell'Eucarestia. E ancora, in basso, il paesaggio ribassato e il cielo chiaro conferiscono profondità alla scena e divisione tra i due piani, mentre la luce cristallina illumina la scena portandola in primo piano e rendendo l'atmosfera irreale e silenziosa.

Echi tizianeschi, come rimarcato da Manzato⁴, si ritrovano in altri dettagli, come nel volto della Vergine che richiama le addolorate vecelliane, a testimonianza del fatto che Tiziano restava pur sempre il punto di partenza della sperimentazione bassanesca.

Tornando al tema della datazione, un aspetto fondamentale anche per la ricostruzione delle relazioni con altre opere dei contemporanei, è il 'giallo' rela-



In apertura

Fig. 1. Jacopo Dal Ponte, detto Jacopo Bassano, *Crocifissione con la Vergine e i santi Maria Maddalena, Giovanni evangelista e Girolamo*, 1563, olio su tela, 300 x 157 cm, Treviso, Museo Civico (P109).



A sinistra

Fig. 2. Foto infrarossi (IR 1000) in bianco e nero della *Crocifissione*.

Fig. 3. Foto ultravioletti (UV) della *Crocifissione*.

Fig. 4. Jacopo Bassano, *I santi Pietro e Paolo*, 1562 ca., olio su tela, Modena, Galleria Estense.



tivo alla restituzione della tela al pittore che, anche grazie alle indagini diagnostiche compiute nel corso del 2021, è possibile dirimere. Sappiamo infatti dalle spese riportate nel registro del convento che, in data 29 novembre 1561, fu pagata la caparra al pittore e sostenuta la spesa di L. 20 per “haver mandà a tuor e ritornar ditto maestro Jacomo in cocchio”. È ancora noto che un anno dopo, il 12 novembre 1562, furono sostenute le spese per il trasporto dell’opera e per ospitare per tre giorni l’artista a Treviso. In forza di queste registrazioni è stata fino ad ora indicata la data di esecuzione al 1562, nonostante il fatto che la priora del convento nella sua *Memoria*⁵ riferisca che in data 22 settembre 1563 “la palla fu a perfetion renduta”, dopo che era stata fatta “portar a Bassà” e fatto “tornar il ditto quadro a Treviso”, e che due giorni dopo si tenne la solenne inaugurazione. La più corretta datazione al settembre 1563 sarebbe inoltre confermata dall’annotazione (in data 24 settembre), nel registro dei conti, del pagamento alle maestranze che avevano lavorato nella cappella maggiore, e forse contestualmente anche del saldo al pittore.

Gli studiosi hanno risolto diversamente il giallo relativo alla corretta datazione e al ritorno a Bassano dell’opera in quei dieci mesi intercorsi tra il 12 novembre 1562 e il 22 settembre 1563.

Liberali ha proposto la realizzazione di una doppia versione della pala, ma ciò comporta l’accettazione dell’ipotesi di un rifiuto per la prima di cui non abbiamo però prova; Romani⁶ pensa alla restituzione necessaria a fini manutentivi, ma sembra poco credibile che a distanza di soli pochi mesi dalla sua esecuzione si rendesse già necessario un intervento di tale sorta; Liberali e poi Bortolotti, seguito da Manzato, hanno pensato a un qualche importante ripensamento o modifica richiesta magari dalla commit-

Fig. 5. Jacopo Tintoretto, *Il ritrovamento del corpo di san Marco*, 1562, olio su tela, 405 x 405 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.



62 tenza, ipotizzando per esempio l'aggiunta successiva di san Girolamo. Quest'ultima ipotesi risulta però inconciliabile con un evidente originale equilibrio compositivo della tela che comprende tutte le figure dei santi.

Le indagini diagnostiche consentono ora di confermare che non vi furono ripensamenti o aggiunte sostanziali, ma anzi che la costruzione generale e le singole figure sono state definite fin da subito in maniera sicura (figg. 2 e 3). Se quindi il rinvio dell'opera al pittore, in quei dieci mesi tra il 1562 e il 1563, fosse anche stato dettato da presunte pressioni per operare delle rivisitazioni, si deve concludere piuttosto che il nostro esibì una fermezza che solo un grande artista poteva avere.

Altri particolari apprezzabili dalle indagini (fig. 2) sono: il taglio verticale a destra della croce che indica il punto di unione delle due tele; i segni del perimetro originale della tela, con l'evidenza all'altezza del bacino di Cristo dei capitelli dell'altare che in origine ospitava l'opera; alcuni minimi ripensamenti (si

veda in particolare la testa della Maddalena); e ancora l'evidenza del paesaggio eseguito prima dell'inserimento delle figure.

All'esito dell'argomentazione, si è propensi quindi a ritenere che il pittore fosse stato posto sotto contratto, forte dell'apprezzamento ottenuto per la pala con *I Santi Pietro e Paolo* (fig. 4) per la chiesa veneziana dell'Umiltà, sua prima opera pubblica per la Dominante, in un momento in cui l'altare maggiore di Treviso poteva essere ancora in costruzione. A questa data le domenicane sentivano forse l'esigenza di accaparrarsi i servizi del migliore artista disponibile sulla piazza (escluso Tiziano, economicamente forse irraggiungibile per il convento, come pure Tintoretto, occupatissimo tra la Scuola di San Marco, la chiesa della Madonna dell'Orto e la Scuola di San Rocco, e ancora Paris Bordon che, essendo trevigiano e avendo fornito qualche anno prima per la stessa chiesa la pala con *La Vergine raccomanda san Domenico al Redentore*, oggi a Brera, era forse il candidato ideale, ma probabilmente indisponibile per-

Note

¹ L'opera, olio su tela, 300 x 157 (Inv. P109), proviene dalla chiesa di San Paolo (demolita). Successivamente trovò collocazione nella chiesa di San Teonisto (dal 1811 al 1946) prima di giungere al Comune. Ha goduto di una notevole fortuna critica già dalle fonti antiche a partire da C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato* (...) descritte dal Cavalier carlo Ridolfi, Venezia 1648, Berlin 1914-1924 (ed. von Hadeln).

² Obiettivo delle indagini era quello di accertare lo stato dell'opera e, più in particolare, di verificare l'esistenza e l'estensione di eventuali parti non originali. Non sempre è infatti facile stabilire quanto di ciò che è visibile sulla superficie di un dipinto sia originale e quanto invece sia stato aggiunto in seguito dall'artista stesso per ripensamenti o magari indicazioni della committenza.

³ D.M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno. Dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle*

ché impegnato in Francia alla corte di Francesco II). Posto sotto contratto nel 1562, il soggiorno trevigiano di Jacopo Bassano in quello stesso anno fu forse dettato dalla necessità di condividere il primo abbozzo dell'opera rispetto ai contenuti religioso-teologici che si volevano in linea con una rinnovata spiritualità post-tridentina (Manzato), mentre sembra doversi correttamente riferire al 1563 la consegna dell'opera.

Questa cronologia colloca la *Crocifissione* di Treviso quale esito di un percorso interno al catalogo del pittore che muove dalla citata pala con i *Santi Pietro e Paolo*, oggi nella Galleria Estense di Modena, passando per la tela bassanese con la *Discesa dello Spirito Santo*, per giungere a quella in esame: in tutte e tre le pale la figura di San Paolo, con il braccio teso che tiene il libro (quasi una firma di Jacopo Bassano) si accosta per più versi al San Marco del *Ritrovamento del corpo* realizzato da Jacopo Tintoretto (fig. 5) su commissione di Tommaso Rangone, divenuto Guardian Grande della Scuola il 21 giugno 1562. Sulle

orme di Marinelli⁷, sembra convincente pensare che gli accostamenti, e quindi la citazione del braccio che tiene il libro, siano riflessi del capolavoro di Tintoretto e non suggerimenti per essa (l'opera tintoresca era probabilmente già conclusa nel 1562). Del resto sulla capacità inventiva dei maestri circolavano a Venezia opinioni ben precise, per la verità forse un po' impietose nei confronti del Bassano. Stando per esempio al Volpato, il nostro veniva definito "povero di spirito [...] dove che al Tintoretto, dal quale a torrenti diluviavano le invenzioni [...] In tal proposito [...] interrogato il Bassano dell'opinione sua sopra l'opera di San Pietro Martire di Tiziano a comparazione di quella di Tintoretto nella Scuola di S. Marco, rispose che starebbe buona pezza sospeso ma che per fine s'appiglierebbe per quella del Tintoretto"⁸, confermando con ciò la grande attenzione del Bassano per l'attività tintorettesca.

arti d'Italia, 2 voll., Venezia 1803, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1978.

⁴ E. Manzato, scheda n. 52, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. Il Pittura rinascimentale e barocca*, Crocetta del Montello 2019.

⁵ G. Liberali, *La Memoria Meolo sul "Crocifisso" di Jacopo da Ponte di Bassano in San Teonisto di Treviso*, in "Archivio Veneto", s. V, LXXX, 1950.

⁶ V. Romani, *Jacopo Bassano 1555-1568*, in *Jacopo Bassano c. 1510 - 1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 5 settembre - 6 dicembre 1992; Fort Worth, 23 gennaio - 25 aprile 1993), a cura di B. L. Brown e P. Marini, Bologna 1992.

⁷ S. Marinelli, *Il ritrovamento del corpo di san Marco di Jacopo Tintoretto*, Varese, 1996, pp. 14-15.

⁸ G.P. Bordignon Favero, *Giovan Battista Volpato critico e pittore*, Treviso, 1994, p. 429.

Fig. 1. Documento sulla famiglia Piranesi, Archivio di Stato di Venezia, Savi-Decime-1740-b-316.

Mm^o et Em^o R. d. C. C. C. C.
 In esecuzione della reale provisione nell'anno scorsato 13 Maggio
 1739 in materia di Doveri dei in detta R. Beni, alle
 m. atteso e che per lo el prefato io Angelo Branga
 li. Giacomo et abito in patria di S. Angelo - visitando
 de li danti sopra in detta mia edifica uno do
 L. 6. 4 - 1739 -
 Nel territorio Trevisano
 Villa di Zuanne verso il Tempio -
 E in 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 in tutti, un caso (dovuto), affetti
 C. Angelo Branga e pag. all'adito -
 Domicilio suo - R. 1. 3 -
 Vico in patria e visitato el
 Visitato nell'anni 1736, 1737, e
 1738 - la sua R. 1. 3 - R. 1. 3 -
 C. Branga verso il Tempio di S. Andrea,
 E in 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 per lo anno infante - 1687
 R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 C. Branga e pag. all'adito - 9 -
 R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 anno 1739 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 con la R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 vero io la R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3
 R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3 - R. 1. 3

Piranesi di matrice trevigiana

Pierluigi Panza

Il ritrovamento all'Archivio di Stato di Venezia di un documento del 1739¹ (fig. 1) sulla famiglia Piranesi riapre il dibattito sul luogo di nascita (o di concepimento) del grande incisore e architetto del XVIII secolo Giovan Battista Piranesi (1720-1778), come una recente mostra a Palazzo Giacomelli, promossa dall'Associazione Amici di Comisso, ha documentato.

Giovan Battista Piranesi era nato da una famiglia relativamente povera per parte di padre, ma benestante e ben relazionata da parte di madre. Suo padre, il tagliapietre Angelo o Anzolo, detto l'“orbo celega” (1683-1755), era figlio di un barcarolo di nome Giacomo, forse originario di Pirano, la cui dimora era in Piscina Frezzeria presso San Moisè, la stessa casa dove visse per molto tempo la famiglia Piranesi in Corte Barozzi. Sua madre, Laura Lucchesi, era invece sorella del noto architetto, Matteo, figura di spicco nella Serenissima. Anzolo e Laura si erano sposati il 12 luglio 1711 a Venezia. Oltre a Giovan Battista, ebbero altri undici figli,² alcuni non giunti all'età adulta.³ Valentina e Regina furono le uniche femmine che si sposarono.

Sebbene sul busto di Antonio D'Este fatto incidere da Canova a lui dedicato ci sia inciso nato il 4 ottobre 1720 a Mogliano Veneto (fig. 2) il primo documento su di lui è l'atto di battesimo, che da dopo il Concilio di Trento suole far fede come luogo di nascita. Risulta battezzato l'8 novembre del 1720 nella parrocchia di San Moisè a Venezia. Ecco l'atto: “Adì 8 novembre 1720- Zuanne Battista fio de Anzolo Piranese tagliapietra e di madonna Laura sua moglie nato li 4 del caduto. Compare il nobil huomo ser Zuanne Widman de ser Ludovico dela parrocchia di S. Cancian. Comare levatrice madonna Madalena fia de Francesca Palliotti moglie di Vincenzo Fachinetti della parrocchia di S. Maria Zobenigo. Fu battezzato dal reverendo Carlo Offredi terzo prete titolato con licenza di Stefano dottor Stefanini piovan”.⁴

La famiglia matrice abitava già in Corte Barozzi, nella parrocchia di San Moisè. Dunque, fino a poco tempo fa non c'era alcun documento che attestasse una plausibile nascita a Mogliano in provincia di Treviso: non lo scrive il primo biografo Legrand nella *Notice historique...* redatta nel 1800⁵ sulla base dei ricordi del figlio di Giovan Battista, Francesco Piranesi, e nemmeno l'altro suo studioso Henry Focillon nel 1818.⁶

Ora, il ritrovamento di un documento all'Archivio di Stato di Venezia rimette le cose in gioco. Da questo documento veniamo infatti a conoscenza che nel 1739 il padre di Giovan Battista, Angelo Piranesi, aveva proprietà sulla Terraferma proprio a Zermano presso Mogliano, nei cui pressi abitavano pure figure importanti della Repubblica veneta come il console Joseph Smith e il poligrafo Francesco Algarotti, questi a Carpenedo. Dopo il matrimonio, infatti, Angelo Piranesi aggiunse alla propria abitazione di famiglia altre proprietà, probabilmente provenienti dalla assai più benestante famiglia della moglie, i Lucchesi. Diciamo che aggiunse queste proprietà e non si trasferì poiché alla sua morte, nel febbraio del 1755, Angelo risulta ancora abitante in Ca' Barozzi. La “Condizione di decima” del 13 maggio 1739 trova Angelo Piranesi registrato nella parrocchia di Sant'Angelo (dove avevano beni i Lucchesi, non di San Moisè) e proprietario di case e terre a Zermano, presso Mogliano, “in territorio trevisan”. Il documento recita: “In essecutione della Parte presa nell'eccellentissimo Senato 13 maggio 1739 in materia di dover dar in nota li beni, che mi attrovo e possedo al presente, io Angelo Piranese quondam Giacomo, et abito al presente in contrà di San Angelo dichiarando che li ducati espressi in detta mia polizza sono da lire sei soldi quattro per ducato / Nel territorio trevisan: In villa di Zermano verso il Terraglio- campi 12 e 3/4

Fig. 2. Antonio D'Este, *Busto di Giovan Battista Piranesi*, 1816, marmo, Roma, Protomoteca Capitolina.



arativi; campi 3 prativi e campi dieci boschivi inutili con qualche casa colonica, affittati ad Angelo Rocco e paga all'anno: / Formento stara numero 20; vino la metà, e calcolato il ricevuto nelli anni 1736, 1737 e

1738, un anno per l'altro, mastelli numero 8. / Sotto Carpeno in villa di Bisiola - campi numero 2 e mezzo arativi affittati a Antonio Pettenò e paga all'anno in contanti ducati 16 grossi 7 In detto loco, altri campi uno e mezzo da tavole quattro affittati ad Iseppo Ceccotto, e paga all'anno in contanti ducati 9 In detto loco altri campi 1 affittato a Francesco Bortolon, e paga all'anno in contanti ducati 52 12 / Anzolo Piranesi condan Giacomo affermo / 1740 28 settembre ricevuta per me Tomaso Contarini alli Dieci Savi / Spedita per ducati 57 grossi 13 per decima ducati 5 grossi 8⁷.

Zermano è presso Mogliano e su questo documento possiamo elaborare l'ipotesi che Laura Lucchesi sia andata a partorire nelle case coloniche fuori città e che sia tornata, forse dopo una quarantena, a Venezia per il battesimo di Giovan Battista. L'ipotesi Mogliano è supportata anche dalla seguente osservazione: la villa più celebre a Zermano è Villa De la Riva che, secondo l'architetto Tommaso Temanza (cugino di secondo grado di Piranesi) fu ricostruita nel Settecento da suo zio, il ticinese Domenico Rossi (Morcote 1657 - Venezia 1737), allievo di allievo dell'architetto Alessandro Tremignon (morto a Venezia nel 1711) e di Baldassarre Longhena (1596/7-1682). Tremignon, fu padrino di Laura Lucchesi (1692-1749), madre di Giovan Battista: fu tenuta "alla fonte dal signor Alessandro Tremignon proto quondam Domenico della parrocchia di San Moisè", riporta l'atto.⁸ Tremignon è proprio l'architetto della facciata della chiesa di San Moisè (1668) e di varie opere anche nel trevigiano. Questo architetto aveva una figlia, Caterina, che andò in sposa a Giovanni Scalfarotto (1672-1764), maestro di Giovan Battista e autore della chiesa di San Simone Piccolo. La famiglia di Scalfarotto era di muratori che abitavano a Valmarino, nel trevigiano. Tra il 1696 e il 1710 Scalfarotto

compare in qualità di *murèr*, nelle licenze edilizie dei giudici di Piovego e ha tra i suoi committenti la famiglia Widmann, un cui rappresentante è, come abbiamo visto, padrino di Piranesi. Scalfarotto frequentava anche, secondo il medico Giovanni Bianchi, il salotto letterario dell'inglese Joseph Smith, futuro console a Venezia e abitante anche a Carpenedo.

In definitiva possiamo supporre questo. Nel 1816 quando Canova incarica Antonio d'Este di scolpire il busto

di Giovan Battista Piranesi gli fornisce l'indicazione di Mogliano che, probabilmente, gli venne dal figlio di Giovan Battista, Francesco Piranesi, che conosceva e con il quale era in contatto epistolare.⁹ Anni prima, nel 1800, quando Francesco esule a Parigi riferì all'architetto francese Legrand per la sua *Notice historique...* il luogo di nascita del padre fu più generico e indicò Venezia, dove, effettivamente, è stato battezzato e dove la famiglia viveva da tempo.

Note

¹ Per questo ritrovamento devo ringraziare l'amico Vittorio Mandelli con il quale ho lavorato per la mostra *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, Bassano del Grappa, 2020.

² Valentino Domenico (1712 - ...), diventato certosino con il nome di don Luigi; morti in fasce: Anzola Cattarina (1714 - 1714), Giacomo Angelo (1715 - 1716), Giacomo Matteo (1717 - 1720); quindi Angela Paula (1718 - morta entro il 1755), Antonia Paolina (1723 - 1733), Valentina Eugenia (1725 - ...), Matteo Giovanni Francesco (1727 - 1730), Aloisa Madalena Giovanna (1730 - ...), Regina Vincenza Elisabetta (1732 - ...) e Alvise Maria (1734 - 1734).

³ V.Mandelli, P. Panza, "Genealogia Piranesi", in *Giambattista Piranesi. Architetto senza tempo*, cit., pp. 162-169. Si vedano anche le notizie dall'Archivio Parrocchiale di Santo Stefano in Moretti L., op. cit., p. 128.

⁴ Archivio Storico del Patriarcato di Venezia (ASPV), Chiesa S. Moisè. Registri dei Battesimi, reg. 8, S. Moisè IX Battezzati dal 1708 fino 1726, 8 novembre 1720, c. 258 r.

⁵ La *Notice historique* del Legrand inizia affermando: "J.B.Piranesi naquit à Venise, en 1720...", J.G. Legrand, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Piranesi... Rédigée sur les notes et les pièces communiquées par ses fils, les compagnons et les continuateurs de ses nombreux travaux*, Paris, 1799, Paris, Bibliot. Nat., mss. nouv. acq. fr. 5968, in *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi*, in *Nouvelles de l'estampe*, n.V, Paris, 1969 e Erouart G.B., Mosser M., "À propos de la 'Notice historique sur la vie et les Ouvrages de J.B.Piranesi..." in AA.VV., *Piranèse et les Français...*, Roma, 1978 (pp. 214-252), p. 221. Nella nota i curatori scrivono che "est en fait natif de Mogliano"; ma questa attribuzione avviene sulla base del famoso busto scolpito da

Antonio d'Este nel 1816: "cf. inscription portée sur le buste de Piranèse, oeuvre d'Antonino d'Este, Rome". Se Legrand avesse avuto la certezza della nascita a Mogliano Veneto, perché non l'avrebbe indicato nel testo? Moretti avanza la credibile ipotesi che "Mojano" sia una cattiva interpretazione di una scrittura come "natus in par.S.Moy.ano 1720" o qualcosa del genere. L. Moretti, op. cit., p. 130. Traduzioni italiane del testo di Legrand in G.Morazzoni, *Giovan Battista Piranesi*, Roma-Milano, 1921, p. 61 e anche in Pane R., *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano, 1980.

⁶ H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi, 1720 - 1778*, Paris, 1918. Trad.it. a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna, 1967.

⁷ Archivio di Stato di Venezia, *Dieci Savi alle Decime in Rialto*, b. 316, Condizioni di Decima del Sestiere di S. Marco, 13 maggio 1739, n. 802, r.

⁸ Archivio del Seminario Patriarcale di Venezia, *Chiesa S. Angelo. Registri dei battesimi*, reg. 16, S. Angelo XVI battesimi 1691-1627, 4 agosto 1692, c. 10v.

⁹ Ne abbiamo un'altra testimonianza diretta i giorni 16 e 17 maggio 1780 quando Francesco è a Tivoli ad attendere l'arrivo di Canova e Selva, inviati dall'ambasciatore Zulian per misurare il Tempio di Vesta o della Sibilla. I due giovani, scrive Canova nei propri *Taccuini*, arrivano alle 13 al convento dei Buoni fratelli e "poi si portassimo al tempio di Vesta ove ritrovassimo Piranesi con un suo giovane, che ci attendevano per rincontrare le misure del tempio che lui aveva prese faccendo il rame... Terminato che ebbimo il signor Piranesi partì per Roma", Antonio Canova, "Taccuini", in *Scritti*, a cura di H.Honor e P.Mariuz, Roma, Salerno, 2007 (4 vols.), vol.I, p. 176.

Fig. 1. Andrea Appiani, *Ritratto della contessa Margherita Prati Grimaldi*, 1811, olio su tela, 74 x 59 cm, Treviso, Museo Civico (P222).



Margherita Grimaldi (1773-1847), una trevigiana tra Milano e Firenze

Flavia Gasparini e Steno Zanandrea

Com'è noto, con l'esposizione dei dipinti provenienti dal lascito della contessa Margherita Grimaldi Prati, nel 1851 il municipio di Treviso diede inizio alla sua prima raccolta pubblica d'arte. Formatasi in ambiente sensibile alle istanze innovatrici che venivano d'oltralpe, filtrate attraverso la cultura locale in cui primeggiavano fra gli altri i fratelli Riccati, Margherita Prati, figlia di Antonio (Levada Mestrina 1743 - Treviso 1815)¹ e nipote di Angelo (Pieve di Soligo 1722 - Treviso 1809)², stimati professionisti e cartografi, ha legato il suo nome all'origine della pinacoteca comunale e alla beneficenza trevigiana con l'istituzione di borse di studio per fanciulle e studenti che avrebbero intrapreso corsi di istruzione superiore grazie ai proventi della sua cospicua eredità. Poche altre notizie sulla sua vita – il matrimonio con il nobile veneziano Giacomo Grimaldi, il suo trasferimento a Milano e, dopo il crollo del Regno d'Italia, a Firenze – hanno accompagnato fino ad oggi il profilo di questa generosa nobildonna che Luigi Bailo ricordava come «celebre suonatrice d'arpa alle Corti»³.

Entro questi dati minimi possiamo oggi inserire l'eco di numerose testimonianze letterarie, epistolari ed archivistiche, in parte inedite, che la riguardano, dalle quali si percepiscono la notorietà della contessa e la benevolenza che si era guadagnata negli ambienti mondani, ma anche la fermezza del carattere e la soatezza del personaggio. Mentre rimangono mal noti i primi decenni della sua esistenza, Margherita Prati lasciò infatti fama di sé come donna energica ed attiva, bene inserita, in età adulta, nella corte di Eugenio di Beauharnais e nell'*entourage* intellettuale che intorno ad essa gravitava.

Lo studio dedicato alla vita della Grimaldi, che qui si presenta nelle sue linee essenziali, ha preso forma dopo l'identificazione della sua particolare, eloquente epigrafe funebre recentemente rintracciata a Firenze.

Firenze, chiesa di San Francesco Monte alle Croci 69

Sul pavimento di questa semplice chiesa conventuale, più volte colpita da frane e smottamenti e più volte oggetto di lavori di consolidamento, appena oltre l'antico portale d'ingresso, in posizione centrale, è conservata la lapide sepolcrale, di grandi dimensioni, di Margherita Prati, la cui epigrafe, inedita, è ancora perfettamente leggibile:

Q. R.
LA CONTESSA MARGHERITA PRATI
VEDOVA DI GIACOMO GRIMALDI
TREVIGIANA
D'ANIMA ENERGICA
E DEI NAPOLEONICI TEMPI
NELLE CORTI DI PARIGI E MILANO
SINGOLAR MARAVIGLIA
PER LEGGIADRISSIME FORME
SOAVITÀ DI LOQUELA E SQUISITEZZA D'INGEGNO
LA QUALE
NEGLI ANNI MATURI VENUTA IN FIRENZE
SOLTANTO ECCLISSÒ
QUANDO DA UN COLPO APOPLETICO
LE INCOMINCIO' QUEL LUNGO MORIRE
CHE OTTUAGENARIA
CRISTIANAMENTE
COMPIEVA
IL XVI. AGOSTO MDCCCXLVII.

Composta probabilmente da don Marco Arcangioli, il prelado che prestò assistenza alla contessa negli ultimi anni di vita, l'epigrafe è generosa di suggestivi riferimenti: evidenzia il legame di Margherita Prati con la sua terra d'origine, ricorda quelle «leggiadrisime forme» che già conosceamo attraverso il suo ritratto eseguito da Andrea Appiani (fig. 1), giunto a Treviso





assieme agli altri dipinti del lascito, ma apprendiamo anche che era «d'anima energica» e possedeva «soavità di loquela e squisitezza di ingegno» tali che l'avevano portata ad essere una «singolar maraviglia» alle corti reali. Si tratta di riconoscimenti non del tutto scontati, sia per il coraggioso accenno, in piena restaurazione, ai «napoleonici tempi», sia per il riferimento ad una fama della contessa evidentemente non ancora sfocata, nonostante Margherita Prati fosse giunta a Firenze in età matura e vi fosse morta più che settantenne (non «ottuagenaria», come scrive il redattore) dopo una lunga malattia.

Lo scrutinio dei carteggi dell'epoca ha confermato i ricordi di don Arcangioli, facendo emergere una figura femminile trevigiana particolare che, in mezzo ai tumultuosi cambiamenti dell'epoca, lascia alle spalle una rispettabile, ma anonima e provinciale posizione, per collocarsi in primo piano in quel quadro straordinario di relazioni sociali, culturali e artistiche che fu il napoleonico Regno d'Italia.

A Milano, in posa per Appiani, madrina dell'Iliade

Nel 1808 il conte Giacomo Grimaldi è nominato Ispettore generale dei boschi del Regno con decreto reale di Eugenio di Beauharnais⁴. Ma i Grimaldi sono a Milano da qualche anno. È quasi sicuramente la contessa Grimaldi quella “nostra signora Margherita” di cui parla il matematico Simone Stratico (1733-1813) in una lettera al prof. Daniele Francesconi (1761-1835) nel gennaio 1800⁵ ed in quell'anno, dopo il ritorno dei francesi a Milano, Andrea Appiani inizia lo studio per il suo ritratto⁶. Pittore napoleonico per eccellenza, Appiani ritrae molti dei componenti di quella nuova *élite* che, cementata dalla fede nell'innovazione napoleonica, si era radicata in città⁷. Il ritratto (firmato e datato 1811)⁸ è una riprova della considerazione di cui la Prati godeva negli ambienti mondani, sicuramente grazie a quelle doti di grazia, bellezza fisica ed affabilità che non furono certo elementi secondari di *appeal* sociale presso la corte milanese. Di questa grazia e bellezza,

Pagine precedenti

Fig. 2. Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino benedicente*, 1475 ca., tempera su tavola, 64 x 50 cm, Treviso, Museo Civico (P74).

Fig. 3. Girolamo da Santacroce, *Adorazione dei Magi*, 1530 ca., tempera su tavola, 81,5 x 122 cm, Treviso, Museo Civico (P83).

A destra

Fig. 4. Pittore nordico operante nel Veneto, *Venere, Amore e cinque putti*, secolo XVI, seconda metà, olio su tela, 154,5 x 149,5 cm, Treviso, Museo Civico (P113).

72 ma anche delle altre doti personali della contessa, delle sue importanti e molteplici amicizie, delle sue frequentazioni parigine, attesta l'evocazione in puro stile neoclassico della poetessa Angela Veronese che ne restò ammirata e che così la descrive nelle sue *Memorie* dopo averla incontrata a Padova:

«A Francesconi io deggio la preziosa conoscenza della bella e colta contessa Grimaldi-Prati da me fino allora non conosciuta che per fama. Egli mi presentò a lei ch'era di passaggio in Padova dicendomi: siete sua patriota, vi vedrà volentieri. Ella mi accolse con molta grazia, ed io rimasi incantata tanto della sua bellezza che delle sue maniere. Mi parve di vedere una Eufrosine adorna di tutti i vezzi della sua Diva. La sua fisionomia è dolce, ridente e vezzosa; li suoi begli occhi azzurri brillano sotto due ciglia più nere dell'ebano; le sue brune chiome lucenti ondeggiano sopra il suo collo di neve; la sua figura alta e maestosa, le mani e la bocca bellissime, e canta sull'arpa con una voce di angelo»⁹.

E che Margherita viva al centro del mondo intellettuale di cui gode le attenzioni, lo conferma anche l'amicizia con Vincenzo Monti, nella cui casa si muove l'*intelligencijs* milanese, tra cui il giovane Foscolo, legato alla moglie di Monti, Teresa Pikler, a suo tempo cantante e musicista. È proprio la contessa Grimaldi che Monti invita a cena nel gennaio del 1811 quando pone termine alla sua opera più famosa, quella traduzione dell'*Iliade* a cui aveva lavorato anche in gara con Foscolo e che subito assurse a "classico" della nostra letteratura. Nell'epistola di Monti che annuncia la fine del lavoro su Omero, la destinataria è la contessa Margherita: l'identificazione con il nostro personaggio finora era sfuggita ai più. Così scrive Cesare Angelini

in un saggio del 1942 in cui sottolinea i meriti di Vincenzo Monti che aveva a lungo creduto e perseverato in quel lavoro e che, finalmente, nell'epistola del 24 gennaio 1811 «può liberare la sua gioia nel cuore degli amici, delle amiche; nel cuore della Contessa Margherita Grimaldi»¹⁰. E così scrive Monti:

«Carissima Ghita, Omero è finito. Mantenetemi dunque la parola e venite a mangiar la polenta insieme con l'orso, dico vostro marito... Sono lietissimo. Il cuore mi brilla, e ho bisogno di spandere la mia gioia nei cuori che mi sono cari. Venite e farete beato il vostro amico»¹¹.

Scambi artistici

I carteggi di Antonio Canova, relativi all'anno 1811, si aprono con una lettera, datata da Roma l'8 gennaio, in cui l'artista, rivolgendosi a un altro Francesconi, Valentino, titolare del famoso Caffè Florian sotto i portici delle Procuratie Nuove a Venezia, gli confida: «Prima di partire da Milano dovevo vedere il Sig. Schiavon Pittore per dirgli che avevo parlato di Lui alla Contessa Grimaldi»¹². Qui è evidente che la reciproca conoscenza di Canova e Grimaldi doveva essere a gennaio 1811 già ben consolidata.

È questo un altro capitolo della vita di Margherita Prati. Il suo legame con il mondo dei pittori e artisti è frutto non solo di relazioni amichevoli, ma anche di un'attività di intermediazione di opere d'arte svolta con il marito. Lo testimonia un importante scambio di dipinti avvenuto a Firenze nel 1817 tra il conte Giacomo Grimaldi di Venezia e il marchese Pier Francesco Rinuccini, recentemente emerso dallo studio di Luca Giacomelli, che pubblica tale documento, ma non identifica nell'intermediatore il nostro conte. Analizzando i dipinti oggetti di scambio,



Luca Giacomelli riconosce nel Grimaldi un negoziatore competente ed accenna anche ad una marchesa Grimaldi, proprietaria di dipinti, attiva tra Firenze e Venezia e citata nella corrispondenza dell'inglese William T. H. Fox-Strangways¹³. La coincidenza con i nostri personaggi è dunque certa. Nel 1827 Margherita è registrata dalla *Gazzetta di Milano* in arrivo il 22 ottobre da Londra e poi in partenza il 6 novembre

per Firenze¹⁴, spostamenti giustificati da trattative commerciali alle quali non era estraneo il marito, morto – sembra – nel 1822¹⁵.

Questa attività nel commercio di dipinti lascia quindi spazio ad ulteriori approfondimenti sulla provenienza della sua raccolta di quadri oggi ai Musei Civici di Santa Caterina¹⁶, i quali potrebbero essere degli “inventuti” e provenire dalla città lagu-

74 nare dove, in quegli anni, continua un processo di dispersione del patrimonio artistico iniziato con la caduta della Serenissima.

Firenze, palazzo Altoviti

Margherita lascia quindi Milano per stabilirsi a Firenze, dove i Grimaldi hanno relazioni di compravendita di opere d'arte e dove soggiorna un nutrito gruppo di filofrancesi. Cambia abitazione almeno tre volte, prima ai Fondaci di San Nicolò, come certifica il suo testamento¹⁷, e dove sicuramente ebbe modo di frequentare il convento di San Francesco che scelse per la

sua sepoltura. Poi in Via Mozza¹⁸, al di qua dell'Arno, e infine a palazzo Altoviti, detto dei *Visacci* per le particolari sculture della facciata, in un appartamento signorile dove muore parecchi anni dopo il fatale colpo apoplettico ricordato nell'epigrafe, ma in condizione economica benestante¹⁹. Nell'inventario, fatto eseguire dal Marchese Capponi²⁰ troviamo ben descritte le numerose stanze, con mobili, oggetti, libri, dipinti, abiti, tendaggi, gioielli; un'arpa, un pianoforte, una chitarra, una lira, molti spartiti. Tra i libri, due edizioni dell'*Iliade* di Monti e libri di storia dell'arte, *Ossian* di Cesarotti, *Voyage* di Sterne, Alfieri, Castiglione, Della

Note

¹ Antonio Prati fu, sembra, allievo di Giordano Riccati: D.M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento, per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II, Venezia, 1803, p. 215. È ricordato anche per il progetto di ampliamento delle vecchie prigioni di Treviso in M. DARIO, *Francesco Riccati, Giorgio Massari, Antonio Prati, il carcere di Treviso e l'ideologia carceraria della Repubblica di Venezia nella seconda metà del XVIII secolo*, in "Arte e Documento", 31, 2015, pp. 146-153.

² La biografia di Angelo Prati è stata ricostruita da D. GASPARINI, *Angelo Prati: perito, fattore, agrimensore, notaio*, in A. PRATI, *Il Disegno generale di tutta la Brentella*, a cura di D. Gasparini, Treviso, 2004, p. 15-32.

³ L. BAILO, *La Pinacoteca Comunale*, in "Bollettino del Museo Trevigiano (Piccolo Indicatore)", n. 4, 7 agosto 1892, p. 22.

⁴ La nomina di Grimaldi è del 15 luglio, in *Bollettino delle leggi del Regno d'Italia*, vol. II, Milano, 1808, p. 599, n. 223.

⁵ Stratico a Francesconi, in *Lettere inedite d'illustri italiani*, a cura di F. Federici, Padova, 1838, p. 67 («Nelle fauste nozze Maldura-Rusconi»).

⁶ Lo studio del ritratto sarebbe iniziato tra il 1800 e il 1801, dopo il reingresso dei francesi a Milano. Per la documentazione ricca e articolata si veda: F. LEONE, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, Milano, 2015, p. 82. Il ritratto sarebbe stato più volte ripreso

in quanto è datato 1811. Cfr. scheda del dipinto in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, catalogo della mostra (Treviso, 15 gennaio - 26 marzo 2000), a cura di E. Manzato e G.C.F. Villa, Treviso, 2000, p. 84.

⁷ Molti i veneti che, come i Grimaldi, si trasferiscono a Milano. Su di loro è in corso uno studio del prof. Claudio Chiancone dell'Université Clermont Auvergne (cortese comunicazione dell'Autore).

⁸ F. LEONE, op. cit., p. 149, interpreta come 1803 la data presente sul fregio a destra e identifica il ritratto fra le opere esistenti nell'*atelier* del pittore dopo la sua morte, avvenuta nel novembre 1817. Il dipinto era sicuramente in casa Grimaldi a Firenze al momento della stesura dell'inventario estimativo eseguito nel 1847.

⁹ A. VERONESE, *Versi di Aglaja Anassillide aggiuntevi le notizie della sua vita scritte da lei medesima*. Padova, 1826, pp. 60-61. Anche in: EAD., *Notizie della sua vita scritte da lei medesima*; Rime scelte. A cura di M. Pastore Stocchi. Firenze, 1973, pp. 109-110. Alla Grimaldi la poetessa dedicò un epigramma, non datato, *Per la contessa Grimaldi Prati ammalata* (in: *Rime pastorali di Aglaja Anassillide*. Edizione con aggiunte e correzioni, Padova, 1817, p. 49), ed una anacreontica Alla Signora Contessa Margherita Grimaldi (in: *Versi...*, cit., p. 185).

¹⁰ C. ANGELINI, *Notizie di poeti*, Firenze, 1942, p. 59.

Casa, Machiavelli, ma anche testi scientifici, molta filosofia, storia, teatro, politica. È lo specchio di una cultura eclettica, certo non superficiale. Tra i dipinti che arrivarono a Treviso, ricordiamo, oltre all'opera di Appiani, *La Madonna con Bambino benedicente* di Giovanni Bellini (fig. 2), la *Sacra Famiglia* dell'Aliense, *L'Adorazione dei Magi di Santacroce* (fig. 3), il *Ritratto di Senatore veneziano* di Domenico Tintoretto, l'affascinante *Venere, Amore, Vulcano* (fig. 4). In tutto, un complesso di 52 opere, tra cui anche molte miniature e piccoli ritratti²¹.

Il suo testamento destina in prima istanza tutto al fra-

tello Francesco e, in caso di impedimento di quest'ultimo, alla comunità di Treviso per l'istituzione di un ente benefico. L'opzione alternativa, a favore del municipio, lascia intuire che Margherita già temesse un destino avverso per il fratello (su cui aleggia nei documenti un po' di mistero: emigrato, disperso, ricercato?). E infatti così fu. Le vicende un po' complesse del suo lascito sono ben documentate²². Il comune di Treviso decise di non alienare i dipinti che andarono a formare la parte iniziale delle raccolte d'arte cittadine, mentre con gli altri beni della contessa si diede avvio all'Opera Pia Grimaldi Prati²³.

¹¹ V. MONTI, *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, Firenze, 1929, vol. III, p. 404, n. 1482.

¹² La lettera, autografa del Canova, è registrata nel catalogo di vendita n. 32 (primavera 2009) della libreria musicale Gallini di Milano, al n. 475.

¹³ L. GIACOMELLI, *Scambi artistici tra Venezia e Firenze: Il Conte Giacomo Grimaldi e la collezione Rinuccini*, in "Arte Veneta" 75, 2018, pp. 214-219. L'identificazione dei coniugi Grimaldi era già stata appurata da S. ZANANDREA, *L'eredità Prati-Grimaldi*, in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, cit. sopra (nota 6), p. 67.

¹⁴ Cfr. "Gazzetta di Milano", 24 ottobre 1827 (per l'arrivo); 8 novembre 1827 (partenza).

¹⁵ Nel dicembre 1822 Margherita è già vedova. Lo documenta la richiesta di un titolo relativo al prestito di seimila lire fatto a tale sig. Da Riva dal defunto Grimaldi e stipulato a Venezia nel luglio del 1814: "Gazzetta di Firenze", n. 153, 21 dicembre 1822, foglio n. 3.

¹⁶ Si rinvia per questo aspetto allo studio in corso di S. ZANANDREA, *Alle origini della Pinacoteca Trevigiana: Margherita Prati Grimaldi*.

¹⁷ Archivio Notarile di Firenze, *Testamenti*, Luca Biagio Giunti, atto n. 56, testamento della contessa Grimaldi, 12 maggio 1835.

¹⁸ Nel 1842 è residente in Via Mozza 824 quando fa pubblicare

un avviso in cui «porta a pubblica notizia che paga a pronti contanti le manifatture e i generi per la propria casa», in "Gazzetta di Firenze", sabato 21 dicembre 1842.

¹⁹ Nei locali dell'appartamento all'ultimo piano di questo palazzo viene redatto l'inventario di quanto presente nelle numerose stanze.

²⁰ Dell'inventario Capponi più diffusamente si discute nello studio in corso di S. ZANANDREA, *Alle origini della Pinacoteca Trevigiana*, cit. sopra (nota 16).

²¹ Tra le miniature, purtroppo oggi non identificabili, vale la pena di ricordare quella che Bailo descrive come «il ritratto di un bimbo dicesi figlio della Grimaldi morto fanciullo», cfr. S. ZANANDREA, *L'eredità Prati-Grimaldi*, in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, cit. sopra (nota 6), p. 72.

²² La documentazione relativa all'eredità Grimaldi, con la relazione dell'avvocato Perazzolo che per primo suggerì di trattene- re i quadri «per civico ornamento», il resoconto del loro arrivo a Treviso e dell'apertura delle tre casse che li contenevano firmata dai pittori Natale e Felice Schiavoni, dal podestà Olivi e dal Perazzolo, nonché la relazione sul restauro di quei dipinti che ne abbisognavano è reperibile in S. ZANANDREA, *L'eredità Prati-Grimaldi*, cit. sopra (nota 13), pp. 67-83.

²³ Cfr. *Statuto Organico dell'Opera pia Margherita Prati Contessa Grimaldi*, Treviso, 1887.

Fig. 1. Vincenzo Giacomelli, *Antonio Loredan assediato a Scutari*, 1845-47, olio su tela, 246 x 328 cm, Treviso, Museo Bailo.



Per la lettura di una tela: *Antonio Loredan assediato a Scutari* di Vincenzo Giacomelli

Lucia Nadin

L'episodio visualizzato: Antonio Loredan assediato a Scutari (fig. 1), chiama in causa antiche vicende dello Stato da Mar, entrate da secoli nel repertorio mitico della Serenissima. Nel caso, si trattava di un episodio legato alla resistenza della città albanese al primo assedio turco, nel 1474, diretta appunto da Antonio Loredan.

Scutari, città del nord Albania "veneziana" per quasi un secolo, dal 1396 al 1478, fu ceduta ai Turchi nel 1479 a seguito di una guerra logorante che aveva minato traffici e commerci. Dopo la morte dello stratega Giorgio Castriota, soprannominato Scanderbeg, avvenuta nel 1468, che aveva fronteggiato il nemico per quasi cinque lustri, era stata l'emblema dell'ultima resistenza dell'Albania agli attacchi turchi, quegli attacchi che, quasi contemporaneamente nel secondo Quattrocento, venivano sferrati contro Venezia fin nella stessa terra del Friuli.¹

L'assedio a Scutari avveniva dunque negli anni in cui i Turchi già erano arrivati in Friuli, che avevano saccheggiato nel 1471 e 1472; nel 1470 avevano conquistato Negroponte dopo un assedio peraltro eroico, con gravissime perdite umane e l'orrendo martirio del difensore Paolo Erizzo. La caduta di Negroponte era stato un duro colpo per le basi strategiche dello Stato da Mar in Eubea, che non poteva rinnovarsi in nord Albania. La tenuta di Scutari era una boccata di ossigeno nella guerra tra Venezia e i Turchi, perché l'onda musulmana verso l'occidente pareva non avere più ostacoli. È dunque chiaro con quale enfasi si sia sempre guardato ai fatti di Scutari nel 1474, alla resistenza e alla vittoria; è dunque chiaro come quei fatti dovessero oscurarne altri meno emblematici: nel 1478 l'assedio si era ripetuto, Scutari ugualmente eroicamente resisteva, ma Venezia, logorata da decenni di guerra, volle concludere la pace e cedere la città albanese.

Era pertanto il primo assedio di Scutari, del 1474, e non il secondo che aveva portato alla cessione, destinato ad essere trasferito fin da subito nei meccanismi delle rielaborazioni auto celebrative di Venezia.

Mentre ancora quell'assedio era in corso erano circolati nella città marciata racconti orali relativi ad esso, ne erano stati interpreti cantastorie che elaboravano un genere di epica "popolare" fatta di testi scarni, ma carichi di emotività, di propaganda di eroi in lotta contro truci oppressori. Si trattava per lo più di cantari in ottave, eredi di una lunga tradizione medioevale legata ai fatti leggendari oltre che di Alessandro Magno, soprattutto di Carlo Magno e dei suoi paladini. I filoni narrativi erano rivolti a un pubblico che gustava l'avventuroso, il favoloso di mitiche imprese, che veniva trascinato in scontri tra buoni e cattivi, tra eroi e traditori, e che si snodavano quasi come sceneggiature teatrali a puntate o a quadri. Avvenimenti contemporanei, battaglie in corso o appena concluse trovavano voce nelle ottave dei cantari, ai quali spesso attingeva la stessa tradizione cronachistica.²

Così fu per le guerre contro i Turchi e per i fatti di Scutari: un testo anonimo di fine Quattrocento racconta l'assedio che si abbatté nel 1474 su Scutari, subito definita come *scudo eccellente/del petto della donna singolare/la qual s'appella Rezina del mare*; descrive le estreme sofferenze degli assediati, un pugno di uomini che deve combattere contro un numero sterminato di assalitori, dà largo spazio all'apice della lotta quando gli assediati erano ormai rassegnati alla resa perché loro mancava non solo il cibo, ma addirittura l'acqua. Ed ecco allora, di sprone, l'orazione di Antonio Loredan, che comanda la resistenza e deve trasmettere tutta l'energia e il coraggio possibili; alle parole affianca un gesto "sproporzionato", offre addirittura le proprie carni (fig. 2):

Fig. 2. Vincenzo Giacomelli, *Antonio Loredan assediato a Scutari*, 1845-47, Treviso, Museo Bailo, particolare.



*e volse le sue carne despogliare
con l'occhi lagrimosi sempre langue
e dicendo: alor bevete del mio sangue.*

La sferzata di coraggio raggiungeva il fine, si riprendevano i combattimenti, gli assediati scutarini respingevano l'assalto dei turchi. Il gesto di Loredan doveva

entrare nel leggendario, doveva essere ripreso nella tradizione storiografica, giungere fino alle visualizzazioni ottocentesche.

Scrisse Domenico Malipiero nei suoi *Annali* che dopo quei giorni memorabili Scutari avrebbe dovuto da tutti essere chiamata *scuto e propugnacolo della Cristianità* e che a memoria di quell'evento memorabile si fece fare a Venezia un *vexilo cremesin con l'arma di quella Comunità*.³

Sulle ragioni della scelta ottocentesca

Sante Giacomelli, friulano di origine, commissiona la tela nel 1845 e sceglie dunque una pagina emblematica di storia veneziana. Si è creduto, per giungere a meglio comprendere le ragioni della committenza e la scelta del soggetto, imboccare due piste di indagine. La prima (A) ha voluto rintracciare elementi e memorie di una storia congiunta veneto-albanese giocatasi in terra friulana, rimasta viva nel tempo nell'entroterra culturale quotidiano, concreta possibile suggestione per la committenza.

La seconda (B) ha cercato di riunire dati fino ad oggi alquanto disorganici su relazioni e interessi di Sante Giacomelli, su componenti della sua famiglia – il nipote Angelo innanzi tutto – che possono aver contribuito al suo sentimento patriottico che, sotto il velame di vicende albanesi celebranti la Serenissima vittoriosa sull'antico storico nemico, il Turco, suggeriva in metafora l'idea di un riscatto dal nuovo dominatore Austriaco.

A. Il Friuli, i Turchi, l'Albania

Si inizi dunque dalla prima pista, di richiamo storico, che ha come punto di partenza gli eventi successivi alla pace stipulata nel 1479 tra Venezia e la Porta e che interessarono il Friuli.

Nel corso del 1479, a seguito della pace intervenuta, Venezia si disse pronta ad accogliere quanti albanesi non volessero divenire sudditi turchi e quindi volessero trasferirsi dal loro paese; si mise in atto da parte del Senato veneziano una specifica accoglienza dei profughi e si pianificò il loro smistamento in tutte le terre della Serenissima.

Si trattò di una politica di integrazione di grande oculatezza, notevolissima per il tempo in cui fu attuata, basata su criteri ancor oggi validi.

Fu costituita una “commissione” di Cinque Savi all'emergenza per sovrintendere e gestire la collocazione degli emigrati, che giungevano a Venezia per lo più via mare. Si trattava di circa mille cinquecento unità: si era infatti paurosamente ridotto il numero degli uomini sopravvissuti all'ultimo assedio, non più di una quarantina; c'erano inoltre, al di là delle famiglie di quei sopravvissuti, vari nuclei familiari costituiti da vedove con tre - quattro figli. Era quanto rimaneva di un intero popolo, ebbe a scrivere Marino Becichemo, profugo poi divenuto cittadino veneziano e professore allo Studio di Padova.

Tra quei *fedelissimi*, si legge nelle carte di archivio, a una decina doveva essere riservato particolare riguardo in rapporto alla posizione sociale che avevano avuta nel paese di provenienza e al valore dimostrato nell'ultimo assedio.

Al proposito il Senato deliberava che il Luogotenente alla Patria del Friuli individuasse appezzamenti di terra liberi da contratti fondiari, *non livelladi*, da assegnare appunto ai fuoriusciti di maggiore riguardo. Tra questi, si citavano espressamente alcuni membri della famiglia Moneta, una famiglia di prestigio cui erano appartenuti alcuni voivoda, ossia reggitori: si trattava di Nicolò, Giacomo e Nicolò junior. Ad essi, deliberava il Senato, dovevano essere assegnati campi *fin 150 per cadauno, con ducato uno per campo*.

Nicolò e Giacomo erano egregi uomini d'arme, erano stati in primo piano nella difesa di Scutari, come raccontò il cronista dell'assedio Marino Barlezio, lui stesso presente a Scutari.

Ad altri dieci, i cui nomi non sono esplicitati, vennero assegnati da 25 a 50 campi: *I qual tredici expediti a le altre fameglie, da le dicte 13 fin a le 40 in circa, habiano i predicti libertà de dar per cadauna famiglia da campi 25 fin 50 non livelladi*.⁴

Un altro nome documentato in data successiva tra le carte del Senato è quello di Athanus Humoy; ma dovevano esserci anche Biasio e Pietro Humoy che erano stati valorosi combattenti sempre nell'ultimo assedio di Scutari. Alcuni fuoriusciti di rilievo, della famiglia dei Ducagini, furono inviati in Istria.

La delibera del Senato è di estrema importanza.

Dunque, a circa quaranta nuclei familiari da trattare con più *respecto* si assegnarono in Friuli terre in proprietà, con la seguente precisazione: se i campi di cui sopra al momento della delibera fossero risultati affittati e non si fossero potuti rompere i contratti, intanto gli affitti avrebbero dovuto essere corrisposti ai profughi albanesi e in seguito, allo scadere del contratto di affitto, sarebbero diventati *chome de cossa soa*, cioè di loro effettiva proprietà.

Solo una futura ricognizione negli archivi friulani, in particolare in quelli notarili, potrebbe far recuperare tutti i quaranta e più nomi in oggetto, tenendo conto della italianizzazione degli stessi.

Ma intanto va sottolineato che parlare di una cinquantina di nuclei familiari albanesi smistata in terra friulana non è dato di poca importanza: l'insediamento si andava a innestare in una realtà territoriale spesso precaria, battuta da carestie, pestilenze, incursioni disastrose: proprio gli anni settanta si erano aperti con una incursione turca, con incendi e saccheggi, fin sotto le mura di Gorizia.

80 “Le stagioni della mietitura e della vendemmia erano le preferite dai saccheggiatori perché garantivano al tempo stesso il miglior bottino ed il maggior danno inflitto al nemico”.⁵ Il copione dei saccheggi nel 1471 si era ripetuto nel 1472 con altra incursione tra Monfalcone e Gorizia, e circa 4000 erano stati allora i friulani portati via prigionieri. Nel 1473 c’era stata una efferata scorreria turca in Carniola, nel 1474 in Croazia e Slavonia fino ai confini friulani dove le perdite, tra morti e prigionieri erano stati di circa 15000 unità. Orrenda fu l’incursione del 1477, quando si riversarono nelle terre friulane 10000 *akingy*, dall’Isonzo al Tagliamento, lasciandosi alle spalle devastazioni e incendi, per arrivare a Pordenone, al Piave, fino a 35-40 miglia dalla stessa Venezia⁶; furono allora circa 10000 i prigionieri (che con gli eventuali riscatti variabili dai 100 ai 1600 ducati pro capite costituivano sicura fonte di guadagno agli assalitori), circa 200 i villaggi bruciati nella Bassa Friulana e tra il Tagliamento e il Piave, migliaia i capi di bestiame razziati, distrutti i raccolti, portate via le scorte alimentari, trucidati donne e bambini: il tutto fu suggellato da una epidemia di peste nell’autunno. Era lo stesso torno di tempo in cui i Turchi risalivano verso il nord Albania per stringere nuovamente di assedio Scutari.

Venezia doveva reagire a quel disastro con una più serrata politica di fortificazioni e presidi, anche con rinforzo di nuovi contingenti di mercenari guidati, allora, da Carlo da Montone.

Insomma, una vera macerie per le terre friulane furono quegli anni settanta del secolo XV, tenendo presente le già difficili condizioni di vita per la popolazione rurale, con abitazioni spesso consistenti in casali con tetto di paglia, su cui gravavano oneri fiscali imposti dalla nobiltà locale e dalla Signoria, con corvée di vario tipo, tra cui, non si dimentichi, anche il taglio di

legname nelle zone collinari di confine tra Bellunese e Friuli, per i bisogni dell’Arsenale a Venezia (per esempio nell’altopiano del Cansiglio situato tra le province di Belluno, Treviso, Pordenone).

Si capisce meglio, a questa altezza del discorso, la politica dei Cinque Savi alla emergenza scutarina nel 1479: la sistemazione di una cinquantina di nuclei familiari albanesi dopo la pace col Turco, nelle terre del Friuli fu dunque anche politica di sviluppo di aree distrutte e di rilancio demografico.⁷

Ma il numero di 50 nuclei familiari non pare numero poco rilevante nel quadro della storia della popolazione friulana, proprio in una fase di forte calo a causa degli eventi sopradetti.

Al riguardo non risulta a chi scrive essere mai state fatte ricerche su tracce di onomastica albanese nella onomastica friulana (nonché di toponomastica), ricerche in fonti archivistiche, specie parrocchiali.

Nell’assenza di riferimenti, si adducono qui pochi esempi, schegge, si è consapevoli, di un insieme tutto da ricostruire.

Da una primissima consultazione dei registri dei Provveditori sopra Feudi nell’Archivio di Stato di Venezia, relativi al secolo successivo, negli anni tra il 1559 e il 1565 si sono rintracciati cognomi quali de Radis e Bosechio, quest’ultima famosa famiglia di stradioti al servizio della Repubblica.

E nel 1635 Agostino e fratelli Bosechi sono investiti di terre in Albana e Rualis, mentre tale Filippo da Scodra (Scutari) risulta proprietario di terre a Tribil in località Albana.

Nella zona di Cividale feudi di una certa consistenza sono registrati nel 1636 e 1650 come appartenenti a Giovambattista e a Tommaso Comino: la famiglia scutarina Comino aveva ottenuto il titolo nobiliare a Venezia ancora nel 1464.⁸

Altrettanto da accertare se di origine albanese i cognomi Scubin, Boiano, Turies o della Torre: circa quest'ultimo, nella *Matricola della Scuola degli Albanesi*, nell'anno 1499 è registrato il nome del Gastaldo albanese: Piero della Torre.⁹

Sono pochi, pochissimi i dati raccolti, si è consapevoli. Al proposito sono necessarie alcune considerazioni che potrebbero in futuro indicare altre piste di ricerca: quella innanzi tutto della manodopera impiegata nella costruzione di fortezze e dei custodi che venivano poi posti a guardia delle stesse.

L'area orientale del Friuli, è noto, con tutta la linea dell'Isonzo, comprendente le località sopra nominate, in cui potevano anche essere conservate antiche rocche, fu zona di fortificazioni, che la Repubblica eresse nel corso del secondo '400 per arginare nello specifico le incursioni turche, che da quelle di cui sopra giungeranno sino a quella, la più terribile in assoluto, del 1499. Proprio negli anni settanta, sotto le luogotenenze di Filippo Tron e Giovanni Emo e le prime direttive dell'ingegnere Enrico Gallo, furono erette fortificazioni a Mainizza, Fogliano e Gradisca d'Isonzo. Spesso quali guardiani di quei bastioni furono utilizzati albanesi, che già si erano mostrati uomini di fiducia in diverse località del Dominio: infatti sempre nelle carte dei Cinque Savi all'emergenza scutarina del 1479 si legge che tra gli emigrati superstiti agli assedi in terra albanese, *fidelissimi*, si dovevano scegliere uomini per *Castellanarie*, *Contestabellarie*, *Capitanerie de porte e de piazze*.

Alla difesa della porta di Fogliano connestabile è registrato tale Stefano da Antivari.¹⁰

Alla apertura e chiusura delle porte della città di Udine è incaricato nel 1476 Giovanni di Scutari (Joanne de Scodra), tre anni dopo, nel 1479, allo stesso incarico è destinato Stefano Milotino *fidelissimus et devotissimus* nell'ultimo assedio di Scutari.

Quindi un altro gruppo di presenze albanesi va ad aggiungersi alla cinquantina di nuclei che ricevettero appezzamenti in affitto.

Si deve tener conto inoltre sia di forze albanesi che vennero nel tempo inviate via via da Venezia a costituire *cernide*, cioè milizie del Contado, sia le specifiche milizie di stradioti che vennero inviate a difesa stabile di quelle fortificazioni, le quali comprendevano schiavoni, albanesi, greci: a volte erano raggiunti o seguiti dalle rispettive famiglie che andavano a risiedere in zona.

Ci fu poi nella primavera del 1479, a pochi mesi dagli accordi di pace tra Venezia e gli Ottomani, un centinaio di contadini delle campagne di Scutari che nell'ultimo assedio alla città albanese si erano mostrati *probatissimi, utilissimi, comodissimi, valentissimi*, cioè ottimi e valorosi combattenti. Avevano raggiunto la Metropoli mentre serpeggiava una pestilenza ed era dunque anche problema di salvaguardia della salute togliere quegli uomini dalla strada. Erano esattamente 110, ciò che restava dei 350 contati all'inizio dell'assedio.

Il giorno 8 maggio il Senato deliberava che fossero mandati in Friuli ad abitare in cittadelle dell'Isonzo: doveva essere loro assegnata una abitazione e un sussidio mensile, in base alle condizioni di ognuno. I Savi agli Ordini provvedevano a raccogliere informazioni sul loro stato e quantificavano in 400 ducati la somma necessaria perché quel centinaio di uomini con le eventuali famiglie fossero fatti arrivare nelle terre dell'estremo est del Friuli.¹¹

Andavano ad aggiungersi dunque ai contadini del posto detentori già allora, si ripete, di tristi primati di povertà e denutrizione.

Anche in questo caso: quali tracce sono rimaste di quegli insediamenti? Come sono stati italianizzati o germanizzati i loro cognomi?

82 Nello specifico va registrata una particolarità.

Gortani, nella guida sulle valli dell'Isonzo e del Vipacco, scrive che proprio in una valle dell'Isonzo di confine, nella valle dell'Idria, nella zona di Villa Jusina, sopravviveva ancora nel Novecento nel mondo delle tradizioni orali il racconto di un soldato morto in guerra che era ritornato nel suo paese per riprendere la sposa promessa. Un racconto, si sa, presente nelle tradizioni slave.¹²

Ma sapendo del popolamento avvenuto in quel 1479 di nuclei albanesi ivi collocati a difesa dei confini friulani, è legittimo rivendicare a quel fantasioso racconto una specificità albanese, perché appartenne al bagaglio mitico della cultura albanese, quale variante della *besa*, ossia della parola data, il tema del defunto che ritorna a riprendersi la sua donna promessa, in una spettacolare cavalcata di amore e morte.

Di contro a tanti volti albanesi perduti nella storia, perché appartenenti alla vita contadina destinata all'anonimato, piace pensare che quel racconto di Villa Jusina si sia tramandato di generazione in generazione tra le genti albanesi emigrate che l'hanno abitata, portando con sé i racconti delle loro montagne e valli scutarine, di Shala, di Vermoshi, di Thethi, per farli rivivere verso le doline della Bainsizza e le gole del Monte Nero.¹³

Ancora un argomento va apportato in questo tentativo di abbozzare un quadro della presenza albanese in Friuli: quello dei religiosi albanesi che vi trovarono sistemazione tra XV e XVI secolo. Il tema va inserito nell'orizzonte, di vaste dimensioni, della politica veneziana di creazione di veri e propri organigrammi di forze clericali fidate nel corso del secolo XV, entro finalità di riforma ecclesiale seguente alla chiusura dello scisma di occidente. Si trattava di una politica complessa che comportava precisi interventi in materia di

benefici ecclesiastici, di nomine di patrizi, di rendite, di patteggiamenti con la curia romana.¹⁴

Anche nelle terre del Friuli la destinazione di sacerdoti albanesi va capita entro vasti orizzonti di politica veneziana, sia durante il protettorato veneziano in Albania e sia negli anni successivi al ridimensionamento di quel protettorato stesso con la perdita di Scutari nel 1479 e di Durazzo nel 1501.

Dunque la storia della presenze di religiosi in Friuli - tutta ancora da ricostruire con ricognizioni specifiche a partire dagli archivi parrocchiali si ripete - deve essere riportata al quadro più ampio della politica veneziana per cui anche frati e preti potevano essere presenze di fiducia e svolgere un ruolo specifico in zone di ripopolamento e bonifica.¹⁵ Non si dimentichi che lungo tutti gli anni di protettorato veneziano sulla costa albanese, da Antivari a Durazzo, a partire da fine Trecento, nei flussi continui di merci e genti tra le sponde adriatiche, erano avvenuti continui movimenti anche di forze religiose e quindi non stupisce di trovare forti presenze di dalmati e albanesi nei registri delle varie diocesi delle terre della Serenissima, là dove la ricognizione è stata fatta (Ceneda o Padova, per esempio).

Anche per il Friuli vale lo stesso discorso e qui interessa la specifica destinazione di presbiteri all'indomani della cessione dell'area dell'Albania cattolica del nord tra Scutari e Drivasto, quindi lo smistamento di preti emigrati cui si doveva riservare una giusta collocazione.

Qualche dato recuperato.

Provincia di Pordenone.

A Polcenigo nella parrocchia dei SS. Giovanni Battista e Lorenzo, che comprendeva anche le località di S. Giovanni, Coltura e Mezzomonte o Nuvolone già nel 1409 era stata conferita dal vicario generale l'investitura canonica al prete Michele da Drivasto. (Su Mezzomonte si tornerà più oltre).

A Torre in data non esplicitata presso la chiesa dei SS. Ilario e Taziano di Torre viene nominato parroco Salvatore di Durazzo.

A Cordovado, nel Castello, era morto nel 1448 un vescovo di Scutari, di cui non si sa il nome.

A Castions nel 1465 viene registrato come pievano Nicolò da Drivasto.

A Prata nella parrocchiale è vicario nel 1450 e ancora nel 1460 un Teodoro albanese, abitante a Castions. Nel 1479 è vicario Nicolò Panont da Drivasto. Un Nicolò da Drivasto è cappellano nel 1479 del vescovo di Concordia: non si sa se sia la stessa persona con incarico contemporaneo.¹⁷

Sempre nel 1479, dunque all'indomani della pace tra Venezia e il Turco e in tempo di emigrazione di sacerdoti dall'area albanese di Drivasto e Scutari, alla cappella di San Giacomo di Rozo viene destinato il presbitero Joanne Passera di Scutari per ingenti meriti.¹⁸

Una assegnazione in particolare va messa in rilievo, in quello stesso 1479 si crede.

A Valvasone fu inviato Luca Spiron, proveniente da Drivasto, città che aveva sostenuto nel corso del 1478, al pari della vicina Scutari, il terribile assedio turco. Apparteneva a una famiglia nobile alla quale il Senato doveva particolare apprezzamento. Doveva reggere la chiesa del Corpus Domini, chiesa comitale di pertinenza dei conti Valvasone Cuccagna, che fungevano da Camerari, cioè amministratori, rispetto ai Patriarchi. La giurisdizione, esercitata da vari rami del casato, comprendeva una vasta area che conglobava numerose ville, tra cui Fratta e Gruaro (quest'ultima ceduta poi alla commenda di Pietro Barbo di Sesto al Réghena). La ricostruzione della chiesa del Corpus Domini era stata iniziata nel 1449, con successivo riconoscimento del papa Nicolò V nel 1454. All'interno c'era la cappella di San Nicolò che era stata istituita

per antico legato testamentario di Francesca Valvasone nella parrocchiale di San Giovanni, che a metà del secolo XV veniva spostata nella chiesa del Corpus Domini, dopo la ricostruzione di questa.¹⁹ In San Giovanni già nel 1428-32 è documentata una presenza albanese data da un prete Pietro d'Albania.²⁰

Dunque Luca Spiron di famiglia nobile di Drivasto, è collocato nella chiesa del Corpus Domini a Valvasone in quanto presbitero rifugiato a Venezia; la rendita dovette essere cospicua, perché Spiron mostrò in seguito di disporre di molto denaro, che nel testamento destinerà non ai parenti ma ad opere di carità. Non è dato di sapere quanto tempo vi rimane, forse quattro-cinque anni, perché poi si trasferisce a Venezia, alla Giudecca, e diviene nel 1484 cappellano del convento delle monache presso la chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Nel tempo ebbe sempre cura della cappella di San Nicolò e nel suo testamento del 1527 lasciò denari proprio perché le monache continuassero quella sua opera. Dovette perciò restare sempre in contatto con chi gli successe a Valvasone e non fu secondaria, si crede, la sua presenza anche nella trama di rapporti con il prete Odorigo che proprio nella chiesa del Corpus Domini attorno al 1530 curò l'istallazione di quell'organo che è ancora oggi un gioiello in uso, costruito da Vincenzo de Colombis, famoso organaro a Venezia.²¹

Altri suoi parenti si erano trasferiti in Friuli. Un suo cugino, Andrea Spiron era stato, con la sua famiglia, tra gli emigrati albanesi a Venezia che avevano ricevuto appoggio economico e giusta collocazione dal Senato veneziano: era stato destinato in Friuli a svolgere l'attività di insegnamento come *maistro de schola a Udene e a Civald*.

Come si vede, si tratta purtroppo solo di poche tessere recuperate per ricostruire il mosaico delle presenze di religiosi albanesi in Friuli; solo indicatori di piste di

84 ricerca ancora da percorrere. E tuttavia conta sottolineare che quelle poche tessere paiono anche utili a sottrarre la memoria di presenze albanesi nella storia della Regione al giudizio di pura casualità o addirittura di inconsistenza. Così, si è visto, nel caso della leggenda in Valle Jusina: se è accertato su documentazione di archivio che nei luoghi in cui è rimasto nel tempo il racconto del soldato che dopo la morte ritorna a prendere la sposa promessa ci fu un insediamento di comunità albanesi, potrà essere accettato con margine di possibilità che quel racconto abbia fatto parte del bagaglio culturale di quelle comunità e non sia da ascrivere solo a topos di tradizioni genericamente slave.

Altrettanto, se leggenda popolare dice che a costituire in origine Mezzomonte o Nuvolone in provincia di Pordenone fu una comunità di albanesi ivi impiegati nel taglio di legname per i rifornimenti della Serenissima e i dati archivistici parlano di ripetute presenze albanesi nel corso del secolo XV in quella zona, allora la leggenda sembra farsi prossima al reale. Certo i dati che si sono raccolti nel caso di Pordenone sono relativi a presenze di religiosi, ma negli spostamenti migratori contavano anche le spinte di aggregazione e di coagulo di laici che avvenivano attorno ai centri parrocchiali, nello specifico diretti da preti albanesi, i quali preti, si è detto, avevano anche funzioni di ricostruzione del tessuto sociale.

E per restare nell'ambito della documentazione indiziaria piace richiamare un'altra località del Friuli in cui avvenne la fusione di gente indigena con albanesi militari di passaggio: Ramanzacco, tra Udine e Cividale. Ne parla Luigi da Porto in una delle sue *Lettere storiche*, scrivendo una splendida pagina di storia di integrazione.

Il Da Porto era sul fronte friulano negli anni 1510-12, dirigeva un gruppo di mercenari levantini a servizio

della sua cavalleria leggera. Stazionava non lontano da Udine, verso Cividale. Al suo servizio c'era un giovane epirota, tale Martino Gradani, che mostrava una somiglianza straordinaria con un bambino che era stato rapito anni prima dai turchi in località Ramanzacco; dove appunto si spargeva in fretta la voce che forse si trattava del bambino già rapito, cresciuto e dedito alle armi. La vicenda volgeva verso una sicura agnizione, in realtà pilotata da Martino che aveva voglia di una pausa dal servizio militare e approfittava del caso insperato per dichiararsi effettivamente un rapito dai turchi, poi liberatosi. Il giovane epirota, recuperando insieme parenti e un certo benessere, poté godere di una pausa lavorativa, sposare una friulana e metter su famiglia; gli nasceva un figlio e si fermava, al momento, a Ramanzacco.²²

E', nel caso, una delle tante storie di matrimoni misti, anche questi da non trascurare ai fini del discorso che si sta qui conducendo.²³ Mercenari e stradioti proprio nelle terre friulane spesso venivano inviati oltre che allo scopo di combattere invasioni e incursioni, anche per pratiche di addestramento in zone pianeggianti, come racconta Da Porto. E, se soldati di spicco, ricevevano poi appezzamenti di terra, come il caso dei sopra ricordati fratelli Bosichio, con sistemazione dei rispettivi nuclei familiari. Anche in Friuli dunque, come in tante altre regioni di Italia, numerose microstorie del quotidiano hanno formato lo zoccolo della storia che sempre e ovunque si sostanzia di diversità.

Proprio grazie allo sfondo qui sia pur sommariamente delineato, il richiamo ad antiche vicende può essere utile per far avvicinare con una prospettiva più accorta a storie ottocentesche, che qui interessano, di committenze e di scelte tematiche, che altrimenti rimarrebbero slegate da possibile background. Perché Sante Giacomelli, si crede, sceglie il soggetto storico

scutarino sì in quanto pagina veneziana, ma altresì in quanto carico di memoria friulana.

B. Il committente della tela e la sua famiglia

Sante Giacomelli commissiona il soggetto a Vincenzo Giacomelli: anche questi era friulano, originario di Grizzo di Montereale Valcellina, in provincia di Pordenone, quella provincia cui si è dedicata attenzione più sopra e in cui, tra l'altro, era sempre stato tramandato che la località Mezzomonte o Nuvolone era stata fondata da Albanesi. Aveva compiuto gli studi negli anni trenta all'Accademia di Belle Arti di Venezia, quando già si erano andati affermando Cosroe Dusi come pittore di storia (*La morte di Alcibiade* nel 1827) e Michelangelo Grigoletti, originario del Pordenonese come Vincenzo Giacomelli. Questi negli anni quaranta era nome già affermato con esposizioni in varie città dell'alta Italia; aveva realizzato con successo una serie di dipinti ispirati al doge Marin Faliero. Si avviava ad essere rinomato pittore, con grandi affreschi di temi storici antichi e contemporanei, interprete di sentimenti patriottici, centrali sarebbero stati quelli del '48 a Venezia.²⁴

Sante Giacomelli e il fratello Luigi erano originari di Trivignano a nord est di Palmanova.²⁵ I due fratelli nei primi decenni dell'800 si erano trasferiti dal nord Friuli verso la bassa pianura, nel Trevigiano, dove nel tempo diventavano imprenditori, si occupavano di attività agricole da modernizzare, di traffici commerciali e di investimenti nel settore industriale.

Luigi è registrato a Treviso nel 1823: acquista unitamente al fratello Sante una vasta area di terreni tra Ceggia e Caorle tutta da bonificare e da sviluppare e di essa si occuperà nello specifico Sante. Luigi investe poi, con il figlio Angelo, su una grande fonderia, quella di Santa Maria del Rovere presso Treviso, che dopo un periodo di ottima fioritura subirà purtroppo un tra-

collo negli anni settanta. Acquista nel tempo un vasto consenso sociale, diventa podestà a Treviso tra il 1852 e il 1866 e quindi presidente del Consiglio provinciale dal 1866 al 1887, anno della morte.

Luigi ha due figli Giambattista e Angelo; del primo nulla si sa, il secondo ha invece una vita movimentata. Nato a Trivignano Udinese nel 1816 ha sette anni quando il padre si trasferisce a Treviso. Studia e si diploma alla Scuola Superiore di Commercio di Vienna, torna a Treviso agli inizi degli anni quaranta, mantenendo rapporti con l'ambiente viennese per gli affari commerciali di famiglia ed entra a far parte del movimento mazziniano, divenendone a Treviso un rappresentante di spicco. Il giovane stabiliva una trama vasta di rapporti tra il Veneto e Vienna, le sue accensioni politiche lo portarono nel tempo ad arresti e detenzioni in carcere, che dovettero coinvolgere altri membri della famiglia, il padre e lo zio certamente, per fornirgli assistenza e difesa. Nel 1848 durante una permanenza a Vienna partecipa alla rivolta della primavera; è poi volontario nel 1848-49 nella guerra contro gli Austriaci e combatte sulla linea del Piave. Sempre ragioni politiche, in quanto appartenente al comitato mazziniano veneto, gli costano poi un mandato di cattura, una fuga a Torino, ancora una detenzione a Venezia e a Mantova.

Tornato alla vita civile a metà degli anni cinquanta dopo il periodo turbolento, sposa nel 1854 Maria Rosmini nipote del filosofo Antonio e ne ha la figlia Antonietta che diventerà una nota scrittrice cattolica, in rapporto, anche, con Antonio Fogazzaro. Si occupa degli affari di famiglia, in particolare della Fonderia, diventa il maggiore industriale di Treviso, sempre convinto assertore dell'importanza dello sviluppo agricolo attraverso l'ammodernamento delle macchine. Ha poi una brillante carriera politica in varie regioni d'Italia.²⁶ Sante, fratello di Luigi, pare non abbia avuto figli.

Fig. 3. Giuseppe Gatteri-Francesco Zanotto, *Fasti Veneziani*, 1836, *La difesa di Scutari (Anno 1474)*, Antonio Lanzani inc. - Cosroe Dusi dis.



Dovette nascere presumibilmente in anni non distanti da quelli del fratello Luigi che, si è detto, nacque a Trivignano Udinese nel 1787. Fu occupato principalmente nel settore commerciale e agricolo della famiglia. Poche notizie che lo riguardano si ricavano dalla introduzione dell'opuscolo scritto nel 1854 da Francesco Beltrame per le nozze del nipote Angelo con Maria Rosmini, opuscolo che veniva dedicato appunto a Sante. Si viene a sapere che quello di Sante era "nome riverito e caro alle belle arti, all'industria, al commercio e alla beneficenza", che aveva una vasta tenuta verso Caorle

frutto di un tenace lavoro di bonifica di terreni paludosi.²⁷ Ai generici elogi in quanto imprenditore, Beltrame affianca l'apprezzamento per i lavori di restauro diretti da Sante a Villa Maser. Sante aveva acquistato la villa nel 1850.²⁸ Da non documentata fonte si trova scritto che, per il settore commerciale, Sante si sarebbe occupato anche del settore tessile.²⁹ Tale settore era più strettamente in mano a un altro ramo della famiglia Giacomelli, quello di Carlo; da questi furono Giuseppe che, oltre che continuare l'impresa del padre, si dedicò anche alla carriera politica

Fig. 4. Francesco Zanotto, *Storia Veneta*, 1864, Anno 1474 Antonio Loredan assediato a Scutari, Giuseppe Gatteri inc.



diventando deputato, e Giovanna che sposava nel 1880 un figlio di Quintino Sella.

Carlo era nato a Tolmezzo sul finire del Settecento, quindi più o meno coetaneo di Luigi e Sante. Si era poi trasferito a Udine, continuando a occuparsi dell'allevamento dei bachi da seta; percorse un iter lavorativo che da semplice garzone lo condusse a divenire uno dei più famosi bachi-coltori friulani e un noto filandiere. Proprio questo ramo di attività lo aveva inserito nel commercio dei tessuti di seta, che nell'area regionale faceva capo a Gorizia e Gradisca. In ambito sovraregionale molto importante per

il mercato del settore fu nel corso dell'Ottocento anche l'area albanese entro l'impero ottomano, non a caso oggetto di preciso interesse da parte dell'Austria. L'Albania turca fu definita allora "le piccole Indie dei veneziani": nella sola Venezia risiedevano circa 130 ditte commerciali e fiorentissimo era il commercio nel settore tessile, di cotone, lana, sete (velluti, drapperie, ciambellotti, ecc.). Per il commercio della seta Carlo ebbe di certo contatti e legami anche con l'Albania.

Una grande famiglia di imprenditori dunque quella dei Giacomelli, nelle specificità dei vari rami; lasciò

Fig. 5. Vincenzo Giacomelli, *Antonio Loredan assediato a Scutari*, 1845-47, Treviso, Museo Bailo, particolare con Giorgio Castriota Scanderbeg.

88 il nome anche nelle sfere dell'impegno politico, delle iniziative sociali e filantropiche, nonché in quelle della cultura, della committenza di arte e del collezionismo; gestì il mantenimento e l'apparato decorativo di ville e residenze tanto in Friuli quanto nel Trevigiano. Come si è detto, il soggetto che il committente, il friulano



Sante Giacomelli proponeva nel 1845 al pittore, il friulano Vincenzo Giacomelli, andava a inserirsi nella linea illustrativa e celebrativa di vicende della Repubblica Veneta ormai diventate pagine di mito. Era stato visualizzato in Palazzo Ducale già nel secondo Cinquecento da Paolo Veronese proprio nel soffitto della Sala del Maggior Consiglio, a coronamento, assieme con la presa di Smirne, del grande ovale con il *Trionfo di Venezia*.

Nel decennio precedente all'esecuzione della tela, e precisamente nel 1836, erano apparsi i *Fasti Veneziani* corredati dalle incisioni di Antonio Lanzani su disegni di Cosroe Dusi: tra i *Fasti* illustrati, dall'anno 809 con *La sconfitta di Pipino* a *Il conquisto della Morea* del 1685, era inserita proprio *La difesa di Scutari* (Anno 1474) preceduta dall'epigrafe *Chi ha fame si nutra delle mie carni, chi ha sete si abbeverì del mio sangue, io glielo permetto*; e nel testo il seguito: *ma in nome di Dio e di S. Marco ai Turchi non si ceda*; venivano ricordati l'eccezionalità dell'impresa, gli onori e la ricompensa dati al Loredan, l'istituzione di un Ospedale in S. Antonio di Castello per ospitare i feriti dell'assedio e la processione annuale che il Doge con la Signoria compiva a ricordo di quei fatti. L'illustrazione era appunto del Lanzani, che però non evidenziava il gesto di Loredan, quanto l'attacco dei turchi alle mura di Scutari. (fig. 3)

Avevano partecipato a quella difesa nomi patrizi illustri: Antonio Loredan innanzi tutto, della famiglia che poco dopo dava al dogado Leonardo; Triadano Gritti, Capitano generale dell'armata in Golfo che sul fiume Boiana fermava i Turchi contribuendo alla salvezza di Scutari; Pietro Mocenigo, futuro doge, che risalendo da Cipro arrivava alla Boiana dove però contraeva febbri malariche. Dunque un Loredan, un Gritti, un Mocenigo, variamente partecipi alla resistenza di Scutari al Turco. Ne era stata visualizzata per ognuno quella

impresa: il Loredan, come detto, in Palazzo Ducale; il Gritti nella cappella di famiglia in San Francesco della Vigna con un monumento voluto dal doge Andrea che vi faceva scolpire le glorie del proprio avo³⁰; il Mocenigo in un ritratto nel Palazzo Mocenigo a San Stae.³¹ Erano stati coinvolti nella difesa di Scutari del 1474 tre personaggi appartenenti ad altrettante famiglie che avevano raggiunto i vertici dello Stato con tre dogi: i Loredan, i Gritti, i Mocenigo. Si può ben capire, lo si ribadisce, come quella pagina storica fosse entrata nell'arsenale mitografico di Venezia.

Ancora nella storiografia ottocentesca i fatti di Negroponte con Paolo Erizzo e i fatti di Scutari con Antonio Loredan restavano tra le pagine più emblematiche della Serenissima: così Cesare Cantù nella sua *Storia di Venezia* (del 1859) scriveva:

All'assedio di Scutari Antonio Loredano si ostina alla difesa e perché popolo e soldati chiedeano di rendersi per mancanza di cibo, si presenta collo stendardo di San Marco e snudando il petto: "Ecco le mie carni, saziatvene, ma continuate a resistere".

Così Francesco Zanotto nella sua *Storia Veneta* del 1864 si accordava con Giuseppe Gatteri per visualizzare i fatti di Scutari del 1474, rappresentando appunto il Loredan che si denudava il petto. (fig. 4)

Per la pittura di romanticismo storico le antiche vicende della lotta contro i Turchi avevano trovato nuovo terreno per essere riportate alla memoria proprio in rapporto alle vicende dell'impero ottomano e alla crisi che lo andava investendo; i fatti di Grecia e le lotte per l'indipendenza ne erano stati forti motori, con i ben noti coinvolgimenti dei nascenti movimenti patriottici europei e avevano dato fiato a visualizzazioni di forte impatto emotivo: si pensi per esempio alla ritrattistica su

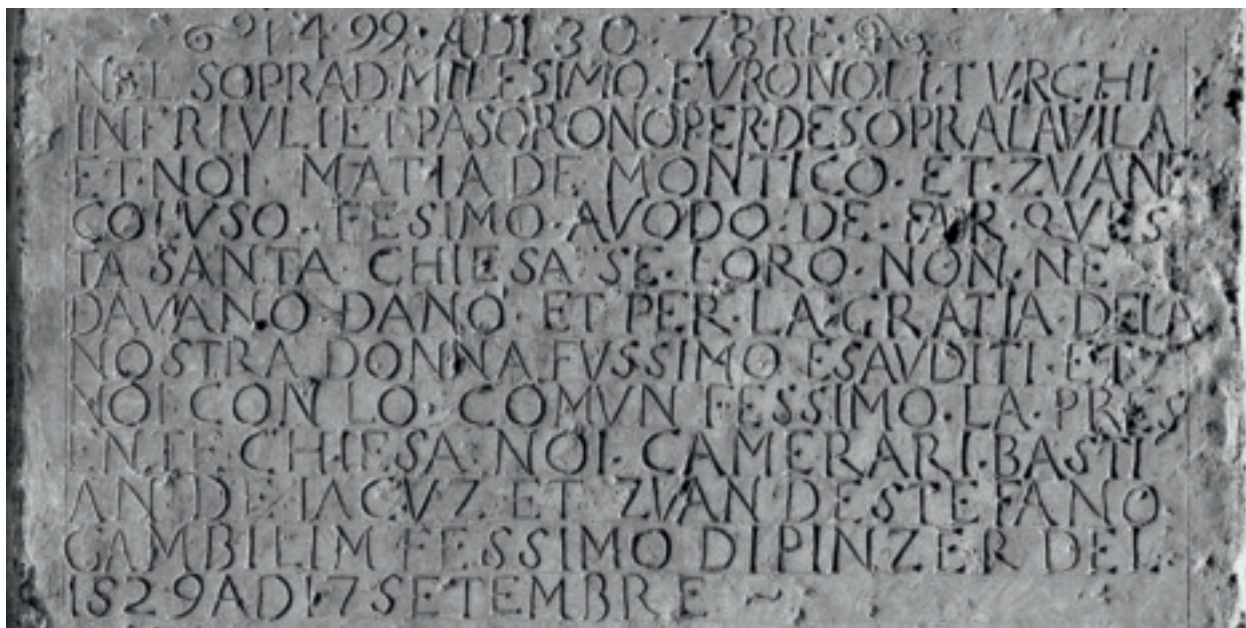
Byron in raffinatissimo costume albanese di Thomas Philips o a *Una barca dei Greci* di Ludovico Lipparini.

Testi a stampa negli anni quaranta dell'Ottocento andavano proponendo una varia e suggestiva letteratura sul Vicino Oriente: così le ristampe del fortunatissimo libro di Pouqueville *Histoire de la Grèce*, con numerosi richiami alla storia di Albania; così tanti scritti degli Arbëreshë del sud Italia, con la voce illustre di Girolamo De Rada, in rapporto con patrioti del nord; così le varie storie dell'impero ottomano promosse dalla crisi dello stesso; così i romanzi storici ambientati in Albania sulla figura di Ali Tepelena pascià di Jannina e i suoi progetti di autonomia dal Sultano; senza trascurare gli *Annali Veneti* di Malipiero, pubblicati dal Viesseux nel 1843 entro la serie delle guerre con i Turchi e i *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* di Niccolò Tommaseo che uscivano a Venezia nel 1841-42.

Si andava anche affermando tra i patrioti nel Lombardo Veneto l'uso di riprendere antiche storie per adombrarne di nuove, di ricorrere a metafore per indicare gli Austriaci oppressori e sfuggire alla censura. Lo disse con chiarezza Antonio Zoncada: proprio perché era d'obbligo il ricorso a velami sotto cui celare idee e passioni, iniziava nel '48 un romanzo storico che titolava *Scanderbeg Una storia albanese del secolo XV*, dove nei Turchi erano adombrati gli Austriaci e in Scanderbeg un possibile artefice della unificazione italiana.

C'era poi, si è convinti, per i Giacomelli friulani, ben radicati nella memoria della loro terra i terribili fatti del Quattrocento, quando le ripetute incursioni turche avevano fatto del Friuli, già terra di povertà e stenti, una vera landa devastata. L'immaginario del Friuli più che ad altre pur disastrose vicende belliche che l'avevano travolto, restò nei secoli sempre ancorato ai fantasmi di saccheggi, distruzioni, violenze legate a quella infausta stagione storica. Lo interpreta ancora

Fig. 6. Casarsa, Chiesa di Santa Croce, lapide del 1529 a ricordo della invasione turca in Friuli del 1499.



nel Novecento Pier Paolo Pasolini con il suo *I Turcs tal Friúl*, in un atto unico drammatico legato alla devastante invasione turca del 1499.

In interlinea dunque e in più sottile allusione, nell'insieme drammatico di accesa coloritura romantica, la storia quattrocentesca della martoriata Scutari poteva anche essere letta come la storia della martoriata Patria del Friuli negli anni coevi. Nel patriottismo di casa Giacomelli le componenti veneziane e friulane potevano trovare una singolare convergenza.

Non si sa come sia stata concordata la visualizzazione dell'episodio: tutto l'insieme è fedele alla tradizione cronachistica che si è più sopra richiamata, nella impaginatura spicca l'esaltazione di Venezia con la centrale colonna sormontata dal leone e il grande stendardo rosso con il leone andante dorato sul fondo blu di uno scudo con bordo d'oro.

Nella progettazione fu operata, si crede, una unica li-

bera inserzione con sfasatura storica rispetto ai fatti di Scutari del 1474. Conta sottolinearla.

Nella zona di sinistra della tela, nel grumo di difensori ridotti allo stremo, laceri e senza più protezioni, è rappresentato un personaggio illustre (fig. 5) quasi all'inizio di una linea ascensionale che dal basso porta verso il centro della scena, verso la colonna marciante; sopra l'armatura ha un manto lussuoso, porta un elmo decorato, ha una lunga spada sguainata e fa il gesto di giuramento di fedeltà. È precisa allusione a Scanderbeg, si crede, l'eroe albanese che era stato capace per quasi venticinque anni di frenare l'avanzata turca in Albania e verso l'occidente cristiano europeo, che veniva lì inserito, in un libero montaggio, come a passare il testimone della resistenza alla Scutari veneziana. Uno Scanderbeg che era stato lui stesso metabolizzato nelle rielaborazioni dei miti della Serenissima, e riletto, anche di contro

alla realtà della storia, quale emblema di fedelissimo alleato. Non a caso una sua statua era stata posta nel Bucintoro seicentesco, quale simbolo di co-difensore del Golfo veneziano. La tela di Giacomelli riassumeva così, con l'inserzione di una tessera arbitraria rispetto agli eventi di Scutari, la storia complessiva che aveva legato nel Quattrocento Albania e Venezia e lo specifico fronte comune di lotta anti ottomana.

Il particolare del personaggio illustre in ginocchio e con la spada sguainata ritorna anni dopo – ma rimaneggiato e semplificato – nella visualizzazione di Gatteri nella *Storia Veneta* del 1864 (fig. 4): non più in ginocchio con la sinistra sul petto a indicare la fedeltà, ma solo un vegliardo seduto che assiste al gesto di Loredan, in atteggiamento in verità poco partecipe alla carica emotiva del momento, quasi distratto osservatore. Tutt'altra cosa dunque dalla inserzione di Giacomelli, che non viene capita e rimane semplice citazione nell'insieme compositivo.

E ancora.

Esplicita era l'esaltazione della Serenissima e del suo grande passato, perché tutta la scena è dominata dalla centrale colonna col simbolo marciano, dal grande stendardo con il medesimo simbolo e dal protagonista veneziano, il Loredan. La tela – non si dimentichi

che fu iniziata nel 1845 – era pertanto carica di patriottismo e ben poteva essere invito di riscatto di Venezia da un presente umiliato dal servaggio straniero. E conferma il ricorso al linguaggio metaforico che era necessario adottare, come in terra lombarda insegnava Antonio Zoncada, per parlare di lotta agli Austriaci e veicolare attraverso la memoria la speranza di cambiamenti per il futuro. Sante Giacomelli con tale committenza anticipava gli umori repubblicani del quarantotto, Vincenzo Giacomelli con la sua pittura anticipava le immagini della Venezia insorta.³² Ma parlare di lotta ai Turchi attraverso la storia dell'Albania Propria veneziana³³, di Scutari città martoriata da memorabili assedi, era parlare anche di storia della Patria del Friuli che era stata terra altrettanto martoriata in quella lotta. Lo ricordava a Casarsa nella chiesa di Santa Croce una lapide posta dai massari a ricordo della terribile incursione turca del 1499, quella stessa che ancora ispirerà la preghiera di Pasolini: *Crist, pietat dal nustri pais, ch'i ti fermi il Turc*.³⁴ (fig. 6).

Il doppio registro veneziano e friulano poteva caricare ulteriormente l'implicito messaggio politico, del quale Sante Giacomelli era senza dubbio debitore al nipote Angelo.

Note

¹ Il soprannome con cui il Castriota fu poi correntemente conosciuto, Scanderbeg, fu traduzione in occidente di Iskander bey, Alessandro principe, un preciso richiamo alla personalità di Alessandro Magno.

² L. NADIN, 1474: *l'epopea degli assediati. Scutari e Roncisvalle, Scutarini e Paladini di Carlo Magno*, in *Edhe 100! Studime në nderim të Prof. Francesco Altmarit me rastin e 60-vjetorit të*

lindjes (Studi in onore del Prof. Francesco Altmarit in occasione del 60° compleanno), a cura di B. Demiraj, M. Mandalà, S. Sinani, Tiranë, 2015.

³ Quattro anni dopo l'assedio a Scutari si ripeté e fu altrettanto eroica la resistenza degli scutarini: ne diede voce Marino Barlezio (Marin Barleti), emigrato a Venezia, poi fattosi sacerdote, in *De obsidione scodrensi* pubblicato nel 1504.

⁴ Archivio di Stato di Venezia (poi ASV), Senato Mar, registro II, c. 37v. Non si evince la destinazione di altri sopravvissuti, quale Florio Jonima, fedele portavoce di Venezia.

⁵ R. GARGIULO, *Mamma li Turchi. La grande scorreria del 1499 in Friuli*, Pordenone, 1998, p. 94.

⁶ Domenico Malipiero scrisse nei suoi *Annali* che le fiamme si videro dallo stesso campanile di San Marco.

⁷ Per le aree del Meridione d'Italia consimili politiche furono attuate tra il secolo XV e il secolo XVII, con l'utilizzo anche di migranti albanesi: bene lo illustra M. MANDALÀ, *Gli archivi ecclesiastici e la memoria storico-culturale arbëreshë. Un bilancio di tre decenni di ricerche*, in *L'Albania nell'Archivio di Propaganda Fide Atti del Convegno Internazionale Città del Vaticano, 26-27 ottobre 2015*, a cura di A. Ndreca, Città del Vaticano, 2017, pp. 213-261.

La politica veneziana di sviluppo di aree con spostamento di gruppi etnici fu applicata nel Dominio già nel Trecento: vedi, ad esempio, per zone di confine in Morea: F. THIRIET, *La Romanie vénitienne au Moyen Age. Le développement et l'exploitation du domaine colonial vénitien (XII-XV siècle)*, Paris, 1959.

⁸ ASV, Provveditori sopra Feudi, Patria del Friuli, Catastico dell'investiture di Udine, registro 2, c. 93r. I cognomi Scubin, Boiano, Turies o della Torre sono registrati in Provveditori sopra Feudi, Catastico d'i Feudi de Civald de Friul (1559-1565), 1110, cc. 52, 74, 78 r.

⁹ L. NADIN, *Migrazioni e integrazione. Il caso degli Albanesi a Venezia (1479-1552)*, Roma, 2008, p. 106. Edizione albanese: *Shqiptarët në Venedig. Mërgim e integrim (1479-1552)*, Tiranë, 2008. Traduzione in albanese di Pëllumb Xhufi.

¹⁰ ASV, Luogotenenza della Patria del Friuli, b. 273, c. 4 t.: ne è registrata la morte nel 1483.

¹¹ *Migrazioni...*, cit., pp. 40-41.

¹² M. GORTANI, *Gorizia con le vallate dell'Isonzo e del Vipacco*, Udine, 1930.

¹³ A tale tradizione, componente del patrimonio leggendario di Albania, ha dato voce I. KADARE nel romanzo *Chi ha riportato Dorundina?* In esso l'autore rielabora una leggenda del medioevo albanese, "La leggenda di Costantino e Dorundina", in cui Costantino emerge dal sepolcro per riportare alla madre in patria la sorella Dorundina.

¹⁴ Cfr. L. NADIN, *Flussi e migrazioni di religiosi albanesi a Venezia nel secolo XV e il loro inedito ruolo tra istanze di riforma religiosa e strategie politiche*, in "Shejzat Pleiades", 1-2 2020, numero unico contenente gli Atti del Convegno internazionale *Symbiosis on the shores of the Adriatic Sea. Encounters and*

dialogues among cultures, (Zadar 3-5 ottobre 2019), a cura di A. Ndreca, pp. 7-24.

¹⁵ Infruttuose sono state le ricerche presso l'archivio della Curia di Pordenone, nonostante il cortese aiuto dato a chi scrive dal prof. Metz.

¹⁶ Ne registra la presenza EUBEL nel suo *Hierarchia cattolica*. Sono quelli gli anni (dal 1439 al 1465) in cui patriarca di Aquileia è Ludovico Scarampi Mezzaroba, peraltro sempre a Roma, occupato a organizzare azioni romane contro i Turchi che faranno capo a un vero tentativo di crociata nel 1455 con papa Callisto III. È legittimo pensare a una sua politica di appoggio alle forze cattoliche albanesi, delegata ovviamente nel suo patriarcato a suffraganei. Drivasto, Drisht, era città distante pochi chilometri da Scutari.

¹⁷ M. GENESIN, *Alla ricerca della "Diaspora" (?) perduta: tracce della presenza albanese nell'Italia settentrionale ed in particolare a Venezia*, in *Memoria e Diaspora, Giornate di incontri Lecce, 15-19 aprile 1999. Atti*, a cura di M. T. Turano, Lecce, 2004, pp. 73-85.

¹⁸ Così si legge in ASV, Luogotenenza della Patria del Friuli, Ducali, b. 272, I, 1479.

¹⁹ La notizia si ricava dalle carte dell'archivio privato dei conti di Valvasone di Firenze, gentilmente messo a disposizione. Il presbitero incaricato di officiare all'altare della cappella di San Nicolò, secondo il legato di istituzione, godeva dei seguenti redditi: una casa in muratura, un manso e un mulino in località Pustoncico, una decima a Barbeano. Aveva l'obbligo di mantenere la lampada sempre accesa sull'altare e di devolvere annualmente parte del ricavato delle terre (frumento, miglio, sorgo, ecc) ai poveri. Il lascito doveva assicurare una ottima rendita al presbitero in carica.

²⁰ G. CIRIANI, *Valvasone Memorie*, San Vito al Tagliamento, 2004, p. 30; P. PASTRES, *Le chiese di Valvasone*, Udine, 2005.

²¹ L. NADIN, *Luca Spiron, cappellano nel monastero dei Santi Cosma e Damiano*, in *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia. Un tempio benedettino "ritrovato" alla Giudecca*, a cura di C. Spagnol, Venezia, 2008, pp. 45-53.

²² *Migrazioni...*, cit., pp. 163-165. Il racconto, gustosissimo, qui solo accennato, si legge in L. DA PORTO, *Lettere storiche dall'anno 1509 al 1528*, a cura di B. Bressan, Firenze, 1882, pp. 265-271.

²³ Cfr. E. ORLANDO, *Migrazioni mediterranee. Migranti e matrimoni a Venezia nel basso medioevo*, Bologna, 2014.

²⁴ Sulla pittura di Vincenzo Giacomelli cfr. *Venezia che spera. L'unione all'Italia (1859-1866)*, a cura di C. CRISAFULLI, F. LUGATO, C. TONINI, Catalogo della mostra (Museo Correr 17 mar-

zo-29 maggio 2011), Venezia, 2011. Ringrazio qui l'amico Camillo Tonini per la sua sempre generosa disponibilità.

²⁵ G. BERGAMINI *et al.*, *Trivignano Udinese e la sua storia. Caratteri di una comunità della Bassa Friulana*, Trivignano Udinese, 2004.

²⁶ Su Angelo Giacomelli cfr. la voce in DBI. Nei documenti conservati presso l'Istituto di Scienze Lettere ed Arti di Venezia, nel fondo relativo ai Premi d'Industria che dovevano essere conferiti nella pubblica Esposizione di Venezia del 30 maggio 1856 si legge che Angelo Giacomelli, residente a Treviso, partecipa al concorso a nome della ditta Bortolan, di cui è Socio Direttore. La ditta ha diverse sedi a Carbonera e a Sambugole, tratta materiali soprattutto di rame che fornisce alla Marina Regia e che sono i soli ad essere prodotti in tutto il Lombardo Veneto. La Fonderia di Santa Maria del Rovere e le officine di San Giuseppe producono materiali per le strade ferrate e materiali in ghisa. Ottiene la medaglia d'oro dalla commissione giudicatrice.

La ricerca in oggetto, in tempi di chiusura dell'Istituto al pubblico causa pandemia, è stata possibile grazie all'aiuto del dr. Carlo Urbani, che qui ringrazio.

²⁷ Purtroppo perduti sono gli archivi comunali di Caorle, che sarebbero stati preziosi per raccogliere dati specifici sulla attività di Sante.

²⁸ F. BELTRAME, *La villa palladiana in Maser restaurata, abbellita, ed ampliata per cura di Sante Giacomelli*, in "Gazzetta Veneta", 5 febbraio 1853. Lo scritto fu ripreso in *Per le avventurose nozze Giacomelli - De Rosmini*, Venezia, 1854, con dedica a Sante, zio dello sposo.

²⁹ Qualche cenno a Sante Giacomelli si trova in *Una Pinacoteca per l'Ottocento*, a cura di G. C. F. VILLA-E. MANZATO, Museo Civico Luigi Ballo, Treviso, 2000.

³⁰ Questa l'iscrizione nel monumento funebre nella chiesa di San Francesco della Vigna:

TRIADANO GRITTO SENATORI OPTIMO ANDREAE DUCIS
AVO VENETAE CLASSIS IMPERATORIS POST SUPERATOS
AD AMNEM BOLIANAM TURCAS ET SOLUTAM SCODRAE
OBSIDIONEM CATARI EXINCTO PUBLICOQUE FUNERE OB
REM PRAECLARE GESTAM ELATO
ANDREAS GRITTUS DUX FECIT
DECESSIT OCTUAGENARIUS
AN. MCDLXXIII

³¹ Questa la scritta che accompagna il ritratto del doge Pietro Mocenigo a Palazzo Mocenigo a San Stae
PIETRO FIGLIO DI LUNARDO PROCURATOR IL PIÙ INSIGNE
DELLA FAMIGLIA PERSO NEGROPONTE FU CAPITANO GE-

NERAL RAFFRENÒ LA TEMERITÀ DE TURCHI DEPREDO
L'ASIA RIMESSE IL CARAMANO NE SUOI STATI CONSERVÒ
CIPRO ALLA REGINA FECCE LEVAR L'ASSEDIO DA SCUTARIE
PROCURATOR DI S. MARCO FU ELLETTO DOGE.

³² D'obbligo il rinvio a: *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*. Catalogo della mostra (Venezia 14 novembre 1998-7 marzo 1999), a cura di G. ROMANELLI, M. GOTTARDI, F. LUGATO E C. TONINI, Milano 1998; V. PIERMATTEO, *Giacomelli Vincenzo in La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Il, Milano, 2003.

³³ Si deve sempre distinguere tra Albania Propria e la più tarda Albania Veneta.

³⁴ Questo il testo della lapide:

1499 ADI 30 7BRE

NEL SOPRAD. MILESIMO FURONO LI TURCHI IN FRIULI ET
PASORONO PER DESOPRA LA VILA ET NOI MATIA DE MONTICO
ET ZUANE COLUSO FESIMO A VODO DE FAR QUESTA SANTA
CHIESA SE LORO NON NE DAVANO DANO ET PER LA GRATIA DE
LA NOSTRA DONNA FUSSIMO ESAUDITI ET NOI CON LO COMUN
FESSIMO LA PRESENTE CHIESA NOI CAMERARI BASTIAN DELACUZ
ET ZUAN DE STEFANO GAMBALIM FESSIMO DIPINZER DEL 1529
ADI 7 SETEMBRE

Fig. 1. Alberto Martini ritratto a Venezia nel maggio del 1903, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo.



Che farò... senza Martini?!!

Margherita Sarfatti dall'epistolario di Alberto Martini

Paola Bonifacio

Nell'archivio privato albertomartiniano¹ alcune lettere e cartoline testimoniano l'attenzione già viva, nei primi anni del 1900, e in seguito durante il primo conflitto mondiale, della critica veneziana Margherita Sarfatti nei confronti dell'opera dell'artista opitergino (Oderzo 1876 - Milano 1954)² (fig. 1).

Fino ad oggi praticamente inedita, questa corrispondenza risulta significativa per l'arco temporale interessato, tra i più importanti nell'ambito della produzione simbolista e protosurreale dell'artista. (fig. 2). Un primo gruppo di lettere e cartoline appartiene infatti al periodo 1906-1909, cui, a distanza di qualche anno, si unisce il secondo nucleo, individuato tra il 1914 e il 1917. Sono, questi, gli anni in cui Martini realizza alcuni tra i suoi cicli più originali: la *Parabola dei celibi*, dall'innovativa carica macabro-satirica, i raffinatissimi e inquieti olii *Notturmo*, *Diavolessa*, *Nel sonno* per la Biennale del Sogno, le celeberrime, potenti e straniati, illustrazioni a china per i *Racconti* di Edgar Allan Poe, la *Danza Macabra Europea* con la sua drammatica prefigurazione degli esiti disastrosi della prima guerra mondiale.

In queste missive Sarfatti scrive all'artista usando un linguaggio colloquiale e diretto³, (fig. 3) ironico talvolta, che assomma con naturalezza gli inviti a raggiungere lei, il marito e gli amici comuni, al lido di Venezia per spensierate gite in "lancia", agli appassionati commenti sulle opere in lavorazione. Sempre nei toni affabili di un rapporto confidenziale, tra le missive emergono anche alcuni rimandi variamente allusivi all'"altro Martini", a conferma dell'intreccio dei rapporti di e con la critica veneziana, e tra loro, dei due artisti trevigiani, quasi omonimi, Alberto e Arturo formatisi entrambi con il padre del primo, Giorgio Martini (fig. 4).⁴

Ma andiamo con ordine.

È proprio intorno ai primi anni del millenovecento che, insieme a quello di Romolo Romani, Sarfatti elegge a rappresentativo di una sua precisa scelta "militante" il disegno dell'artista di Oderzo.⁵ Nel successivo percorso grafico di Martini, sempre comunque compreso entro il primo conflitto mondiale, la studiosa, pur con alcune contraddizioni, individuerà nel suo lavoro coevo il linguaggio tipico di un'arte senza tempo, e, come tale, secondo i dettami estetici che sta mettendo a punto, moderna. In effetti, dopo aver visto alla Biennale nel 1903 alcune delle illustrazioni per *La Secchia rapita*, e averle tiepidamente commentate sul "Secolo Nuovo"⁶ il 30 settembre, il 12 dicembre 1905 Sarfatti passa ad elogiare apertamente l'operato, definendolo come "...quanto di più originale e poderoso vanti l'Italia nel campo del bianco e nero, a ben grande distanza da tutti gli altri disegnatori".

Eppure, di nuovo, in chiusura al primo ciclo di missive, va registrata un'incrinatura del rapporto tra Martini e la critica, dovuta forse a un testo critico sarfattiano realizzato intorno al 1907-08, che l'artista non condividerà.⁷

Quel che è certo è che nell'archivio non risulta altra corrispondenza⁸ di Margherita successiva al 1917, il cui progressivo allontanamento da Alberto è forse da ricondurre alla sempre meno omologabile scelta creativa⁹ dell'opitergino, di contro alle sempre più restrittive esigenze, ideologiche prima che estetiche, di un movimento artistico di regime quale sarà *Novecento*. Ci ritorneremo.

Le lettere e cartoline che seguono restituiscono quella particolare consonanza iniziale, nutrita di una speciale sintonia, rivelatoria dell'intuizione di Sarfatti nei confronti dell'importanza dell'arte martiniana nelle sue prime prove significative, che ritroveremo praticamente tutte citate tra queste sue righe. Sarfatti sarà infatti tra i primi critici ad affiancare Vittorio Pica¹⁰



A sinistra

Fig. 2. Alberto Martini, *Felina*, litografia acquarellata, 1915, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo.

nel valorizzare l'autore trevigiano con i suoi articoli, saggi e approfondimenti, che qui troviamo anticipati all'artista nelle ricorrenti note di sincero entusiasmo, unite ai tanti propositi condivisi per promuoverne al meglio l'operato presso altri critici e riviste di settore.¹¹

11 luglio 1906, Lido, Venezia

Caro Martini, visto lo splendido risultato de l'articolo mio sul Licata¹² (che non ho letto) ma che a priori sono anch'io disposta a credere il mio capolavoro, e mi rallegro con lei, che con il solito acume e la solita perspicace intuizione ha subito riconosciuta "l'unghia di leone" de la mia impronta stilistica. Mi sono decisa a continuare per questa via che dà esiti così soddisfacenti, e, dopo il Licata, a tessere l'apologia di un altro giovane artista, di minori meriti certo non tutti possono essere "Tiziani" ma non privo di qualche analogia col prelodato e illustre uomo. Condotto a buon termine il pichiano periodo passo dunque a chiederle, illustre uomo, se ella ha pronte le fotografie dei suoi ultimi lavori, che per essere inediti, maggiormente mi premerebbe di far conoscere. [...] Non le posso certo promettere una tale perfezione di intonazione [...] come quella raggiunta per il Licata, e d'altronde i suoi meriti non sono poi così eclatanti ma insomma, faremo del nostro povero meglio, e ci ispirerà Marinetti. Mi risponda subito. A dir il vero sarebbe anzi meglio che scrivesse lei a Venezia e a Lido così potremmo discorrere e intenderci su la scelta delle illustrazioni. [...] venga presto; e se non ha le fotografie, si potranno inviare gli originali?

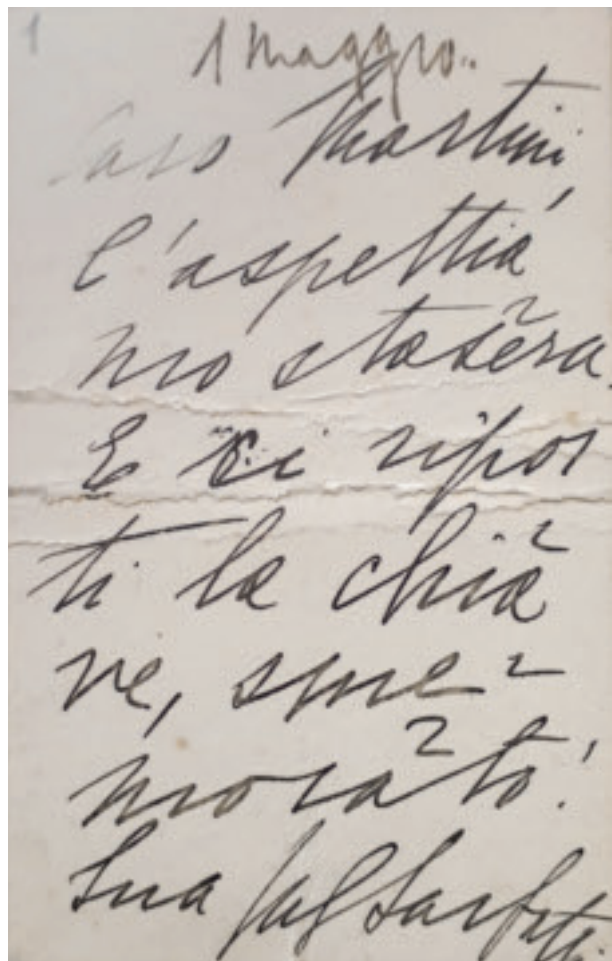
Margherita Sarfatti

Queste lettere e cartoline, come detto, esibiscono, tra l'entusiasta ed impaziente mittente e il poco pun-

Fig. 3. Biglietto da visita di Cesare Sarfatti verso, AMART, Archivio Alberto Martini Oderzo.

tuale e forse distratto destinatario, un linguaggio colloquiale frutto di una già acquisita familiarità e domestica condivisione amicale. (fig. 5) Ricorre in effetti l'invito costante all'incontro, alla richiesta di informazioni, al poter esaminare le opere dal vero, di Sarfatti. Martini – le cui risposte specifiche non sono note – a cogliere i toni e l'insistenza ricorrenti di chi scrive, pare poco reattivo, latitando sovente, sia nelle risposte che nelle visite, adottando un comporta-

97



1 maggio.
Caro Martini,
l'aspetto
mio è stato
e ci ripos-
ti le chie-
do, spero
presto!
Sua (Sarfatti)

Fig. 4. Giorgio Martini, *Autoritratto*, olio su cartone, s.d. ma fine XIX secolo, inv 81, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo.

98 mento che, d'altra parte, nell'incostanza e indolenza sue tipiche, è perfettamente riscontrabile nel coevo epistolario con il suo mentore e primo scopritore Vittorio Pica.

Gennaio 1907

Caro Martini, le unisco l'accluso biglietto. La aspettiamo stasera secondo intese [...] Ho anche bisogno di parlarle. Se mi vuol fare un grandissimo piacere, porti seco quel suo meraviglioso disegno che mi ha fatto una grandissima impressione ... Benchè non l'abbia, a dire vero, sempre sotto gli occhi, in ispirito, desidero ardentemente di rivederlo (nei fatti...).

Margherita Sarfatti.

17 luglio [1906] Lido Venezia

.... La fotografia è magnifica, e riproduce alla perfezione le bellezze dell'originale.

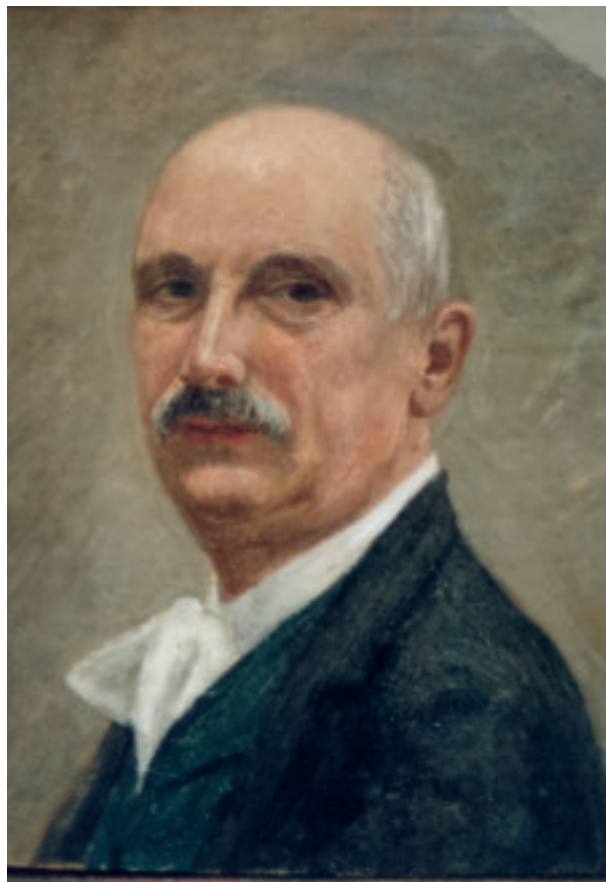
Cesare¹³ mi parlò con vero entusiasmo delle sue illustrazioni per Terenzio.¹⁴ Rimpiango vivamente di non vederle: le vedrò a Montagnola? Tra pochi giorni, se Dio vuole, sarò lassù, e allora conto fare qualche gita a Milano, e ricevere la visita di Pica e sua a Montagnola. [...]

Margherita Sarfatti.

Cartolina 60806 Sarfatti

Villa Brera Mirano Veneto

Caro Martini, ho mandato a casa del papà [...] il pacco dei disegni, in questi giorni dopo essermi installata qui, l'ho aperto. Ma come va che, tra le camicie preparate e annotate da lei col solito "sestin d'oro"¹⁵ v'è una la quale dovrebbe contenere, oltre a l'autore, ritratta La Bella veneziana, l'Abbandonata, e la Giovinezza¹⁶, e contiene invece il solo autoritratto¹⁷? Mi rassicuri subito, la prego; perché sono un po' inquieta. [...]



Cartolina 27 10 1907

Previtali Hotel di Piccadilly Circus London¹⁸

Grazie vivissime delle sue cortesi righe, da Pica sento che le cose si mettono bene per lei, [...] quanto io ne goda. Mi tenga informata che ne avrò assai piacere. Tra poco farò una scappatina a Venezia per dare un saluto a mia sorella ... Si ricordi di corrispondermi non appena ne avrà il tempo, con particolari. Auguro che il soggiorno le dia ogni soddisfazione meritata e desiderata!

Margherita Sarfatti

Fig. 5. Cartolina di Margherita Sarfatti ad Alberto Martini, maggio 1909, recto, AMART Archivio Alberto Martini Oderzo.

[...]1907

Hotel Beauveau Paris

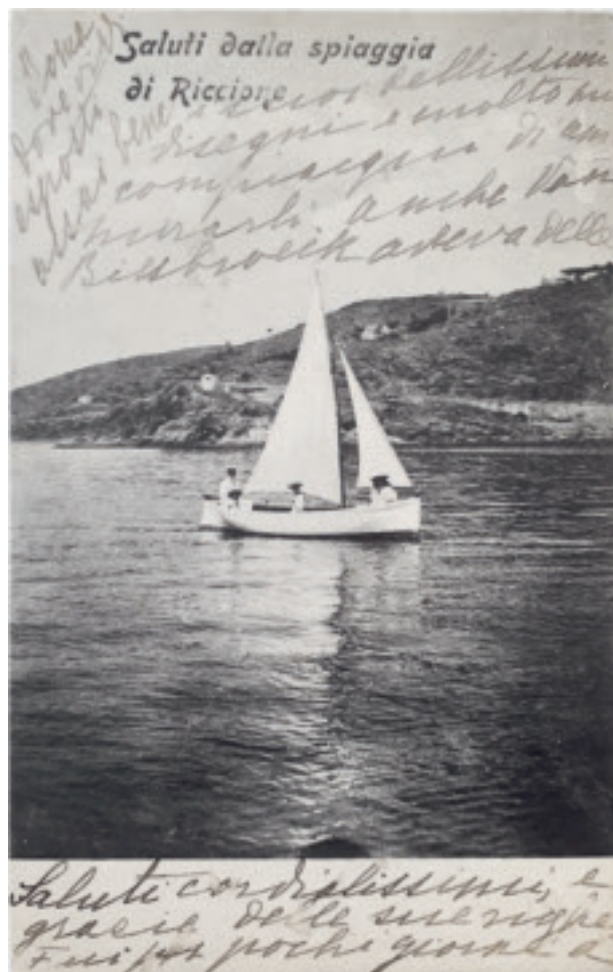
Caro Martini ...Van der Velde¹⁹ mi scrive accludendomi lettera [...] che, avendo tutti i numeri della sua rivista pieni sino al gennaio p.v. è dolentissimo, ecc. ecc, molti complimenti per gli interessanti disegni e il testo charmant, ma, in conclusione, sarebbe bene che passasse dalla Revue l'arte et les artistes Boulevard St. Germanin 173 a ritirare l'una cosa e l'altra. Se il suo soggiorno le è stato fecondo di conoscenze con qualche editore, potrebbe cercare di trovare lei miglior collocamento all'articolo e alle illustrazioni. Avrei così la soddisfazione di non aver lavorato proprio soltanto pour les roi de ... come dicono a Parigi. Se no, pazienza, me ne dispiace per lei e per me, ma non so che farci. In ogni modo i disegni staranno sempre meglio nelle mie mani che non affidati alla posta. La signa Zorzi²⁰ che mi mandò alcuni graziosissimi suoi disegni non scrisse essere imminente il suo ritorno. Tanto meglio ... saluti

Margherita Sarfatti

Cartolina 4 07 1907

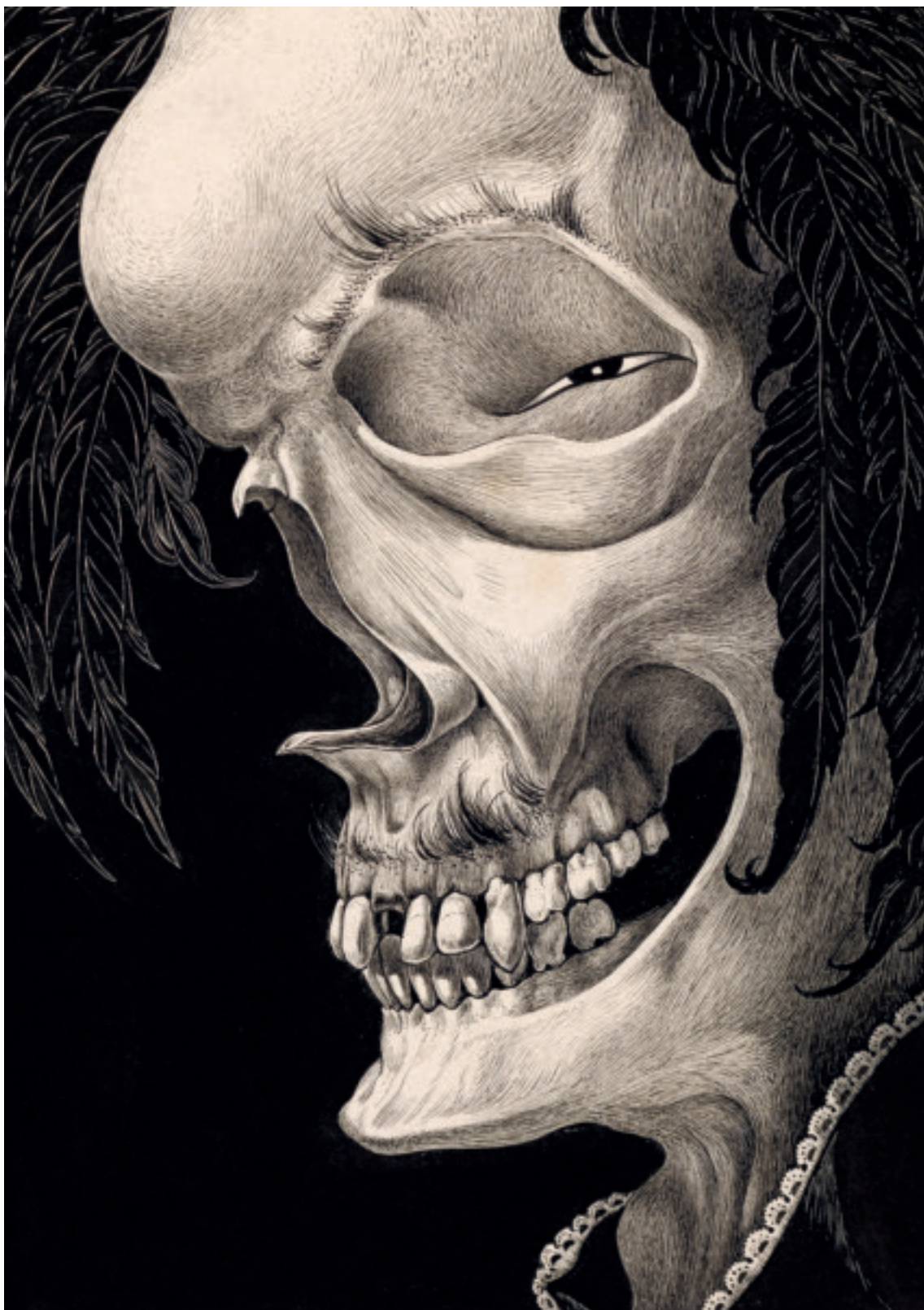
Caro Martini, ricevetti una gentile cartolina da Sebenico a firma di suo padre e della signorina Zorzi [...] Ella ci ha ... del tutto, e me ne rincresce assai! Che farò...senza Martini?!! Come va il Trittico?²¹...” Grandi cose ci attendono! Spero vederla nei due giorni di soggiorno a Venezia per l'esposizione! A proposito; l'avverto che a pag. 528 del manuale d'arte decorativa dell'infaticabile Melani²² il sole dell'avvenire vede lei insieme a Rubino, se bene un po' dopo, giovinotto pensoso e vivace salire l'erta dell'originalità...

Margherita Sarfatti



Cartolina [marzo 1808]

Caro Martini, abbiamo qui a Venezia per pochissimi giorni una grande vendita di una collezione giapponese, già del Principe di Borbone²³, meravigliosa. Lei dovrebbe fare a sé e a me il piacere di venir domani a vederla con me, e anche a consigliarmi nella scelta fra alcuni disegni che vorrei acquistare e che mi seducono molto, ma fra cui mi riesce difficile scegliere. Si? Berenice cede al fascino? Venga verso



A sinistra

Fig. 6. Alberto Martini, *Le Roi Peste*, Illustrazione per i Racconti di Edgar Allan Poe, china, 1906, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo.

le dodici, e mi venga a prendere o mi telefoni a casa di mio papà / Palazzo Bembo Riva Carbon/ telefono 567). Badi che conto su di lei, assolutamente. Saluti al papà e alla ...[signorina Zorzi]
Margherita Sarfatti

Cartolina 24/03/08

Caro Martini, veda un po' e ammiri ... le mie promesse e sia fedele! ... Vidi oggi alcuni, per esser precisi alcuni suoi disegni ... a me non ancora noti: "Monos" e "Metstgestein" veramente belli.²⁴ Ne rimasi profondamente colpita: a grandezza naturale, me li faccia avere! E così mi farebbe piacere che ella mi mandasse le nuove fotografie dei suoi lavori Vert Vert²⁵ e quelli che ha della serie Poe. (fig. 6) E a Milano non viene più? Peccato...
Margherita Sarfatti

La corrispondenza che interessa il periodo del primo conflitto mondiale sottolinea il permanere dell'attenzione della critica veneziana verso l'operato albertomartiniano, per quanto i toni si siano raffreddati. Molte, di nuovo, sono le richieste di poter vedere le opere cui sta lavorando, compreso il celebre ciclo de *La Danza Macabra Europea*²⁶, tra quelli individuabili, permettendoci di aprire anche una breve parentesi relativa al rapporto tra i due artisti trevigiani accomunati dallo stesso cognome, ma non parenti.

Il più "anziano", e all'epoca sicuramente più celebre Alberto (1876-1954), e il più giovane ed emergente Arturo (1889-1947)²⁷. I rapporti tra i due uomini dovevano essere buoni, almeno stando a come vengono amichevolmente chiamati in causa nella corrispondenza di Sarfatti: Arturo è l'altro Martini, che, citato nella lettera del 9 luglio 1914, le porta i saluti di Alberto informandola inoltre che quest'ultimo "...fa belle cose in pittura, molto

interessanti" mentre è a lui, Alberto, invece, che Sarfatti chiede notizie del suo omonimo ancora nel 1917.

9 luglio 1914 Lido Venezia (fig. 7)

Caro Martini, "L'altro" Martini mi ha portato i suoi graditi saluti e il messaggio: mi farebbe molto piacere di rivederla. Ho proprio voglia, dopo tanto di passare qualche ora a chiacchierare con Lei. Potrebbe venire domani, venerdì, in capanna mia (51 a sinistra dello...) oppure in Villa Marina, e poi si pranza insieme? Perché posdomani, sabato, devo partire e starò via sino lunedì venturo (20 luglio). Dunque se non può venire domani, l'aspetto martedì 21!
Mi telegrafi se viene e a che ora! L'indirizzo è Sarfatti Villa Marina Lido Venezia. Sarò molto lieta di vederla!
La sua aff.ma Margherita Sarfatti

Cartolina 03/12/15

...in I pagina vi potrete vedere riprodotta la Danza Macabra [...] Non ho ricevuto [...] l'annunciata litografia spero non si sarà smarrita, grazie sin d'ora. Cordiali saluti anche da Cesare. Non venite mai a Milano? Perché? Cosa sono questi misteri.
Lettera recto e verso 1917 Per Alberto Martini, per favore!

[1917]

Caro Martini, da Pica ho saputo che era soldato²⁸, dal suo omonimo, che le darà queste righe, ho saputo che Ella fa belle cose di pittura, molto interessanti. Da lei naturalmente non ho saputo niente, e me ne lagnò! Prenda dunque queste mie righe per quel che sono: non augurio, ma neanche un rimprovero manchevole di lesa amicizia!
Mi ricordi ... quando muore un Papa, o alla prossima

Guerra Europea, E cerchi dagli amici comuni che io sappia qualcosa di lei!

Aff.ma Margherita Sarfatti

1917...

E chi lo sa, caro amico? Perché no: può anche darsi che io capiti un giorno nel Veneto e in tal caso verrei a Treviso, a vedere le cose Sue

Per ora, mi pare più probabile che venga Lei a Milano, a farcele vedere, più probabile e più desiderabile. Quanti anni che non ci vediamo con un poco di agio. E quante chiacchierate interminabili, si faceva una volta! Le ricorda Lei? Io sì. Che bella amicizia, e come ci si divertiva in quelle serate di piccoli crocchi! Cerchi di venire a Milano, a salutarmi

Auguri per la Pasqua e per la sua restrizione ... di soldato!

Saluti da Cesare

Margherita Sarfatti

E il suo omonimo che fa? Non mi ha risposto.

Me lo saluti e dia una tiratina d'orecchi.

Se non viene Lei a Milano mi mandi almeno da vedere qualche cosa di Suo, delle cose recenti.

Ho piacere di sentire che Ella segue la mia rubrica di Gli Avvenimenti²⁹ e che la interessa. Ci lavoro infatti con molto piacere e molta coscienza...

La corrispondenza di Margherita Sarfatti nell'archivio Martini si interrompe qui: la difficoltà di apparentamento delle eterogenee scelte estetiche di quest'ultimo a quelle imposte da Novecento, tuttavia, non separano subito e del tutto i percorsi di critica e artista.

Per la galleria di "Bottega di Poesia", gruppo culturale piuttosto elitario nel panorama italiano del tempo, finanziato da Emanuele di Castelbarco e gestito da Enrico Somarè, la studiosa veneziana organizzerà dal 24

marzo all'otto aprile del 1923 la prima mostra, dopo il ritorno in Italia, di Medardo Rosso, che verrà inaugurata dal capo del Governo Benito Mussolini. Martini, dal canto suo, sfuggito temporaneamente alle gelose e protettive attenzioni del mentore di sempre Vittorio Pica, in questo periodo orbiterà proprio in quell'ambiente esclusivo, fondato, oltre che dal citato Castelbarco, da Walter Toscanini, Sandro Piantanida, con la collaborazione di Carlo Valcarenghi, Luigi Scopinic, e frequentato anche dalla ricchissima e stravagante sua mecenate, la Marchesa Luisa Casati Amman. Martini pubblicherà proprio con Bottega di Poesia, nel 1924, la sua serie di disegni scenografico-teatrali in un raffinatissimo volume dal titolo *Tetiteatro (Tetiscenografia o teatro sull'acqua)* da lei in gran parte finanziato.

L'allontanamento con Sarfatti assumerà qualche anno più tardi i toni amari della citata lettera di Martini alla moglie, nel 1929³⁰, per trovare l'epilogo drammatico della partenza, quello stesso anno, dell'artista per Parigi.

Cosa può essere accaduto? Nelle prime lettere e cartoline Margherita mescola con semplicità il quotidiano ai pensieri sull'arte dell'amico, le riflessioni e aspettative sul domani con le ordinarie frustrazioni e i primi successi di entrambi, condividendo ogni cosa come solo nei rapporti confidenziali è dato ritrovare. Alla base di questa particolare intesa pare esservi la convinzione di Sarfatti di una pressoché totale condivisione estetica con il suo interlocutore: altre, diverse, nuove scelte creative martiniane potranno allora, forse, considerarsi come un tradimento, dell'amicizia (e dell'idea di arte che la critica sta definendo).

Ecco, infatti, che la sintonia è messa alla prova una prima volta, intorno al 1908, dimostrando la sua fragilità. All'epoca Martini non gradisce alcuni passaggi del lunghissimo articolo di Sarfatti citato in apertura,

Fig. 7. Lettera di Margherita Sarfatti ad Alberto Martini, 9 luglio 1914, f. 1, AMART, Archivio Alberto Martini Oderzo.

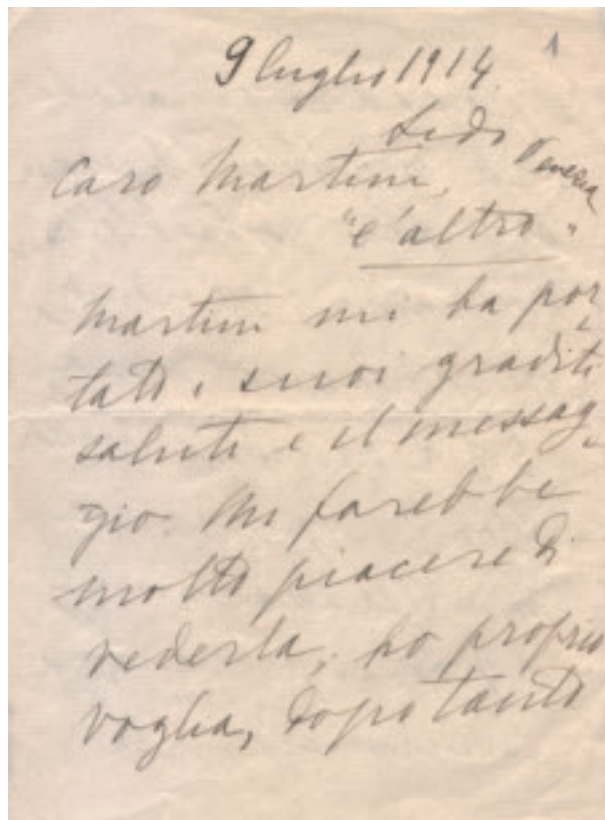
che pur gli riconosce il suo talento. A quell'iniziale episodio, si unirà, tra il 1910 e il 1920, la sempre più ricorrente scelta espressiva martiniana di allentare la produzione grafica – privilegiata invece da Sarfatti, come detto, in ordine alla sua ricerca di precisione e semplificazione della forma, espressione di un nuovo classico – in favore del pastello: quanto di peggio, sempre secondo la critica veneziana, per il segno vago e incerto, “impreciso e falso” che lo contraddistingue – inteso nella sua accezione dichiaratamente decadente e letteraria. Eppure, proprio grazie all’uso originale e sapiente del pastello, nasceranno veri e propri capolavori novecentisti (si vedano *Le tre sorelle*, *Maria*, *Indù*) alcuni dei quali già votati alla visionaria e distaccata estetica presurreale caratteristica delle opere successive dell’artista (straordinario, ad esempio, il precoce *Il serpente* del 1916).

Tuttavia “... Sul finire degli anni Venti il monopolio del gruppo di Novecento vede Martini in una posizione critica e, del resto, dal canto suo, l’ambiente culturale milanese gli riserva solo incomprensione; l’artista si sente sempre più emarginato e ciò lo induce a trasferirsi, nel 1929, a Parigi, dove risiederà fino al 1934”.³¹

In Francia, tuttavia, Alberto Martini saprà ripartire con l’invenzione negli anni Trenta delle sue fortunate nuove “pitture a la maniera nera e ... con i colori del cielo”.

Note

¹ L’archivio notificato di Alberto Martini è fondo di dotazione della Fondazione Oderzo Cultura, consultabile a Oderzo presso la Pinacoteca Alberto Martini (AMART). La corrispondenza di cui ci si occupa in queste pagine, che nelle lettere risulta vergata in una scrittura piuttosto larga e libera, ma leggibile, nelle cartoline si complica in corsivi particolarmente minuti, quando non sovrapposti e sviluppati ortogonalmente gli uni sugli altri, anche in colori diversi. AMART: 183 (183) Margherita Sarfatti 1906 5 cartoline



postali, 1 biglietto, 2 lettere. Fascicolo cartaceo, cc. 9 Note: biglietto n. 2: sul verso ex libris di Margherita Sarfatti. cartolina postale n. 8; 184 (184) Margherita Sarfatti 1907 1 lettera, 4 cartoline postali, 4 cartoline postali illustrate. Fascicolo cartaceo, cc. 9 Note: lettera n. 1: sul verso annotazioni manoscritte di A. Martini. cartoline postali n. ill. 2-3: 185 (185) Margherita Sarfatti 1908 8 cartoline postali, 2 lettere, 1 cartolina postale illustrata. Fascicolo cartaceo, cc. 13 Note: lettera n. 2: busta originale. cartolina postale n. 4: Margherita Sar-



fatti 19091 biglietto da visita, 1 cartolina postale, 1 cartolina postale illustrata. Fascicolo cartaceo, cc. 3 Note: biglietto da visita n. 1: carta intestata: Avv. Cesare Sarfatti. cartolina postale ill. n. 3: 187 (187) Margherita Sarfatti 1914-1915 1 lettera, 1 cartolina postale. Fascicolo cartaceo, cc. 2 188 (188); Margherita Sarfatti 1917-1918, Milano 2 lettere; 1 cartolina postale di Barbera a A. Martini (scrive per conto di M. Sarfatti). Fascicolo cartaceo, cc. 3 Note: cartolina postale n. 3

² Su Alberto Martini, artista simbolista e surrealista italiano, rimane fondamentale il testo di M. Lorandi, *Alberto Martini*, catalogo della mostra, Palazzo della Permanente, Milano, Electa editore, dicembre 1985 - gennaio 1986, con itinerario espositivo e bibliografia in ordine alfabetico dal 1897 al 1985. Si confronti anche *Alberto Martini e Dante E caddi come l'uom che'l sonno piglia*, catalogo della mostra a cura di P. Bonifacio, Oderzo, Ottobre 2004 - maggio 2005, Treviso Zoppelli 2004; *La Divina Commedia Illustrata da Alberto Martini*, a cura di P. Bonifacio con testo di V. Sgarbi, Mondadori Arte, Milano dicembre 2008, con 217 tavole di Alberto Martini; P. Bonifacio, ad vocem, *Alberto Martini*, in *La Pittura nel Veneto Il Novecento Dizionario degli artisti*, Electa 2009, pp. 275-277.

³ È nota la frequentazione di Martini con i coniugi Cesare e Margherita Sarfatti a Venezia, fin dal 1904-05, secondo Marco

Lorandi. L'artista all'epoca vive a Treviso, ma mantiene recapito anche a Milano, in via Brera 5.

⁴ Giorgio Martini, pittore naturalista, professore di disegno, a partire dal 6 novembre 1879, insegnerà all'Istituto Riccati di Treviso e alla scuola serale: tra i suoi allievi, figurerà per l'appunto anche Arturo Martini.

⁵ Il disegno martiniano è letto quale espressione di un'arte precisa, nitida, affilata, senza tempo, universale, ovvero "classica", nutrita degli insegnamenti di Ruskin, del pensiero hegeliano unitario di Croce, dell'ideale estetico di Maurice Denis. Cfr. E. Pontiggia, *Da Boccioni a Sironi Il mondo di Margherita Sarfatti*, Skira 1997 pp. 13-18.

⁶ Ivi, p. 25 "Sta bene l'essersi nutrito del midollo di leone dei grandi maestri tedeschi del disegno ma è peccato che Martini non sappia liberare la sua individualità artistica da quell'ossessione troppo invadente...". Il testo che invece rivaluta il suo operato è pubblicato ne *L'Adriatico* del 12 novembre 1905 (ivi, p. 26).

⁷ Il manoscritto interamente in francese è riprodotto in Lorandi, *Una affettuosa stratta di mano L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, Monza, Viennepierre 1994, pp. 79-94. Come accennato, il testo critico non venne mai pubblicato, Martini vivente: i motivi, per lo studioso bergamasco, vanno ricercati in

Fig. 8. Alberto Martini, *Le tre sorelle*, 1924, pastello su cartone, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo, inv. 87.

Fig. 9. Alberto Martini, *Il serpente*, 1916, pastello su cartone, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo, inv. 56.

alcuni giudizi negativi sulla grafica da un lato e dall'altro i contrasti tra Martini e Sarfatti a causa delle sue vignette satiriche contro Novecento apparse sul giornale *Perseo*.

⁸ Dal canto suo, nel 1929 Martini condividerà amaramente in uno scritto alla moglie, risalente al 21 agosto, il clima di aperta ostilità critica ed artistica nei suoi confronti, complice e fautrice proprio l'ormai celebre fondatrice di Novecento ("I miei nemici... che congiurano contro di me, capitanati dalla signora S., ovvero i soci della signora S., ovvero la molto arricchita signora S.").

⁹ Risulta problematico riferire quale fosse il rapporto con il regime. Martini realizzerà certi suoi ritratti spiccatamente novecentisti sul finire degli anni Venti anche se, particolarmente legato ad un individualismo creativo di spunto decadente, mai si assoggetterà, come detto, alla filosofia estetica totalitaria dell'epoca.

¹⁰ Vittorio Pica (1863-1930) scopre Alberto Martini alla Esposizione Internazionale d'Arte di Torino del 1897. Da allora seguirà sempre la sua opera pubblicando ampi studi in volumi e nelle principali riviste d'arte italiane e internazionali. Su Pica, si veda *Un'affettuosa stretta di mano*, cit., con esauriente apparato bibliografico.

¹¹ Traspare certa sua forse precoce autoreferenzialità, dettata da giovanile ambizione mista a consapevolezza, che le derivano peraltro da una preparazione di tutto rispetto. Suoi precettori privati, in effetti, furono Pietro Orsi, storico del Risorgimento e Presidente della Biennale, Pompeo Molmenti, studioso della civiltà e dell'arte veneta, Antonio Fradeletto, letterato e critico d'arte, primo Segretario della Biennale.

¹² Soddisfatta degli esiti del suo articolo per il pittor Licata, Sarfatti qui esprime il suo aperto desiderio di dedicarsi ora ad Alberto Martini.

¹³ Cesare Sarfatti, avvocato socialista di successo, che Margherita Grassini sposerà a soli diciotto anni.

¹⁴ Margherita Sarfatti si riferisce al volume *Le commedie di Terenzio Versione italiana di Umberto Limentani - Maschere di A. Martini*, illustrato per l'appunto dall'opitergino con sei tavole in rosso e nero edito dalla libreria editrice Lombarda da A. de Antongini nel 1905.

¹⁵ A proposito della confidenzialità dei toni, Sarfatti usa talvolta qualche espressione dialettale, come questa, forse per accrescere fiducia presso l'artista e vincerne la retrosia a rispondere.

¹⁶ Le opere citate appartengono al ciclo che denota una prima significativa fase di maturazione estetica dichiaratamente simbolista: *La parabola dei celibi*. La serie si compone di 10 opere: *Notturmo*, *La venere dissepolta*, *Visione dell'amante morta* (pub-



blicato da G. Papini in "Vita d'arte" del 1908, p. 25), *La Morte della giovinezza* (1905), *La bellezza della donna* (1905-1906), *Sant'Agata* (1905), *La bella veneziana* (1905), *La traviata* (1905), *Le tre Grazie* (1905), *L'amante abbandonata* (1906). L'argomento evidentemente afferisce a quel certo gusto artistico tardottocentesco, peculiare della poesia decadente, nel quale matura il fantasma della donna intesa quale "femme fatale", tema seducente frutto della nascente incertezza e cosciente perdita di superiorità maschile nei confronti del gentil sesso. Timore e attrazione si traducono in immagini di donne ambigue quando non crudeli, ampiamente adottate dalle Secessioni e dal Simbolismo, (i cui prototipi risalgono, com'è noto, alle interpretazioni di Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones, Gustave Moreau, Fernand Knipff, Gustav Klimt.). Martini affronta il tema tipicamente simbolista con notevole perizia, raggiungendo graficamente esiti altissimi che si ritrovano anche nei coevi lavori dedicati ai racconti per Edgar Allan Poe.

¹⁷ A quale autoritratto Sarfatti si riferisca qui è difficile sapere: non si tratta certo della grande china a figura intera del 1911, e nutro qualche dubbio che si tratti del presunto autoritratto a china in origine presente nella collezione Tischer riprodotto sul catalogo di Marco Lorandi del 1985 a pag. 93. Potrebbe trat-

Fig. 10. Alberto Martini, *Indù*, pastello su cartone, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo, n.inv. 90.

tarsi, piuttosto, del geniale disegno su carta beige intitolato, per l'appunto, "Autoritratto", realizzato nel 1905, in cui si prefigura l'originale a penna, andato disperso, con il ritratto della sola mano dell'artista (ivi, p. 92) "accudita" da spiritelli e sottolineata dal cartiglio con il detto dantesco: "vo movendo intorno le belle mani a farmi una ghirlanda".

¹⁸ Martini ha già partecipato nel 1904 ad una rassegna a Londra, come è confermato da Vittorio Pica: "Mi congratulo di cuore - gli scriveva infatti quest'ultimo proprio quell'anno - del vostro successo londinese. Certo deve essere molto lusinghiero per un giovane vedersi posto come originalità e come valore artistico subito dopo Segantini e Michetti dal critico del Times". Sempre Pica elabora quell'anno un articolo sull'artista per la prestigiosa rivista inglese di cultura e arti applicate "The Studio". E tre anni dopo, nel 1907 per l'appunto, sempre grazie ai contatti intessuti dallo studioso napoletano, l'artista opitergino, oltre ad iniziare l'illustrazione del *Vert-vert* di Gresset, va a Londra in occasione di una mostra personale presso la Leicester Gallery. Conosce il celebre editore William Heinemann grazie al quale, nel 1914, organizzerà nella capitale inglese una mostra personale alla Galleria Goupil.

¹⁹ Henry van de Velde (Anversa 1863 - Oberager, Svizzera 1957) è stato un architetto, pittore e progettista di mobili belga, esponente del movimento Art Nouveau. Una delle figure di maggiore spicco che ha avuto un'influenza determinante sull'architettura e il design dell'Europa del XX secolo. Vasta fu la sua influenza sull'Art Nouveau europea e in particolare su quella tedesca.

²⁰ È una sorta di governante, che Lorandi associa alla "Celeste" proustiana.

²¹ Probabilmente qui Sarfatti si riferisce a *Nel sonno, Diavolessa* e *Notturmo*, ciclo di tre opere martiniane considerate veri e propri capolavori del simbolismo internazionale, nate per essere esposte nella Sala del Sogno della Biennale di Venezia del 1907, ideata da Plinio Novellini ed eseguita da Galileo Chini. Le tre opere sono realizzate dall'artista assecondando pertanto una precisa scelta illustrativa: estremamente raffinate e cerebrali, sono legate al tema dell'esaltazione della Notte, che Martini traduce in un raffinatissimo e dichiarato omaggio alla pittura nordica visionaria di matrice romantica. La Biennale, che, apertasi il 22 aprile si sarebbe conclusa il 31 ottobre, esibiva tuttavia nella sala del Sogno solo due delle tre opere che Alberto Martini aveva predisposto. Infatti *Diavolessa*, centrata sull'elemento femminile esplicitamente seducente e lascivo tipico della donna strumento di piacere e dannazione, forse perché considerata troppo scabroso, o perché semplicemente acquistata prima della rassegna (pare



dal Conte Emanuele di Catelbarco), non venne esposta. Come le altre due, l'opera venne realizzata tra il 1906 e il 1907: tutte e tre, furono racchiuse da una preziosa e raffinata cornice ad encausto e oro, realizzata dall'artista.

²² Si tratta di Alfredo Melani (Pistoia 1859 - Milano 1928) architetto e critico d'arte italiano di larga fama divenuto famoso soprattutto per la fortunata serie di manuali artistici Hoepli.

²³ Il riferimento alla vendita alla collezione citata è molto interessante, perché si tratta delle opere acquistate da Enrico di Borbone negli ultimi decenni del XIX secolo, durante il suo viaggio in Estremo Oriente (1887-1889), passate nel 1907 alla ditta austriaca Trau, che, per l'appunto, ne iniziò la vendita cui Sarfatti fa riferimento nella cartolina, sino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Dopo il conflitto la raccolta fu incamerata dallo Stato italiano in conto riparazione ai danni di guerra, formando il nucleo preponderante del nascente museo d'arte orientale di Venezia, oggi all'ultimo piano di Ca' Pesaro.

²⁴ Si tratta di alcune chine ispirate ai Racconti di Poe. "Primo fu Edgar Allan Poe, il precursore, stile insuperabile, un genio! I Racconti straordinari, grotteschi ed arabeschi e il famoso detective Dupin) poi i primi grandi A.Conan Doyle, Wilkie Collins ed altri pochissimi? Infine la lunghissima serie di principali moderni che specialmente trattano il genere poliziesco, dall'insostituibile Edgar Wallace etc... ma nessuno ha uno stile che possa anche lontanamente tentare di emulare Poe, anzi la



Fig. 11. Alberto Martini, *Maria*, pastello su cartone, 1927, Pinacoteca Alberto Martini, Oderzo, n.inv. 89.

maggior parte ha uno stile stereotipato ...[si potrebbe] cambiare il nome dell'autore e non sarebbe facile accorgersi dell'imbroglio. (ma questo avviene in tutte le arti, specialmente nella pittura moderna, tolti i grandissimi, ma grandissimi - non in tutte le epoche naturalmente)" A. Martini, "Appunti per editore [di] Gialli", AMART, 8.20. s.d. Nei centotrentasei disegni a penna (1905-1910 ca.) ispirati ai *Racconti Straordinari* e *Le storie grottesche* di Edgar Allan Poe, Martini raggiunge le più alte vette poetiche e tecniche per genialità d'invenzione, originalità espressiva, raffinatezza esecutiva, ottenendo l'unanime approvazione della critica contemporanea e successiva. A proposito delle illustrazioni per Poe si confronti, oltre a Lorandi, cit. pp. 70-73 e A. Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Quodlibet 2017.

²⁵ Si veda nota 18.

²⁶ Cartolina davvero poco leggibile eppure importante per la citazione del ciclo, molto apprezzato in Italia e all'estero, dedicato al primo conflitto mondiale: "...Per la grande Guerra Mondiale che scoppiò nel 1914, disegnai sulla pietra La Danza Macabra Europea, cinquantaquattro piccole litografie che gli editori trevisani preferirono lanciare su carte postali, ciò che era allora di gran moda. In nessun lavoro come in questo, Martini sfrutta quella sua magistrale abilità tecnica per creare un forte contrasto con quanto illustrato, gli eventi contemporanei connessi al Primo conflitto Mondiale, in funzione di una scel-

ta interventista del governo italiano. Denigrare il nemico per convincere, commentando sotto lo pseudonimo di Cicerone e usando anche simbologie piuttosto criptiche ma magniloquenti, è in linea peraltro con quanto altre azioni propagandistiche mettono in atto nello stesso periodo. La figurazione, nella sua crudezza raffinatissima e sorprendente, ci offre una rappresentazione nella quale l'elemento umano, esacerbato nell'esaltazione caricata e ributtante dei suoi atteggiamenti ed espressioni deteriori, assume connotazioni addirittura animalesche e diaboliche cui l'altezza degli esiti formali e stilistici, e l'armonia della composizione che le comprende, offrono nel contrasto maggiore evidenza e forza. Il ciclo evidenzia le fasi iniziali del conflitto, e la sua dimensione propriamente europea, proponendo una lettura degli eventi bellici davvero lucida e originale, spiccatamente satirica ed espressionista. Le cartoline ebbero in effetti un'enorme diffusione anche e soprattutto sui fronti della Guerra e presso il pubblico europeo antigermanico; molti, inoltre, furono gli elogi che l'artista ricevette proprio in merito a questo lavoro (tra gli altri, quelli dello scultore Rodin e del pittore e saggista Emile Bernard). Il ciclo è riferibile ad un periodo particolarmente prolifico in cui la grafica martiniana, frutto di una evoluzione stilistica sorprendente sviluppatasi senza soluzione di continuità a partire dall'inizio del secolo, si manifesta nelle sue forme più alte.

²⁷ Arturo Martini sceglierà in seguito, come noto, di cambiare il proprio cognome in de La Valle per non essere confuso con Alberto.

²⁸ Chiamato alle armi per mobilitazione con R.D. del 22/05/1915, Alberto Martini è assegnato al 102° Battaglione fanteria e giunge in territorio dichiarato stato di guerra il primo dicembre 1916: il fronte è uno dei più caldi, quello dell'Isonzo. Qui sperimenterà in prima persona la terribilità del primo conflitto mondiale, che aveva prefigurato nei suoi drammatici disegni della *Danza macabra Europea*, riuscendo a tornare illeso. Verrà congedato il 31 dicembre 1918.

²⁹ Sarfatti iniziò infatti a curare nel 1916 la rubrica d'arte per la rivista "Avvenimenti", fondata da Umberto Notari.

³⁰ Cfr. nota 8.

³¹ Lorandi, *Un'affettuosa...*, cit., p. 299.

ACQUISIZIONI

Alfiero Nena, (Treviso 1933 - Roma 2020), *Francesca*, 1964, terracotta, legato testamento Alfiero Nena 2020.



Doni 2021

Maria Elisabetta Gerhardinger

Nonostante le note difficoltà di contatti fisici, che hanno ostacolato le vitali relazioni dirette con fruitori e sostenitori dell'Istituzione, anche il 2021 ha visto per i civici musei trevigiani un significativo apporto di nuove opere, grazie a nuove donazioni di artisti e di collezionisti e al perfezionamento am-

ministrativo di alcune proposte giunte a fine 2020. Si tratta di svariate decine di dipinti, acquerelli e incisioni, oltre a una scultura di lamina di ferro e ben 18 fra terracotte, bronzi, ferri battuti e gessi, che coprono in particolare l'arte dal secondo Novecento al Contemporaneo.

111

OPERE	FORMA DI ACQUISIZIONE E DATA
Autori vari fra cui Bonaldo , Vittore Carniel , Nando Coletti , De Giudici , Renato Nesi , Anna Maria Tommasini Oltre 100 opere fra incisioni, acquerelli, dipinti ad olio	Legato testamentario Tonini
Giovanni Barbisan 10 oli su tela (paesaggi e una natura morta) 2 incisioni	Dono Gaddo Barbisan, 2021
Roberto Fontana 51 oli su tela (paesaggi e figure) 500 schizzi e bozzetti	Legato testamentario dell'artista, 2021
Dinetto 1 olio su tela del periodo astratto	Legato testamentario arch. Roberto Fontana, 2021
Tono Zancanaro 34 litografie a colori	Dono Gaddi
Valentina Pianca <i>Autoritratto</i> , 1962 <i>Paesaggio astratto</i> , 1962	Dono Renzo Secco, 2021
Carlo De Roberto 34 fra oli su tela, chine e incisioni	Dono Ivonne Tordini, 2021 (in perfezionamento)
Bernardino Basso 1 disegno a penna	Dono Ivonne Tordini, 2021 (in perfezionamento)
Tiziano Fusar Poli <i>Sotto la luna</i> , dipinto astratto	Dono dell'artista, 2021
Giulio Ettore Erler <i>Ritratto del podestà Italo Candiago</i> , 1943 (da foto)	Dono eredi Paolo Candiago, 2021

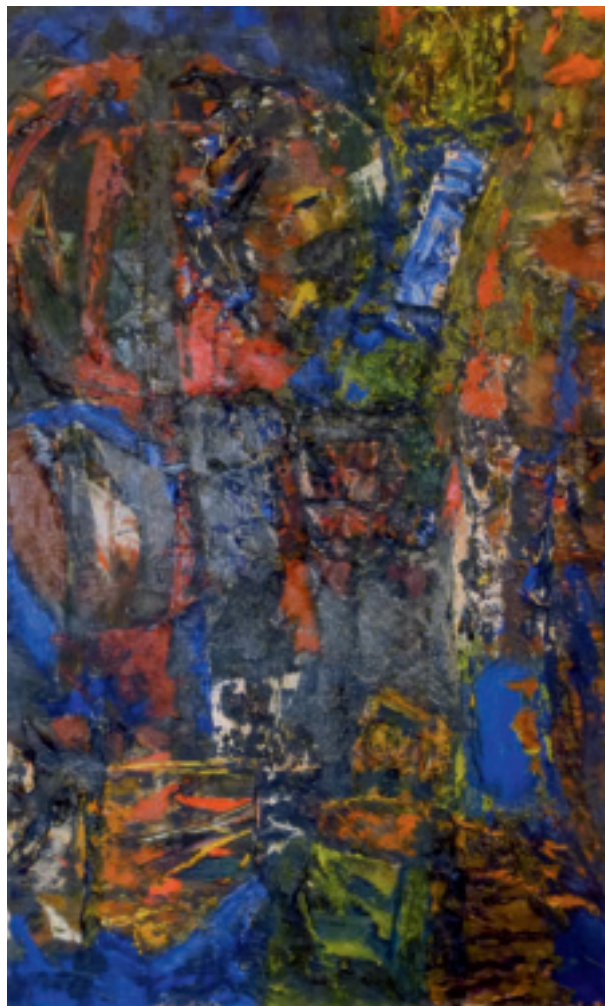
Valentina Pianca, 1931, *Paesaggio astratto*, 1962, olio su tela, dono Renzo Secco 2021.

Fotografo non deteminato Ritratto della sig.ra Margherita De Donà Calzavara Cornice di legno dorato, 1920	Dono Dall'Armi, 2021
Andrea Meneghetti Afrodite solare, 2018, scultura metallica	Dono dell'artista, 2021
Alfiero Nena 18 opere fra gessi, terracotte ferri battuti e bronzi	Legato testamentario dell'artista, 2021

Una parte di questi arrivi è preziosa perché andrà da subito a implementare alcune sale della seconda ala del Museo Luigi Bailo – i cui lavori architettonico-edilizi sono alla conclusione – che saranno allestiti e inaugurati entro la metà del prossimo anno. In particolare:

- per la galleria al piano terra dedicata agli artisti e ai mecenati è già riservato il raro *Autoritratto* di Valentina Pianca, dono di Renzo Secco
- nella Sala dell'Informale è già prenotato lo spazio dove collocare l'olio su tela *Senza titolo – astratto* di Dinetto, di non usuale formato e di stesura molto materica, giunto ai musei grazie al legato dell'arch. Roberto Fontana. Questo legato di particolare consistenza numerica (oltre 500 opere) oltre a dar ragione della grande passione per la pittura che pare proprio travolgere il Fontana negli ultimi decenni della vita con esiti non disprezzabili, consentirà inoltre di dotare molti spazi comunali di quadri di paesaggio di qualità, senza privare i civici musii di opere uniche e più delicate
- Alla sala dell'esperienza della Rossignona sono già destinati due fondamentali oli su tela di *Figure* e alcune incisioni di Carlo De Roberto dei primi anni Quaranta, provenienti dal dono di Ivonne Tordini
- inoltre le *litografie* di Tono Zancanaro dono Gaddi saranno esposte già da dicembre nella mostra “Trevi-so Viaggio dantesco” presso le sale delle temporanee del Museo Bailo.

Il legato testamentario con cui lo scultore trevigiano



Eduardo Forlenza, (Torre del Greco 1861 - Roma 1934),
Barche nella laguna veneta, inizio secolo XX, olio su
tela entro cornice Liberty, in pendant con paesaggio di
montagna di A. Sachetti (?), legato testamento Pietro
Tonini 2020.

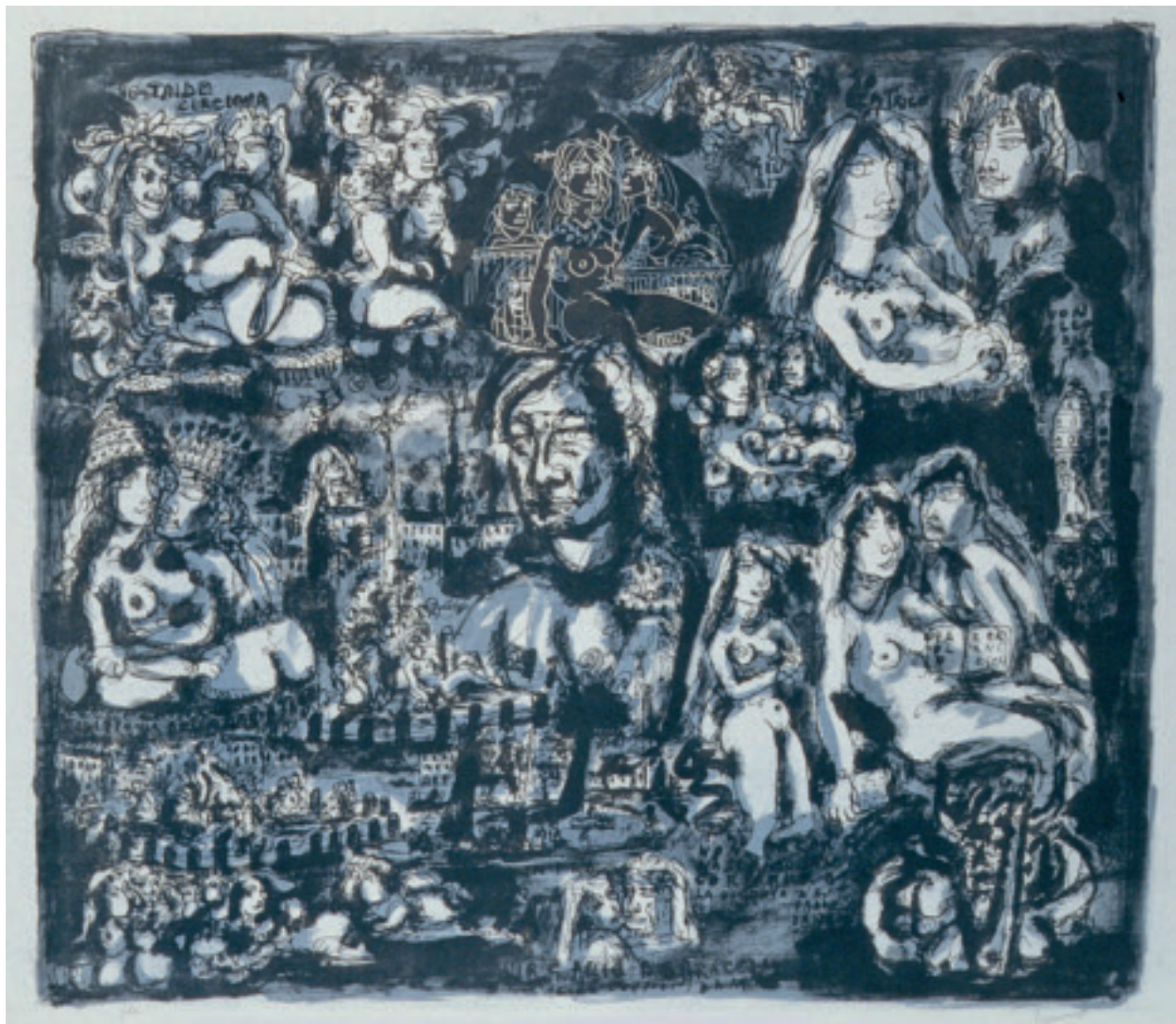


Alfiero Nena ha inteso omaggiare i musei civici della propria città va a integrare le 12 sue opere già presenti nelle collezioni museali di cui alcune già esposte all'aperto in città (*Libero e Pace in volo libero*).

Anche per il 2021 l'accettazione di doni di opere d'ar-

te destinati ai Musei civici da parte dell'Amministrazione comunale è stata dettata pregiudizialmente dall'attinenza dell'artista e della sua attività all'ambiente storico culturale trevigiano e, nel caso di non trevigiani, all'alta qualità delle opere proposte.

Tono Zancanaro, (Padova 1906 - Padova 1985),
Autopresentazione dantesca, 1966, litografia, dono
Archivio Zancanaro (Manlio Gaddi) 2021.



Roberto Fontana, (Oderzo 1926 - Treviso 2020), *Mulino
sul Sile*, s.d., olio su cartone preparato, legato Roberto
Fontana 2021.



Lino Dinetto, (Este 1927), *Paesaggio astratto*, s.d.,
olio su tela con zone a risparmio, legato Roberto
Fontana 2021.



Carlo de Roberto, *Composizione di nudi femminili*,
s.d. (metà anni '40), olio su tela, dono Ivonne
Tondini, 2021.



Fig. 1. Tono Zancanaro, *Caron Dimonio*, litografia, 620 x 840 mm, 1966 inv. AMG 710.

Fig. 2. Tono Zancanaro, *Didone abbandonata*, litografia, 610 x 775 mm, 1966 inv. AMG 713.



Opere dantesche: la donazione Tono Zancanaro

Paola Bonifacio

Sembra quasi che l'artista padovano non abbia mai lasciato la sua casa, al numero 2 di Via Francesco Baracca, oggi Archivio Tono Zancanaro¹. All'ingresso, lasciata alle spalle la calura estiva, si materializzano nella penombra le pareti del salotto quasi completamente coperte di opere. Tra le sculture e i vasi decorati dal padrone di casa, sui mobili, e su ogni superficie libera, decine e decine di libri e riviste sembrano in attesa di essere sfogliati, ancora.

Appesi alle pareti, gli sguardi dei molti ritratti, reali o immaginari, alternati alle vedute di città e i soggetti prediletti², reclamano la nostra attenzione.

Sulla pittura predomina, in ogni caso, il “segno”, che vira da impetuoso, denso, urgente e nervoso a maestoso, limpido e delicato. Dipinto, stampato, variamente modificato più e più volte, che si tratti di incisione, ceramica, scultura, mosaico, o arazzo, il lavoro zancanariano trova in effetti nel disegno la propria ragione espressiva primaria. Anzi, riferendosi a quest'ultimo, l'artista parlerà di una “mano che apprende”. È una “filosofia del fare” in cui la mano è organo dotato di una propria memoria, che però deve essere rinforzata in un esercizio continuo, al fine di raggiungere “la meta ...della pienezza organica della linea fluente, a un tempo sorgiva, per vitalità, e assoluta nel suo tracciato spaziale. Pena l'inerzia espressiva o la cifra formalista ...”³.

Ecco allora che l'iniziale sensazione di horror vacui svanisce, mentre l'occhio comincia ad abituarsi a leggere l'insieme delle opere come un mosaico le cui tessere concorrono tutte a restituire la vibrante umanità cercata e restituita dall'artista grazie a quel segno originario e sincero, inconfondibile e unico, pur nelle sue diverse fasi.

La ricca bibliografia, d'altra parte, ci informa della voracissima voglia di conoscere (storie e luoghi), sperimentare (tecniche ed esperienze creative), e, soprattutto, incontrare (persone!) lungo l'arco dell'inte-

ra vita, restituita in quel disegno continuo, indefesso. Zancanaro intende il suo lavoro come una vera e propria opportunità di conoscenza e scoperta, oltre che un felicissimo privilegio occorsogli, che non intende né vuole disattendere. A tale proposito nutre poi “... il bisogno – e il piacere – di comunicare una comunanza ideale suggellandola con il dono di un proprio ‘segno’ – consuetudine sempre rispettata come una sorta di culto amicale...”⁴.

Questa generosa “abitudine” è all'origine anche della presente donazione, operata oggi dall'erede dell'artista e referente dell'Archivio intitolato a Zancanaro, Manlio Gaddi, figlio adottivo di Tono.

Nell'ambito della notevolissima produzione zancanariana ha un importante ruolo il corpus grafico, e, in questo caso, litografico – ancora disegno, come si vede, ora direttamente riportato sulla lastra – in cui l'artista sperimenta inedite invenzioni formali e soluzioni tecniche originali: almeno milletrecento sono le opere litografiche rintracciate.

Litografie sono anche le 34 opere dantesche che i musei civici hanno ricevuto in donazione, che illustrano questo testo e vengono elencate in nota⁵.

Una riflessione a parte meritano senz'altro le stampe che incorniciano le parole che Giovanni Comisso dedica all'amico Zancanaro illustratore dantesco, con la consueta sagacia e cruda sincerità che caratterizzano lo scrittore. Nello specifico si tratta delle tre opere: G. Comisso “13 lito dantesche”, *Presentazione di Giovanni Comisso*, e *Nota di Giovanni Comisso*. L'artista inquadra un testo tratto dalla corrispondenza personale. Nelle tre litografie esso differisce leggermente, ma ecco la versione integrale:

“Tono Zancanaro si meraviglia che Dante abbia messo in Inferno il suo Maestro Brunetto Latini, ma egli cosa vuole aspettarsi da Dante che, se fosse vissuto ai nostri tempi, sarebbe stato il comandante di un cam-

Fig. 3. Tono Zancanaro, *O buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66017) inv. AMG 691.



po di torture in Germania? Non si capisce lo scontro tra Zancanaro e la Divina Commedia. Se mi avessero detto che questo pittore veneto degno di dipingere vasi e piatti greci da rimanere immortali, avesse illustrato l'Iliade, avrei creduto subito, ma illustrare la Divina Commedia, è per lui mettersi l'abito per uno spettacolo dove tutti possono andare in giacca. Sicuro che la razza umana è la più brutta specie vivente sul pianeta terra, egli continua ad ideare creature dai seni floreali e gambe che possono essere cresciute tra i giunchi di un fiume dalle acque limpide interposti a fioriture di loto. L'Italia non ha mai avuto un uomo così, mandato dal cielo per fare apparire tutto il mondo chiuso in una

Fig. 4. Tono Zancanaro, *Rifeo Torjano e Beatrice*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 inv. AMG 692.



Fig. 5. Tono Zancanaro, *Le sfacciate donne fiorentine*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 inv. AMG 695.



formula chiusa e indimenticabile, come se dipingere fosse per lui creare la combinazione del limite in un ritmo o in una terzina. Per questo Zancanaro ha voluto mettere alla prova la sua sensibilità con quella di Dante. Basta vedere la pagina delle ragazze fiorentine, quelle degli Apolli cinti d'alloro, come di una capigliatura lirico-vegetale, una vita non basta per un artista. Per Zancanaro ci vorrebbero molte vite e molti emisferi. Per fortuna egli sa adattarsi tanto alla Divina

Fig. 6. Tono Zancanaro, *La bella Aurora e l'angel*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 693.



Fig. 7. Tono Zancanaro, *Filippo il bello bacia il bel puttanone*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 694.



Commedia quanto alla nuova Cina, da buon veneto però è un “opportunista”: sa vedere e cogliere quello che gli serve e passare oltre l’invisibile senza vedere. Sarebbe rapporto ideale tra gli uomini che con lo stesso fiuto degli animali si potesse comprendere le cose perfette senza bisogno di intermediari. E qui mi sento avvilito nel dover fare da intermediario tra l’opera di Tono Zancanaro e molti uomini che ancora non sono convinti dell’assoluta bellezza dei suoi disegni. Giovanni Comisso”⁶.

Il legame con lo scrittore permane almeno fino al 1968, come testimoniano due inedite lettere di Tono, rinvenute in occasione della stesura di questo contributo

nell’archivio di Comisso conservato dal Comune di Treviso e attualmente in corso di ordinamento. “Caro Giovanni E così, potrai scrivere, fra dieci anni, che hai ricevuto lettere pure da Tono (da me, si capisce) pittore padovano...” esordisce ironicamente Zancanaro nella missiva più antica, presumibilmente risalente ai primi mesi di quell’anno. Sullo sfondo avvertiamo l’intimità di un legame nutrito di riflessioni e pensieri condivisi, consolidate frequentazioni di e con comuni amici, condito da gustose mangiate di pesce e gite in campagna. La missiva del 19 aprile testimonia ulteriormente la stima da parte dell’artista, che ora chiede espressamente all’amico “... una specie di regalo” se gli va: “... scrivermi



A sinistra

Fig. 8. Tono Zancanaro, *Il conte Ugolino*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 698.

Sotto

Fig. 9. Tono Zancanaro, *Eva, Adamo e il serpente*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 inv. AMG 697.

Fig. 10. Tono Zancanaro, *Paolo e Francesca*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 700.



Fig. 11. Tono Zancanaro, *Manfredino e figlia Costanza*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 696.

Fig. 12. Tono Zancanaro, *Ciacco più Taide la pu' e zozza*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 inv. AMG 699.



Fig. 13. Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 640 x 960 mm, 1966 inv. AMG 709.



due paginette separate... per le future mostre personali". Nello specifico, Tono vorrebbe un testo a commento delle *Carmina Priapee* raccolte, da lui illustrate quale "... canto disteso, diciamo, alla vita, al sole..." e una nota dedicata "al mio lavoro in generale, che ogni giorno più, e in modo sempre più limpido e cosciente, tende a ritrovare una selinuntea misura della vita, e per un'umanità nuova, capace di tante idee e sentimento". A ben vedere, questo aspetto ci ricollega alla stessa

umanità che ha scelto di illustrare anche nella sua *Divina Commedia*.

E allora, torniamo all'esperienza del Poema dantesco: un primo esperimento di Zancanaro nasce con un'immagine singola dedicata a Pier delle Vigne, nel 1942⁷, mentre l'incarico vero e proprio risale al 1964 e gli giunge da parte dell'editore Laterza, che chiede di realizzare 35 disegni a illustrazione della nuova edizione della *Divina Commedia*.

Fig. 14. Tono Zancanaro, *Autopresentazione per Dante*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 702.



Fig. 15. Tono Zancanaro, *La bella Aurora e Apollo*, litografia, 720 x 615 mm, 1966 inv. AMG 703.



Presto tuttavia l'artista sente la necessità di continuare l'esperienza, realizzando molte altre immagini per suo conto, per poter vivere quella che definirà "un'avventura forte, esaltante, preziosa" perché "... non esiste libro che non si possa leggere come cosa nostra, in cui le passioni cambiano tutt'al più di vestito": "l'importante è vedere il sole con gli occhi antichi quanto l'uomo". Zancanaro, lontano dal mondo etico-intellettuale del Poeta, da certe derivazioni semantiche e

contenuti religiosi, avverte, come sostiene Carlo Ludovico Ragghianti che "la poesia ha la sua perennità per dar forma all'umanità dell'uomo, e questa oltre ogni sorta di memoria, è la stessa essenziale umanità. Perciò le passioni non cambiano... ogni poesia può essere nostra... C'è la consapevolezza intuitiva del rapporto, ma non dell'identità, che esiste tra libro che si legge, o esperienza poetica che si fa, e il fare arte, l'esprimersi in termini diversi di linguaggio".

Fig. 16. Tono Zancanaro, *Pier delle Vigne e Bonifazio VIII*, litografia, 500 x 700, 196 mm 6 inv. AMG 701.

Fig. 17. Tono Zancanaro, *L'aiuola che ci fa tanto feroci*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 706.



Fig. 18. Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura*, litografia, 600 x 800 mm, 1966 inv. AMG 705.

Fig. 19. Tono Zancanaro, *Autopresentazione dantesca*, litografia, 700 x 830 mm, 1966 inv. AMG 711.



Note

¹ A Manlio Gaddi, responsabile dell'Archivio Zancanaro si deve il costante impegno di promozione della conoscenza della vita e dell'opera di Tono (Antonio) Zancanaro (Padova, 9 aprile 1906 - 3 giugno 1965). Alla Casa Archivio dell'artista e al sito web da lui curato si rimanda quindi per gli approfondimenti del caso e per una bibliografia aggiornata e completa (www.tonozancanaro.it). Si desidera qui rendere conto anche delle pubblicazioni ricevute anch'esse in donazione dall'Archivio, a corollario delle opere dantesche. G. Bartorelli, M.T. Gaddi (a cura di). "Ezio Bru-

Fig. 20. Tono Zancanaro, *Non facea ancor nascendo paura*, litografia, 765 x 570 mm, 1966 inv. AMG 704.



Fig. 21. Tono Zancanaro, *Autopresentazione dantesca*, litografia, 740 x 550 mm, 1966 inv. AMG 687.



no Caraceni 1927 - 1986". Sacile 2008, Comune di Sacile, Nuovi Sentieri Editore; O. Piraccini (a cura di). "La carta e la pietra: Zancanaro in Romagna: Ravenna e le città di Tono". Bologna 2007, CLUEB; "Le tende al mare da e per Tono Zancanaro". Cesenatico 2000. Comune di Cesenatico; N. Micieli (a cura di). "Tono Zancanaro: Antologica". Viareggio 1999, Edizioni Caleidoscopio; M. Gaddi (a cura di). "Il Tono di Capo d'Orlando: Quarant'anni dopo". Padova 1998, Francisci Editore; G.C. Bojani. "Tono Zancanaro: Ceramiche 1950 - 1985". Bologna 1996, Edizioni Bora; V. Erlindo, M. Gaddi (a cura di). "Tono Zancanaro: Antologica, Biobibliografia, Seminario di studi". 3 volumi. Belluno 1988; "Tono Zancanaro a Falcade (1955 - 1957 - 1973): disegni, chine, ceramiche, litografie". Belluno 1987, Nuovi Sentieri Editore; M. Gaddi (a cura di). "Tono Zancanaro: Incisioni". Belluno 1983, Nuovi Sentieri Editore; M. Gaddi (a cura di) "Tono Zancanaro: Padova", Belluno 1980, Nuovi

Sentieri Editore; "Tono Zancanaro: Cinquant'anni di attività artistica". Milano 1978, Electa Editrice; C.L. Ragghianti. "Tono Zancanaro: Critica d'arte. Serie di saggi e studi". Firenze 1975, Vallecchi editore; C. Ceredi, O. Piraccini (a cura di), "Mostra antologica dell'opera di Tono Zancanaro". Palermo 1974, Comune di Palermo; T. Zancanaro, C.L. Ragghianti. "Il Gibbo". Ravenna 1971, La Loggetta.

² "Non è facile viaggiare con Tono, 'vedere' e 'capire' il suo lavoro, innanzi tutto perché nell'arco della sua esistenza si è continuamente rinnovato, sia nelle tecniche che nei soggetti" scrive Manlio Gaddi, così evidenziandone soprattutto la fanciullesca, inesauribile curiosità che ne ha favorito la grande varietà di cicli e ricerche. Tuttavia ci sono dei temi e personaggi che ne connotano l'operato: il Gibbo, ad esempio, a personificare la parte negativa della Storia, le diverse figure femminili, come la Levana (se-

Fig. 22. Tono Zancanaro, G. Comisso
 "13 lito dantesche", litografia, 700 x 500 mm,
 1966 inv. AMG 707.

128



Fig. 23. Tono Zancanaro, *Nota di Giovanni*
Comisso, litografia, 700 x 500 mm, 1970
(L70024) inv. AMG 720.



Fig. 24. Tono Zancanaro, *Presentazione di Giovanni Comisso*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 inv. AMG 717.

130

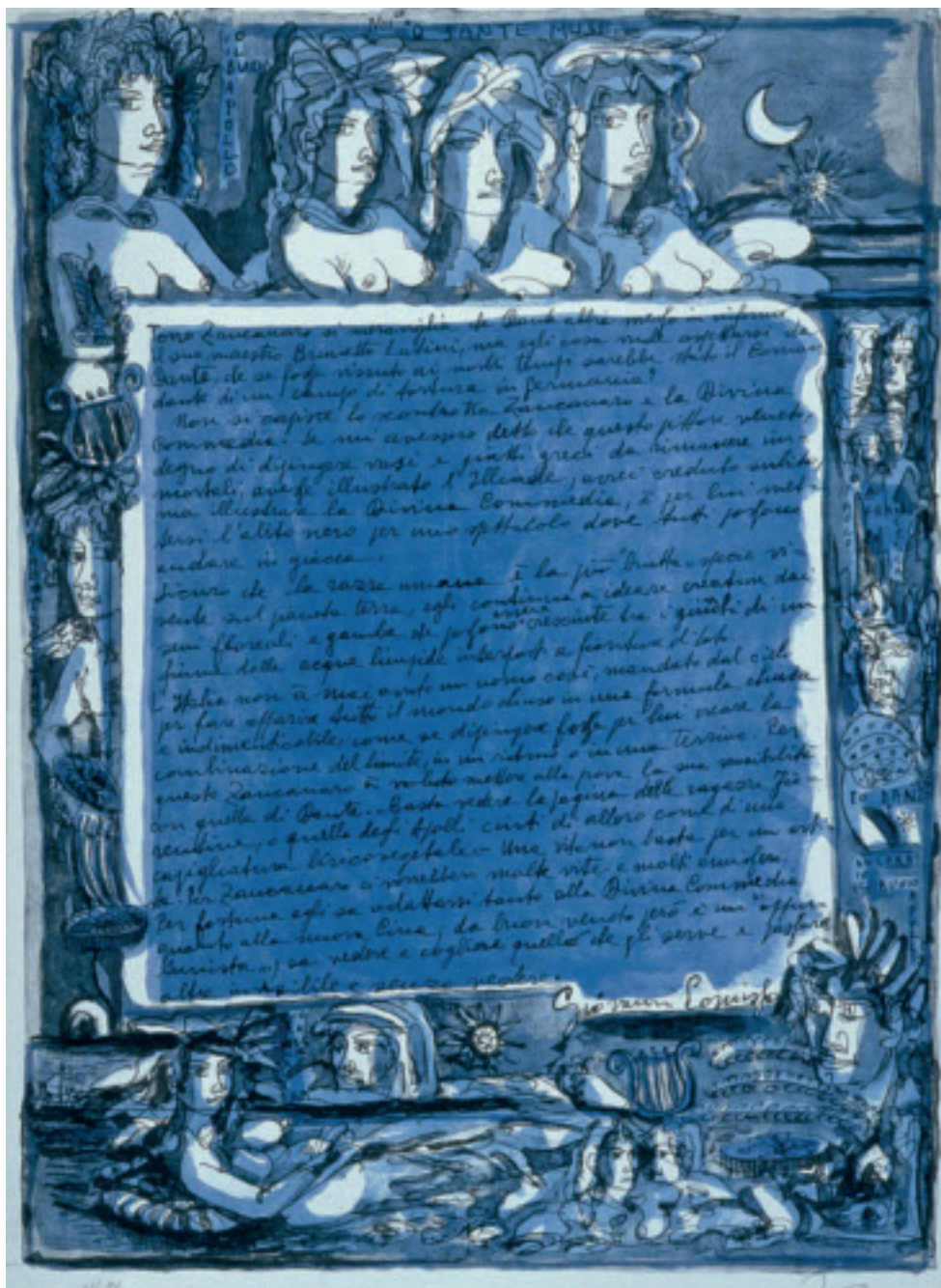


Fig. 25. Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 inv. AMG 716.



Fig. 26. Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura*, litografia, 770 x 530 mm, 1967 inv. AMG 718.



Fig. 27. Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 640 x 955 mm, 1966 inv. AMG 714.

Fig. 28. Tono Zancanaro, *Caron Dimonio*, litografia, 700 x 805 mm, 1966 inv. AMG 712.



guita da Brunalba e Aelle), insieme alle citate visioni di Padova, città natale, Ravenna e poi i temi sociali (dai giovani pescatori del Comacchio, alle mondine), la Cina, la Sicilia con i Camusi, e, non ultima, l'amatissima Cesenatico.

³ Zancanaro *antologica* a cura di Nicola Micieli, p. 8, 1999, cit.

⁴ ibidem.

⁵ Tono Zancanaro, *Autopresentazione dantesca*, litografia, 740 x 550 mm, 1966 (L66010); Tono Zancanaro, *Traiano imperatore e la bella*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66012); Tono Zancanaro, *O buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66014); Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66015); Tono Zancanaro, *O buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66017); Tono Zancanaro, *Rifeo Torjano e Beatrice*, litografia, 500 x 700 mm,

1966 (L66019); Tono Zancanaro, *La bella Aurora e l'angel*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66021); Tono Zancanaro, *Filippo il bello baccia il bel puttanone*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66023); Tono Zancanaro, *Le sfacciate donne fiorentine*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 (L66026); Tono Zancanaro, *Manfredino e figlia Costanza*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66027); Tono Zancanaro, *Eva, Adamo e il serpente*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 (L66030); Tono Zancanaro, *Il conte Ugolino*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66033); Tono Zancanaro, *Ciacco più Taide la pu' e zozza*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 (L66036); Tono Zancanaro, *Paolo e Francesca*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66038); Tono Zancanaro, *Pier delle Vigne e Bonifazio VIII*, litografia, 500 x 700 mm, 1966 (L66040); Tono Zancanaro, *Autopresentazione per Dante*, litografia, 700 x 500 mm, 1966

Fig. 29. Tono Zancanaro, *Noi le 3 Grazie - Io il buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 inv. AMG 719.



Fig. 30. Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 600 x 445 mm, 1967 inv. AMG 715.



(L66041); Tono Zancanaro, *La bella Aurora e Apollo*, litografia, 720 x 615 mm, 1966 (L66060); Tono Zancanaro, *Non faceva ancor nascendo paura*, litografia, 765 x 570 mm, 1966 (L66061); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura*, litografia, 600 x 800 mm, 1966 (L66062); Tono Zancanaro, *L'aiuola che ci fa tanto feroci*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66063); Tono Zancanaro, *G. Comisso "13 lito dantesche"*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 (L66065); Tono Zancanaro, *Giuseppe e moglie di Putifarre*, litografia, 500 x 350 mm, 1966 (L66080); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 640 x 960 mm, 1966 (L66093); Tono Zancanaro, *Caron Dimonio*, litografia, 620 x 840 mm, 1966 (L66099); Tono Zancanaro, *Autopresentazione dantesca*, litografia, 700 x 830 mm, 1966 (L66101); Tono Zancanaro, *Caron Dimonio*, litografia, 700 x 805 mm, 1966 (L66102);

Tono Zancanaro, *Didone abbandonata*, litografia, 610 x 775 mm, 1966 (L66103); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 640 x 955 mm, 1966 (L66108); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura la figlia*, litografia, 600 x 445 mm, 1967 (L67018); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 (L67019); Tono Zancanaro, *Presentazione di Giovanni Comisso*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 (L67020); Tono Zancanaro, *Non faceva nascendo ancor paura*, litografia, 770 x 530 mm, 1967 (L67051); Tono Zancanaro, *Noi le 3 Grazie - Io il buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1967 (L67055); Tono Zancanaro, *Nota di Giovanni Comisso*, litografia, 700 x 500 mm, 1970 (L70024).

⁶ "Sarebbe rapporto ideale tra gli uomini che con lo stesso fiuto degli animali si potesse comprendere le cose perfette sen-

Fig. 31. Tono Zancanaro, *Traiano imperatore e la bella*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 688.



Fig. 32. Tono Zancanaro, *Giuseppe e moglie di Putifarre*, litografia, 500 x 350 mm, 1966 inv. AMG 708.



za bisogno di intermediario. [...] Di recente credo di essermi convinto d'una cosa. Il nostro cervello, che è la base della nostra vita, ha tre possibilità per formulare le idee. La prima a mezzo dell'esperienza. La seconda a mezzo dell'intuizione (intuire è come nella geometria quando si dice dato un angolo e due lati si può trovare il valore dell'altro lato). La terza possibilità è data dal potere autonomo che il cervello ha, come se fosse una macchina, sensibile a sé, inserita in noi, di captare fatti e cose, senza limitazione di tempo e di spazio. Questa possibilità autonoma può captare fatti e cose che non ci riguardano, che non sono stati mai da noi sperimentati e che neanche possono mai essere da noi intuiti non avendo di essi alcun punto geometrico di partenza. Ho scoperto questa possibilità autonoma del cervello umano perché l'altra notte mi sono sognato di fatti, di cose

perfino di odori che non hanno assolutamente alcuna ragione evocativa da conoscenze, da esperienze, da dati anche minimi a me relativi. In quel sogno mi trovavo a subire fatti, cose e odori captati dal mio cervello o nel passato o nel futuro di altri esseri umani, forse appartenenti alla mia stessa stirpe o al mio gruppo ancestrale e forse a esseri umani ancora da apparire. Ora io credo che l'opera di Tono Zancanaro sia in parte conseguenza della sua esperienza artistica, in parte sia intuizione, ma in gran parte sia anche conseguenza delle possibilità autonome del suo cervello. Egli come è trasandato, imperfetto, starei per dire bislacco e talvolta indisponente non può essere consapevolmente e direttamente creatore di quelle limpide, estese, sublimi immagini che traccia con la sua mano. Egli è il medium del suo cervello e il suo cervello è in grandissima parte un

Fig. 33. Tono Zancanaro, *O buon Apollo*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 689.



Fig. 34. Tono Zancanaro, *Non facea nascendo ancor paura*, litografia, 700 x 500 mm, 1966 inv. AMG 690.



registratore, autonomo dal suo corpo, che capta quelle forme esistite secoli prima di Cristo o che forse si realizzeranno sulla terra nei secoli futuri. Tono Zancanaro vive con la sua opera come io ho vissuto l'altra notte nel mio sogno e credo che egli stesso come ha finito un suo disegno si debba chiedere dove e quando abbia visto quello che ha tracciato. Lo stesso si può dire per molti pittori di ogni epoca e che per questa non immediatezza con la vita da loro vissuta si dicono appunto metafisici. Ma più che ad altri si può paragonare per la strabiliante architettura delle figure e delle composizioni con prodigiosa fantasia ad Alberto Durer e a Gerolamo Bosch.” Giovanni Comisso, testo per il catalogo della Mostra alla Galleria “Il Bulino” di Ferrara (1961).

⁷ Lo ricorda Carlo Ludovico Ragghianti nel suo saggio critico

del giugno 1965, ristampato in occasione della mostra “La Divina Commedia di Tono Zancanaro”, tenutasi a Padova tra il 15 maggio e il 6 giugno 1993 ai Magazzini del Sale, curata dal Comune di Padova, dalla Società Dante Alighieri Comitato di Padova, con la collaborazione dell'Archivio Tono Zancanaro e di Giorgio Segato (ivi, p. 20).

RESTAURI

Fig. 1A. Arturo Martini, *Adamo ed Eva*, 1931, pietra di Finale, preintervento.

Fig. 1B. Dettaglio del tronco d'albero prima dell'intervento.

Fig. 1C. L'opera a intervento concluso.



Manutenzioni e restauri 2021

Maria Elisabetta Gerhardinger

Le esigenze del riallestimento della seconda ala del museo Luigi Bailo comportano per i musei civici un impegno in crescendo non solo per la definizione del piano museologico scientifico, ma anche per la conservazione, manutenzione e conseguente valorizzazione ottimale del patrimonio artistico coinvolto. Quanto alle manutenzioni e ai restauri di opere, il 2021 vede quindi il Bailo in primo piano con l'intervento di bonifica dagli agenti biologici depositati (algh e mufte) e stesura del protettivo sull'*Adamo ed Eva* di Arturo Martini, vero e proprio biglietto da visita del museo Bailo, visibile fin dall'esterno; importante anche la pulitura e il consolidamento del prezioso documento martiniano costituito dal gesso-copia fedele in scala 1:1 del marmo del *Tito Livio*, gesso che fu esposto nella monografica dedicata all'artista trevigiano del 1967, a Santa Caterina, e quindi parte della memoria storica stessa delle istituzioni museali civiche. Un recupero importante riguarda inoltre il restauro dell'inedita terracotta *Sci d'acqua* di Ugo Arvedi, destinata alla Sala della permanente dedicata agli anni '30. Fra le sculture in esterno è stata inoltre completata la manutenzione dell'opera monumentale *Albero secco*, ferro battuto del 1965 di Toni Benetton, che spicca sul fronte est, di stile eclettico, dello stesso museo Bailo, all'interno del giardino su via Caccianiga.

Oltre alle necessità del completamento dell'allestimento permanente del Novecento, il progetto 'Grande Bailo' prevede altre importanti iniziative. In primavera si tratterà della dedizione ad Antonio Canova, nel bicentenario della morte, della Galleria nord al primo piano, con l'allestimento dei capolavori civici del primo Ottocento.

A questi ultimi è dedicato l'impegno di manutenzioni e restauro indispensabile all'esposizione oltre che



alla corretta onservazione delle opere interessate. Riguarderà: *l'Erma ritratto del Canova*, marmo del 1823 di Luigi Zandomeneghi; il gesso del busto *Ritratto di Marianna Angeli Pascoli*, già attribuito ad Antonio Canova ed ora assegnato a Luigi Zandomeneghi; il gesso *Busto ritratto di Elisabetta Wassermann*; i due grandi rilievi di gesso con scene mitologiche di Pietro Zandomeneghi e il gesso replica della canoviana *Venere italica* dal legato Lattes, per le sculture. Fra i dipinti il restauro riguarderà in particolare l'olio di Andrea Appiani con il *Ritratto di Margherita Prati Grimaldi*, firmato e datato 1811; l'olio su carta incollato su tela con il *Ritratto di Antonio*

Fig. 2A. Arturo Martini, *Tito Livio*, 1941, Copia di gesso 1:1 del 1967, con tassello della pulitura.



Fig. 2B. Dettaglio della testa a pulitura conclusa.



Canova di Thomas Lawrence; il *Gruppo di famiglia con autoritratto del pittore* di Francesco Hayez, del 1807, oltre che dipinti del Caffi, Lipparini, Paoletti, Grigoletti, Felice Schiavoni, Canella, Querena, Zona. Gli interventi previsti nel progetto scientifico spazia-

no dalla pulitura dell'incoeso, agli interventi di consolidamento della pellicola pittorica sui dipinti e/o delle patine nel caso dei gessi, fino alle riverniciature, sempre sotto l'alta sorveglianza delle Soprintendenze preposte, in base a quando stabilito dal T.U. per i

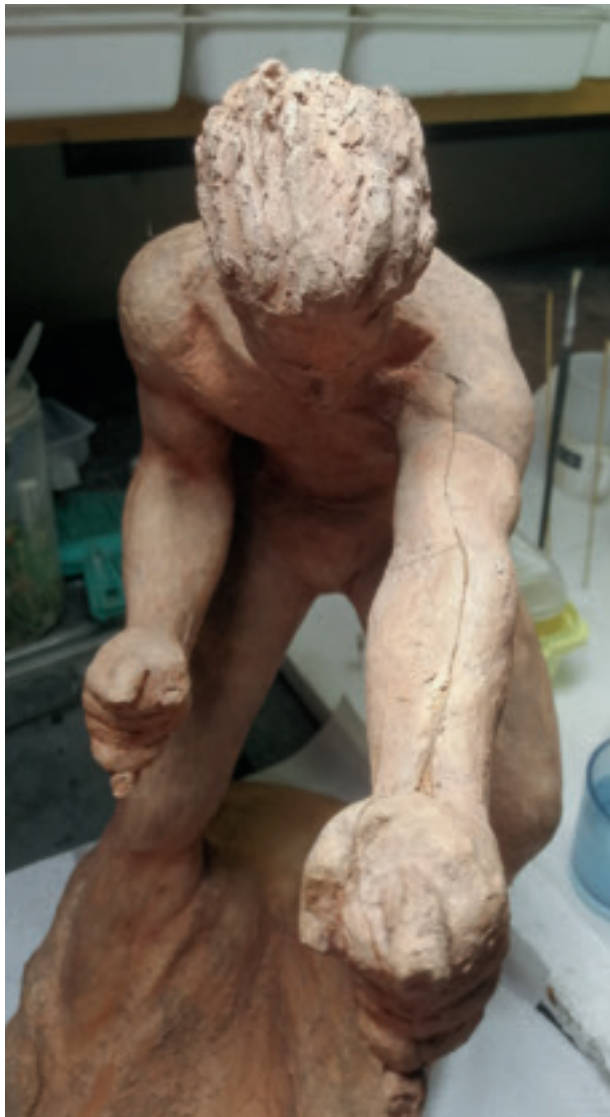
Fig. 3A, 3B, 3C. Toni Benetton, *Albero Secco*, ferro battuto.



BB.CC. Il progetto, in corso d'opera, prevede inoltre alcuni restauri mirati alla mostra 'Treviso Viaggio dantesco': dalla foto dello *Scoprimento del Monumento di Dante in Treviso* di Antonio Rech – una rara e preziosa stampa all'albumina del 1865 incollata sul

cartoncino di un album (inv. BCTv, F.I. n. 4866) che presenta particolari criticità – a due gouaches con *Vedute del Sile*, da e verso la confluenza nel Cagnan, purtroppo deturpate da gore d'umido. Il preziosissimo *Manoscritto miniato della Commedia*, della bot-

Fig. 4A. Ugo Arvedi, *Sci d'acqua*, terracotta, prima dell'intervento.



tega di Turone, della metà del sec. XIV (inv. BCTv, n. 337, 1876-1890) è invece già stato oggetto di restauro in precedenza.

Tutte le operazioni sono state svolte e si stanno svolgendo sotto l'alta sorveglianza della competente So-

Fig. 4B. Dopo il consolidamento e le integrazioni reversibili.



printendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per Venezia metropolitana e le provincie di Belluno, Padova e Treviso e, per le opere librerie, della Soprintendenza archivistica e Bibliografica per il Veneto e il Trentino Alto Adige.

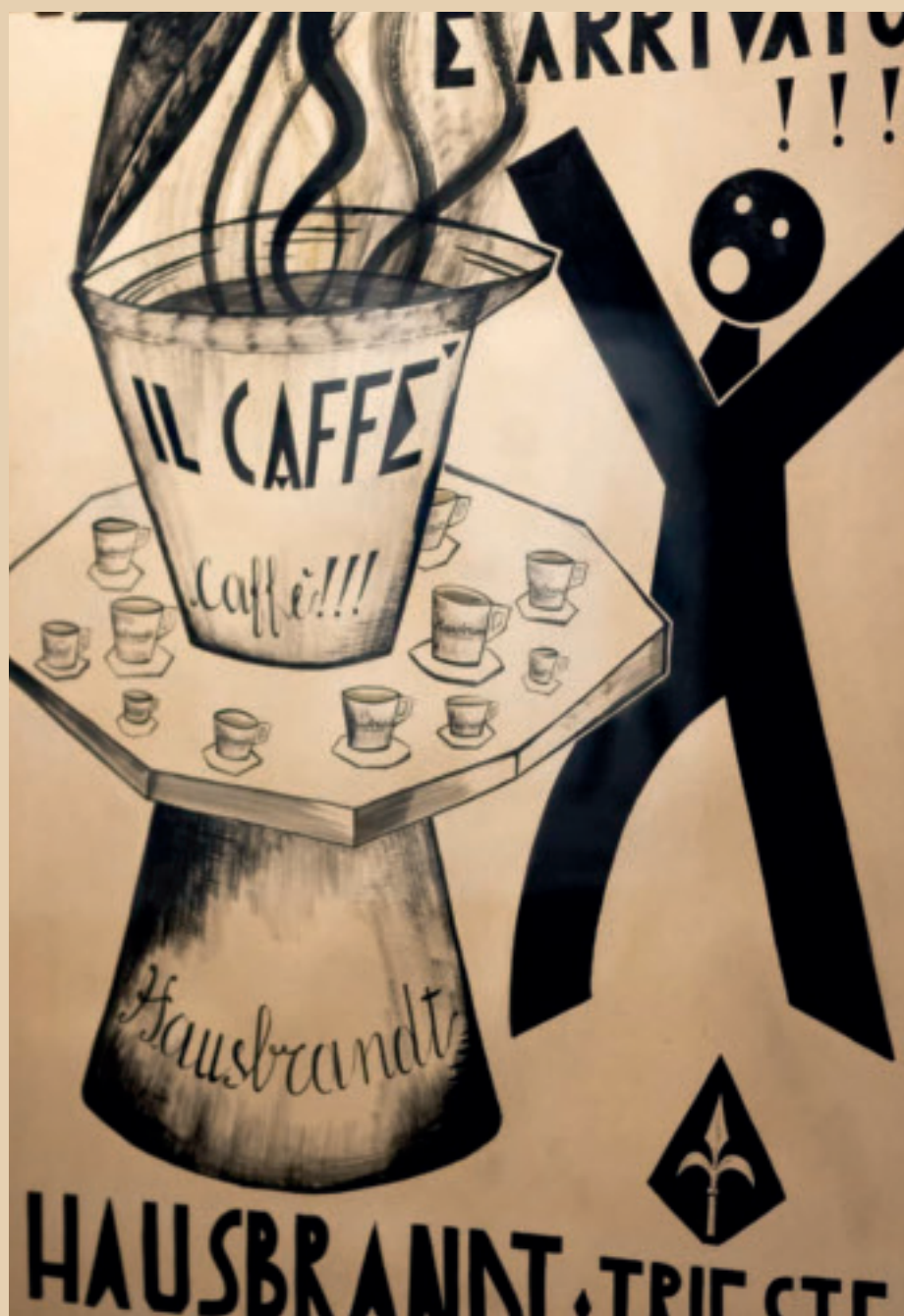
Fig. 5A, 5B. Luigi Tito, *Arturo Martini professore all'Accademia*, terracotta 1942 circa, dettagli prima dell'intervento di restauro.



Fig. 5C. L'opera dopo la rimozione di vecchi interventi, il consolidamento, il risarcimento delle lacune e l'integrazione percettiva con colori reversibili.



ALTRE ATTIVITÀ



Musei Civici di Treviso. Le mostre temporanee del 2021

Alessandra Guidone

I Musei di Treviso rispondono alle esigenze di valorizzazione del patrimonio e di promozione culturale (funzioni essenziali di un museo) attraverso un'intensa e regolare attività di esposizioni temporanee, imprescindibili occasioni di ricerca, educazione e svago offerte al pubblico, con cui dare completezza alla propria dimensione comunicativa.

Negli ultimi anni la missione dei Musei si è arricchita notevolmente, aprendosi alla complessità del contemporaneo e svolgendo un ruolo attivo nella società, incoraggiando lo sviluppo economico locale e sostenendo attività creative come il design e l'innovazione. Così facendo, gli istituti culturali si pongono non solo come attori dello sviluppo locale ma motori del cambiamento sociale, oltre che luoghi di formazione, interazione e dialogo.

Ai progetti realizzati internamente, si affiancano iniziative espositive in collaborazione con partner esterni (enti pubblici, istituti culturali nazionali e internazionali, organizzazioni di natura privata, realtà imprenditoriali, scuole, associazioni del territorio) nell'intento di rappresentare i fenomeni più

innovativi della produzione artistica nella sua più ampia accezione, con una prospettiva culturale dinamica e transdisciplinare in cui l'identità locale coesiste e si rafforza nel confronto con la globalità e l'utilizzo di linguaggi creativi legati alla stretta contemporaneità.

Di seguito è sintetizzata l'attività espositiva dei Musei Civici di Treviso fino a novembre 2021, ospitata nelle tre sedi di Santa Caterina, Museo Bailo e Casa Robegan. La programmazione, pur risentendo in modo significativo delle difficoltà e degli effetti dell'emergenza sanitaria, ha saputo proporre un'offerta di mostre il più possibile varia e articolata, in aderenza ai principi appena enunciati.

Contenuti e linguaggi formali spaziano dalla pittura alla fotografia, dalla grafica al design, dalla testimonianza storica delle eccellenze territoriali alla digital art, dal fumetto alle espressioni creative del mondo scolastico, dalle ampie cornici dei festival alla dimensione raccolta delle monografiche, con il comune obiettivo di stimolare l'interesse e l'attenzione di un pubblico sempre più diversificato.

147

[e]Design Festival | Leopoldo Metlicovitz e Hausbrandt. Grafica e immagine (foto p. 146)

Dal 25 febbraio al 16 maggio 2021

Museo Luigi Bailo

La mostra ha esplorato il sodalizio tra il grande illustratore e cartellonista Leopoldo Metlicovitz e Hausbrandt attraverso una serie di bozzetti originali per la realizzazione di un fondale e di un'insegna di Casa Hausbrandt.

Massimo Saretta. Veneto Venti Venti

Dal 5 marzo al 16 maggio 2021

Museo Santa Caterina

“Veneto Venti Venti”, personale del fotografo Massimo Saretta, ha inaugurato la stagione delle riaperture dei luoghi della cultura con un tema emblematico, che a Treviso ha trovato la sua prima ospitalità. In esposizione, infatti, 90 immagini fotografiche ritraevano le città del Veneto nel periodo del lockdown 2020.



Andrea Meneghetti. Le nuove Afroditi

Dal 6 maggio al 6 giugno 2021

Museo Santa Caterina

Ospitata nella sezione archeologica permanente del complesso di Santa Caterina, la mostra “Le nuove Afroditi” di Andrea Meneghetti nasce come progetto itinerante pensato per le raccolte archeologiche in Italia, con un dialogo tra i reperti antichi e le sculture contemporanee, a partire dal nome attribuito dall’artista alle sue creazioni.

Opera. Digital Art

Dall’8 al 23 maggio 2021

Museo Luigi Bailo

L’allestimento ha avuto l’obiettivo di far conoscere una nuova corrente artistica, la Digital Art, fondata

sulla fusione tra mondo digitale e artistico tradizionale per cui tramite, attraverso sofisticati softwares, si trasformano idee, emozioni o concetti astratti in immagini e soggetti. Esposte in mostra opere innovative, nonché alcuni scatti tratti dal video di ballo hip hop “Opera”, girato nei mesi precedenti dalla compagnia nella location del Bailo.

[e]Design Festival | Design e cultura secondo il pensiero di Olivetti (foto p. 148)

Dal 28 maggio al 20 giugno 2021

Museo Santa Caterina

Le macchine per scrivere portatili Olivetti hanno trasformato il modo di scrivere, affascinato l’immaginario comune e segnato il mondo del design industriale. In questa mostra era esposta una selezione degli iconici pezzi prodotti da Olivetti fino agli anni ’60 del 900, accompagnata da alcuni manifesti pubblicitari che ne arricchirono il lancio promozionale. A progettarle grandi designer come Nizzoli, Pintori, Bellini, Sottsass, pionieri di un design industriale che è ancora oggi riconosciuto come eccellenza mondiale.

XII Biennale d’Arte del Bambino. RossoGialloBlu

Dal 29 maggio al 4 luglio 2021

Museo Luigi Bailo

La Biennale d’Arte del Bambino è un’iniziativa consolidata negli anni e fortemente presente nel tessuto sociale della città, dà spazio alla creatività infantile apportando un contributo alla cultura trevigiana sul piano della didattica e pedagogia, attraverso l’educazione artistica del bambino. Il tema di quest’anno, “RossoGialloBlu”, ha proposto un viaggio di ricerca e sperimentazione sul colore: un’occasione di crescita e rinascita nell’educazione all’Arte, non solo per il bambino, ma anche per l’adulto.

Le carte gioiose. 200 anni di carte trevisane (foto p. 150)

Dal 25 giugno al 4 luglio 2021

Museo Santa Caterina

A Santa Caterina è approdata una sorprendente mostra, importante e unica nel suo genere, sulle carte da gioco Venete e Trevisane nel loro sviluppo iconografico dal 1847 ad oggi: una rassegna di preziosi mazzi storici, spesso rarissimi, ad illustrare lo sviluppo della tipologia antica, risalente al XIV secolo, e la sua evoluzione fino al modello Trevigiano ancora oggi in uso. Catalogo: Andrea Piovesan, *Carte da Gioco e Cartoleri Trevisani*, Antiga Edizioni, 2021.

#NOISIAMOTREVISIO

Dal 16 luglio al 29 agosto 2021

Museo Santa Caterina

Non solo mostra di fotografie ma progetto sociale realizzato con la tecnica fotografica, l'iniziativa do-

cumenta e celebra l'immagine di Treviso attraverso i ritratti dei suoi cittadini, raccogliendo anche fondi da destinare a un ente benefico.

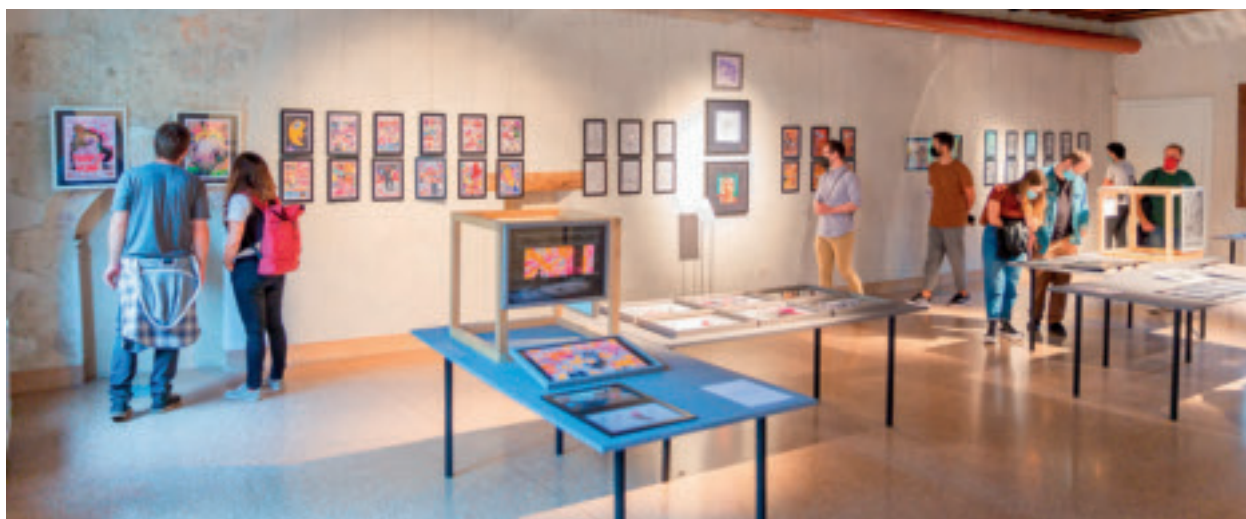
Organizzatore e autore della rassegna, alla sua seconda edizione, il fotografo Giovanni Vecchiato. Il leitmotiv per il 2021 "Vieni con chi ami o porta il tuo ego" ha messo al centro gli affetti e l'amore, con oltre 500 istantanee di persone offertesesi a interpretare il tema con originalità e naturalezza.

Treviso Photographic Festival

Dal 7 al 23 settembre

Museo Luigi Bailo

La rassegna, non solo allestita negli spazi del Bailo ma diffusa in diversi luoghi e piazze cittadine, ha reso protagonista la fotografia di strada, con l'obiettivo di avvicinare il singolo all'arte fotografica, facendo interagire l'opera con il luogo in cui è inserita. Il tema di quest'anno era "LIFE: nelle strade c'è vita". Presenti più di 140 opere scattate da una selezione di 78 artisti





italiani e stranieri, riconosciuti anche a livello internazionale, tra i quali: Gmb Akash, Marco Gualazzini, Mou Aysha, Paolo Verzzone, Sandra Cattaneo Adorno, Tatsuo Suzuki, Bruno Cattani e, di Treviso, Walter Maltese, Alessio Ruggieri e Maurizio Marzaro.

[e]Design Festival | Martino Zanetti.

Colore e prospettiva

Dal 9 settembre al 3 ottobre 2021

Museo Santa Caterina

L'allestimento delle opere di Martino Zanetti ha garantito uno sguardo inedito degli ambienti, trovando una sintesi originale tra pittura astratta e cultura rinascimentale.

***Omnia mutantur.* Metamorfosi di arte e vita**

Dal 24 settembre al 31 ottobre

Museo Luigi Bailo

Una speciale mostra degli studenti del Liceo Linguistico Pio X di Treviso, pensata per riflettere su come l'arte rispecchi la realtà e sia parte di noi. "Omnia mutantur", titolo dell'esposizione, riprende le parole del celebre autore latino Ovidio nelle sue *Metamorfosi*: i volti di alcune opere del museo hanno trovato la loro controparte in quelli dei ragazzi, che hanno animato ciò che troppo spesso si tende ad ancorare al passato.

Treviso Comic Book Festival

Dal 24 settembre al 10 ottobre

Casa Robegan

A Treviso è ritornato il Festival internazionale dedicato al fumetto e all'illustrazione (diciottesima edizione), ponendosi come una delle rassegne più partecipate e radicate nel panorama culturale cittadino. Nove le mostre diffuse nei palazzi e nelle sedi espositive del centro storico, tra le quali la sede museale di Casa Robegan, spazio dedicato in modo preminente all'arte contemporanea e ai suoi linguaggi più innovativi.

Treviso Giallo. Dürrenmatt, dipinti e disegni

Dal 30 settembre al 3 ottobre

Museo Luigi Bailo

La mostra s'inserisce come evento collaterale della terza edizione del Festival "Treviso Giallo 2021". Quest'anno, in occasione dei 100 anni dalla nascita di Leonardo Sciascia, Friedrich Dürrenmatt e della scrittrice Patricia Highsmith, sono state omaggiate

queste tre figure fondamentali del giallo e noir del Novecento letterario con *lectio magistralis*, proiezioni cinematografiche e una mostra di disegni dello scrittore svizzero.

Ferruccio Gard. Il cinetico del colore, 1969-2021

Dall'8 ottobre al 7 novembre

Museo Luigi Bailo

In piena aderenza alla vocazione novecentesca della sede, ma anche del suo sguardo al contemporaneo, il Museo Bailo ha esposto una selezione della produzione di Ferruccio Gard, considerato un maestro del colore, dalle prime opere cinetiche del 1969 sino agli ultimi quadri in nero, bianco e grigio e alle nuovissime sculture astratto-cinetiche in plexiglass.

[e]Design Festival | Il design nel cinema.

Oggetti indimenticabili

Dal 9 ottobre al 7 novembre 2021

Museo Santa Caterina

La mostra ha indagato la connessione tra cinema e architettura come mezzo di rappresentazione di realtà o illusione, e ha utilizzato oggetti iconici del design d'arredo divenuti punti di riferimento nell'immaginario collettivo. Il legame fra il design e il cinema si esprime nelle numerose pellicole in cui oggetti di arredo diventano protagonisti, insieme ai personaggi, fissando nell'immaginario gli spazi dove questi si muovono e vivono.

Ennio Comin, la matita di Treviso (foto p. 151)

Dal 13 novembre al 5 dicembre 2021

Museo Luigi Bailo

L'esposizione è dedicata allo storico vignettista de "Il Gazzettino", in occasione del decimo anniversario dal-



la scomparsa. Le opere di Comin, noto fumettista, grafico e illustratore, attivo anche nel campo della grafica pubblicitaria, rappresentano importanti tasselli nella memoria della città di Treviso. L'iniziativa celebra il talento di un artista che ha saputo catturare in maniera unica lo spirito dei trevigiani e della trevigianità, come dimostra il suo personaggio più celebre, la caricatura del sindaco "Genty".

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
dicembre 2021

