

Attività & ricerche

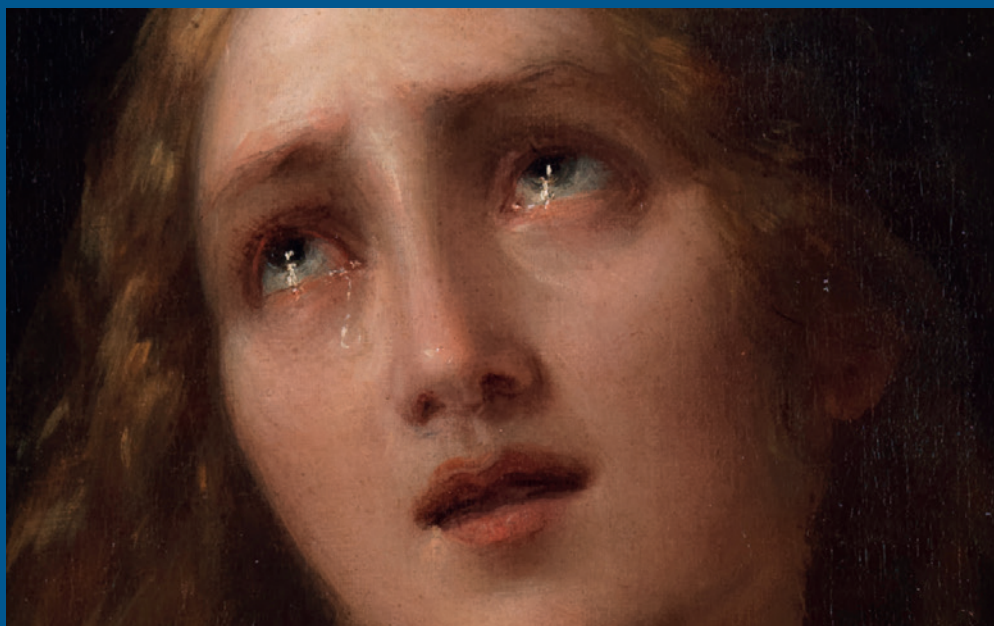
BOLLETTINO DEI MUSEI
E DEGLI ISTITUTI DELLA CULTURA
DELLA CITTÀ DI TREVISO

6.2025



CITTÀ DI TREVISO

tm Musei Civici
Treviso



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

6.2025

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

6.2025

Attività e ricerche



CITTÀ DI TREVISO



Musei Civici
Treviso



CITTÀ DI TREVISO

Sindaco

Mario Conte

Assessore alla Cultura e Turismo

Maria Teresa De Gregorio



Dirigente

Fabrizio Malachin

Servizio Musei e Cultura

Valentino Baseggio
Federico Cammarota
Mariacristina Cappellazzo
Enrica Cazzolato
Antonietta Colonnese
Eleonora Drago
Fabiola Gasparin
Franca Fattorelli
Adriano Favaro
Carla Filippin
Francesco Freschi
Teodoro Gemelli
Alessandra Guidone
Luigia Manzon
Monica Mattiuzzo
Marina Mazzara
Manlio Leo Mezzacasa
Margherita Molin Pradel
Gaspara Nicolosi
Remo Pavan
Federico Pozzebon
Giovanna Sameda de Marco

Servizio Civile e stage

Angelica Della Mora
Katje Isabeau Kroncke-Wisdom
Gemma Sordi
Federica Stecca

Camilla Triban

Gabriele Vigilante

Daniel Zuccollo

Partner servizi museali

Athena Promakos

Servizio Biblioteche

Davide Battistin
Martina Begalli
Beatrice Bogoni
Fiammetta De Salvo
Andrea De Vecchi
Stefano Ferello
Roberta Frassetto
Mafalda Laezza
Federica Lauro
Daniele Manfredonia
Giulia Pasqualin
Marta Pauletto
Valentina Potz
Francesca Sardi
Laura Vendraminetto
Elisabetta Zambon
Luana Zambon

Curatela del Bollettino

Fabrizio Malachin

Redazione

Manlio Leo Mezzacasa



Referenze fotografiche

Archivio fotografico del Seminario
vescovile di Treviso
Ministero della Cultura
Archivio di Stato di Treviso
Musei Civici, Treviso
FAST - Foto Archivio Storico Trevigiano
della Provincia di Treviso
Federico Cammarota
Camera dei Deputati, Roma
ViDi cultural

Impaginazione

Arti Grafiche Ciemme

Realizzazione e stampa

Arti Grafiche Ciemme

© 2025 Città di Treviso

© 2025 Musei Civici di Treviso

ISBN 978-88-9478-602-6

In copertina

Natale Schiavoni, *La Maddalena*, 1850
ca. Treviso, Musei Civici, inv. P. 614.
Arturo Martini, *Tobiolo*, 1933.
Montebelluna, Collezione Mauro Furlan,
in deposito presso i Musei Civici di
Treviso.

Indice

Presentazione

Mario Conte e Maria Teresa De Gregorio 7

SAGGI

Diomede Bazzoletto, Cecilia figlia di Diamota,
Tomaso da Modena e la storia di Orsola e delle Undicimila Vergini a Santa Margherita
Giampaolo Cagnin 11

Le Nozze di Cana di San Teonisto,
tra Benedetto Caliari e Gian Antonio Fumiani
Flavia Gasparini 39

Tobiolo di Arturo Martini:
un nuovo capolavoro al Museo Bailo
Fabrizio Malachin 49

Giulio Pagnossin, Arturo Malossi, Riccardo Schweizer.
Industria, arte, forma.
Manlio Leo Mezzacasa 59

Il contributo degli artisti alla rinascita della città di Treviso
1945-1950
Eleonora Drago, Eugenio Manzato 65

ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI E MOSTRE

Riallestimenti e valorizzazioni delle raccolte (2025)	
<i>Eleonora Drago</i>	77
Voci dai visitatori:	
un'indagine sulla Sezione Archeologica del Museo Santa Caterina	
<i>Federico Cammarota</i>	88
La Maddalena e la Croce.	
Amore sublime	
<i>Manlio Leo Mezzacasa</i>	94
Hokusai.	
L'Acqua e il Segreto della <i>Grande Onda</i>	
<i>Maria Francesca Frosi, Paolo Linetti</i>	100
Altre attività espositive	
<i>Alessandra Guidone</i>	105
Cantiere città Junior edition	
<i>Asia Battistella, Marzia Giuriati, Emma Lubelli, Elisabetta Pascotto</i>	112

Con la pubblicazione della nuova annata di *Attività e Ricerche. Bollettino dei Musei e degli Istituti Culturali di Treviso*, i Musei Civici confermano il proprio ruolo di presidio culturale attivo e dinamico, capace di coniugare ricerca scientifica, tutela del patrimonio e apertura alla città. Il Bollettino continua a rappresentare uno strumento fondamentale di documentazione e restituzione pubblica del lavoro svolto, offrendo al tempo stesso un contributo qualificato al dibattito storico-artistico e museologico.

Nel 2025 è proseguito il percorso di consolidamento e crescita che negli ultimi anni ha visto i Musei Civici impegnati non solo nel restauro, riqualificazione e miglioramento delle sedi e degli spazi espositivi, ma soprattutto in una programmazione culturale articolata, attenta alla qualità delle proposte e alla pluralità dei pubblici. Un calendario ricco di iniziative espositive, incontri, conferenze ed eventi diffusi, capaci di animare i luoghi della cultura cittadina si è intrecciato alle consuete attività di studio, conservazione e valorizzazione delle collezioni permanenti che seppur meno visibili costituiscono la linfa che anima le nostre istituzioni culturali.

In questo contesto si collocano anche le principali mostre ospitate nell'anno, dall'esposizione dedicata a *Hokusai e il segreto della grande onda*, al Museo Luigi Bailo alla grande mostra *La Maddalena e la Croce* a Santa Caterina, fino alle numerose iniziative che hanno avuto luogo a Ca' Robegan. Si tratta di proposte diverse per temi e linguaggi, accomunate dalla volontà di offrire occasioni di conoscenza e approfondimento, valorizzando tanto il dialogo con il patrimonio locale quanto il confronto con esperienze e tradizioni artistiche più ampie.

Il Bollettino restituisce con puntualità questa complessità: accanto ai saggi scientifici, trovano spazio i resoconti delle attività quotidiane che sostengono il funzionamento dei Musei, dal lavoro sui depositi e sugli archivi alla cura degli allestimenti, dalle acquisizioni e donazioni al costante impegno educativo e divulgativo. In tal senso, la pubblicazione si conferma anche come strumento di trasparenza e responsabilità nei confronti della comunità, chiamata a riconoscersi nei propri istituti culturali.

I risultati raggiunti sono il frutto di una collaborazione ampia e articolata. Accanto all'impegno dell'Amministrazione e dei professionisti che operano nei Musei, resta fondamentale il contributo degli sponsor, delle associazioni, degli studiosi e dei cittadini, che con il loro sostegno e la loro partecipazione rendono possibile una progettualità culturale condivisa e sostenibile. Questo dialogo continuo rafforza il legame tra i Musei Civici e la città, confermandoli come luoghi vivi, aperti e in costante relazione con il tessuto sociale ed economico del territorio. *Attività e Ricerche* documenta dunque un anno di lavoro intenso e articolato, che non si esaurisce nell'evento o nell'esposizione, ma si costruisce nel tempo, attraverso studio, relazioni e responsabilità condivise ma guarda anche al futuro, riaffermando l'idea dei Musei Civici come spazi di conoscenza, incontro e crescita collettiva.

Il Sindaco
Mario Conte

L'Assessore alla Cultura e Turismo
Maria Teresa De Gregorio



SAGGI



Diomede Bazzoletto, Cecilia figlia di Diamota, Tomaso da Modena e la storia di Orsola e delle Undicimila Vergini a Santa Margherita *

Giampaolo Cagnin

In memoria di Luigi Bailo

Nell'anno del Signore 1337. Frate Diomede detto Pupino, figlio del defunto signor Alberto Bazzoletto dell'ordine della Milizia della Beata Maria Vergine, in presenza eccetera, ha fatto questo testamento. Ha scelto di essere sepolto a Santa Margherita dell'ordine degli Eremitani di Sant'Agostino nella Cappella delle Undicimila Vergini e vuole che si spendano per costruire *un monumentum cum archis* in un luogo elevato, in cui mettere il suo corpo... Inoltre ha lasciato all'Ospedale di Santa Maria dei Battuti di Treviso molti beni, terre e proprietà. Notaio...

11

È la traduzione del documento CXLV del *Codice Diplomatico della Istoria de' Cavalieri Gaudenti* di Domenico Maria Federici in cui viene riportato un frammento del testamento di frate Diomede Bazzoletto, cavaliere Gaudente trevigiano¹. Egli afferma che il testamento si trovava nell'Archivio dell'Ospedale Maggiore, cioè della Scuola dei Battuti. L'opera del Federici, frate domenicano del convento di San Nicolò di Treviso e professore di Teologia, è una delle più importanti sulla storia dell'ordine della Milizia e costituisce ancora oggi uno strumento indispensabile per la conoscenza delle origini dell'ordine, della sua Regola e dell'evoluzione dei diversi insediamenti nelle città in cui era presente, con molte notizie e documenti sui *militi* Gaudenti trevigiani. Un'opera, tuttavia, non esente da errori e da inesattezze, ma che è stata ritenuta un punto di riferimento sicuro soprattutto – nel caso che sto per presentare – anche per gli storici dell'arte.

L'ordine della Milizia dei frati Gaudenti è stato fondato a Bologna verso il 1260 e da qui si è diffuso in diverse città del Centro e del Nord Italia, tra cui Treviso². Nel corso del XIII secolo l'ideale della crociata, della difesa e della riconquista dei luoghi sacri aveva perso progressivamente forza, parzialmente sostituito da un nuovo ideale di *militia Christi* non combattuta in Terra Santa contro gli infedeli, ma ricondotta dentro i più stretti confini della vita quotidiana, della fedeltà al Vangelo nella vita familiare e nell'esercizio della

professione, al servizio della chiesa romana nella difesa della fede cattolica, nella lotta all'eresia ed all'usura: è in questo contesto che si afferma l'ordine dei frati Gaudenti³. C'erano due modalità di appartenenza all'ordine: c'erano i *frati conventuali*, che – come dice il loro nome – sceglievano una forma di vita religiosa comunitaria dentro le mura di un convento dopo aver pronunciato i voti di povertà, castità ed obbedienza; ed i *frati coniugati* che conducevano una normale vita privata, pubblica e professionale nella propria casa ed in città o in altri centri del territorio. *Gaudenti* perché potevano godere delle loro ricchezze e fare una vita agiata; una definizione tarda rispetto a quella originaria: «*gaudentes* andrebbe infatti inteso nel senso originario di 'coloro che provano gioia', e rappresenta un richiamo tanto alla definizione analoga che avevano assunto i fratelli di s. Francesco in quanto si mostravano 'gioiosi e ilari', pieni di letizia e amore nei confronti di Dio e del Creato, così come indicato dal loro fondatore già nella Regola non bullata»⁴. Per i primi decenni i frati Gaudenti di Treviso hanno avuto come punto di riferimento per vicinanza culturale e come luogo per le loro riunioni il convento dei frati predicatori di San Nicolò, ma non avevano nessuna dipendenza dall'ordine domenicano. Il loro convento fu costruito fuori città, in località *Le Fosse* lungo il Sile, a ovest e poco lontano dalla città. Il 26 maggio 1292 il vescovo Tolberto Calza pose la prima pietra della loro chiesa, con

12 il titolo di *Santa Maria Mater Domini de Fossis*.

Tra i cavalieri illustri trevigiani ci sono frate Alberto Bazzoletto e suo figlio frate Diomede, che fu sepolto nella Capella di Sant'Orsola e delle Undicimila Vergini nella chiesa dei frati eremitani di Santa Margherita, in cui Tomaso da Modena dipinse la loro storia. Nella scena della *Gloria di Sant'Orsola* ai piedi della santa sono rappresentati due offerenti, i probabili committenti. Gli storici dell'arte, sulla base del documento edito dal Federici, hanno ritenuto che frate Diomede sia stato il committente. Pertanto il punto di partenza dell'indagine è stato quello di verificare l'attendibilità del testo edito dal Federici. La prima parte del documento si può considerare sicuramente autentica. Desta sospetto tutto il resto: l'arca funebre monumentale da porsi in alto di cui non c'è traccia, la mancata indicazione della somma di denaro per acquistarla, i molti beni e proprietà lasciati all'Ospedale dei Battuti, l'assenza del nome del notaio; problemi che l'autore risolve con dei semplici puntini. Gli storici dell'arte che si sono occupati del ciclo di Sant'Orsola e delle Undicimila Vergini hanno cercato di dare un nome ai due offerenti rappresentati ai piedi di Sant'Orsola, cioè ai due probabili committenti, con esiti diversi.

Fulvio Zuliani, in occasione del Convegno su Tomaso da Modena tenuto a Treviso nel 1979, ha ritenuto dapprima che si tratti forse del priore agostiniano di Santa Margherita e di un laico oppure di un frate Gaudente e di un laico. Recentemente, sulla base dell'evoluzione degli studi, ha accettato l'opinione più corrente che il committente sia Pupino Bazzoletto, ne sottolinea anche i rapporti con l'ordine dei frati predicatori, oltre che con quello degli Eremitani⁵.

Lionello Puppi, con riferimento al Federici, propone come sicura l'identificazione dei committenti in Dio-

mede Bazzoletto e in sua moglie, ne accetta in pieno tutte le informazioni di carattere storico sulla vita del frate Gaudente, sul doppio matrimonio del padre Alberto (Diomede sarebbe figlio della seconda moglie, Maddalena Querini) e ritiene che Diomede sia vissuto fino al 1366: notizie completamente false, come si vedrà⁶.

Robert Gibbs esclude l'ipotesi che il ciclo di Sant'Orsola sia stato realizzato in data posteriore al 1360 contro chi invece colloca l'intervento di Tomaso da Modena fra il 1360 ed il 1366. Egli ritiene che «i ritratti dei Domenicani [nella Sala del Capitolo di San Nicolò] e il Ciclo di Sant'Orsola siano stilisticamente molto vicini e che quindi lo siano anche come data di esecuzione; il secondo ciclo dovrebbe essere posteriore al 1356-1357. Potrebbe essere stato completato nell'autunno del 1356». Successivamente, nel confermare la datazione dell'esecuzione degli affreschi a prima del 1360, accetta la tesi del Federici sulla sepoltura di Diomede Bazzoletto 'in una tomba ad arco'⁷.

Michelangelo Muraro avanza «l'ipotesi di riconoscere ai Cavalieri Gaudenti il merito della committenza del ciclo di Sant'Orsola» e, riprendendo una frase del Federici, ritiene che «la stessa costruzione della chiesa di S. Margherita, del resto, sia stata realizzata grazie alla generosa pietà di un cavaliere Gaudente: Maladusio Tempesta della famiglia degli Avogaro». Sulla base del frammento di testamento di Diomede Bazzoletto del 1337, invita a riesaminare «attentamente il Federici, che è la massima, se non l'unica, autorità al riguardo». Accettando poi per vera la notizia della morte di Diomede nel 1366, conclude dicendo: «forse questo è il momento in cui Tomaso completò gli affreschi con le Storie di Sant'Orsola»⁸. Ma sono da escludere gli interventi a Santa Margherita sia di Maladusio Tempesta (che non fu mai cavaliere Gaudente) nella costruzione

Fig. 1b. Tomaso da Modena, *La Gloria di Sant'Orsola* (part.).
Treviso, Musei Civici (inv. P 38).



13

della chiesa sia dell'ordine dei frati Gaudenti nel commissionare a Tomaso da Modena il ciclo di Sant'Orsola. In precedenza Giuseppe Liberali aveva avanzato l'ipotesi di un possibile intervento dei frati Gaudenti all'origine dell'assegnazione a Tomaso da Modena degli affreschi nella Sala del Capitolo di San Nicolò, dove i due priorati cavallereschi (dei frati conventuali e dei coniugati) si riunivano⁹.

Alessia De Piccoli ritiene che ci sia stato un possibile intervento dei frati Gaudenti nel rinnovo degli affreschi della Cappella delle Undicimila Vergini realizzata sopra un precedente e più antico ciclo pittorico: esso «fu probabilmente determinato dalla crescente importanza della cappella, che all'inizio del secolo XIV

acquistò il patronato di una confraternita, forse quella dei Cavalieri Gaudenti, i quali avevano il loro altare proprio nella chiesa degli Agostiniani» (affermazione del tutto inventata)¹⁰.

Chiara Voltarel riprende le ipotesi di Lionello Puppi, Michelangelo Muraro e Giuseppe Liberali; ritiene che «la cappella ospitasse personaggi facoltosi e autorevoli ... il pensiero subito ricorre ai Cavalieri Gaudenti... Tutta questa serie di indizi giunge in supporto all'ipotesi che vede nei Cavalieri Gaudenti i committenti del ciclo pittorico»¹¹.

Queste diverse posizioni degli studiosi sono state brevemente riassunte da Enrica Cozzi nell'ampia scheda da lei curata per illustrare le *Storie di sant'Orsola* in

14 una pubblicazione curata dai Musei Civici di Treviso nel 2013. Anche nel suo intervento si può notare la difficoltà di trovare una obiettiva ricostruzione dei fatti e delle attribuzioni in un contesto storiografico che ha avuto come unica fonte storica il Federici¹².

L'unico indizio da cui partire fornito dal Federici è costituito dal riferimento all'archivio della Scuola dei Battuti. Se la presunta ricca donazione di Diomede fosse vera, ci doveva essere sicuramente un riscontro documentario. Tra i quasi 1200 testamenti in gran parte in pergamena conservati nella serie *Testamenti* della Scuola non c'è nessuna traccia di quello di Diomede Bazzoletto. E qui sorge il sospetto che Federici abbia tralasciato qualcosa o dato delle informazioni false. Nella sua opera egli pubblica anche una parte del testamento di frate Alberto Bazzoletto, padre di Diomede, e dichiara che si trovava negli archivi del convento di San Paolo e dell'Ospedale dei Battuti¹³. Ecco la traduzione del testo edito:

Nell'anno del Signore 1307, 19 giugno, in presenza eccetera. Frate Alberto Bazzoletto dell'Ordine della Milizia eccetera, ha fatto questo testamento. [...] Lascia alle monache di San Paolo tutte le proprietà che possiede a Maser, Cornuda e vuole che l'usufrutto ed i redditi siano dati ai frati Predicatori di Treviso, come risulta da un atto di donazione dell'anno 1300; ordina che, se gli eredi di Avanzo di Marco Raggio e di Nascinguerra fossero tornati nella grazia di Riccardo da Camino e del comune di Treviso, siano dati loro i beni che egli ha avuto da loro e dagli eredi di Nascinguerra da Sala. Lascia a sua moglie, *domina* Daria, per la durata della sua vita tutte le case, i broli e gli orti che si trovano tra Santa Margherita e San Paolo di Treviso. Lascia a sua figlia Rasoneria,

monaca a San Paolo, un'altra proprietà che possiede a Sala. Nomina erede universale dei suoi beni il figlio Proesavio ed i suoi eredi e proibisce di venderli. Ha disposto altre cose ed altri beni per la sua anima. Scritto a Treviso nella casa del testatore. Notaio: Giovanni di Francesco da Asolo.

Appare evidente un grande assente: non viene nominato il figlio Diomede. Un elogio di frate Alberto si trova ancora nel Federici nell'ampio ritratto che ne fa nella parte del libro dedicata ai *Cavalieri illustri nella pietà*:

Nobile cavaliere Trivigiano nella pietà illustre, Signore del Castello delle Coste fino dall'anno 1300 in cui con sua donazione beneficò la Religione Domenicana, le suore cioè di San Paolo, ed i frati di San Nicolò, appare che fosse alla Milizia Gaudente ascritto; uomo riputato non solo per la splendidezza con cui trattavasi, ma per la molta religione ancora, che mai sempre dimostrò, specialmente verso i poveri. Trovasi all'anno 1307 il di lui testamento, *eccetera*.

Dopo aver ricordato il suo matrimonio con Daria, dalla quale ha avuto due figli (Rasones o Rasonesia e Proesavio; egli dimentica un'altra figlia, Richelda), il Federici inventa – come si vedrà – un secondo matrimonio di Alberto con Maddalena, figlia di Marco Querini da Venezia, che fu ucciso nel 1310 nella fallita congiura ordita assieme a Baiamonte Tiepolo per rovesciare il governo veneziano. Da questo secondo matrimonio era nato Diomede detto Pupino, figlio legittimo, «che pure fu Cavalier Gaudente, e beneficò l'ospedale, e fu uxorato, marito di Cecilia, e padre di Paolo Bazzoletto». L'autore indica anche la data della morte sia di Alber-

to che di Diomede: l'anno 1330 per il primo, il 1366 per il secondo¹⁴. Sono due date accettate finora come vere dagli storici, ma sono puramente inventate perché, andando a ritroso nel tempo, è stato possibile ritrovare sia i testamenti di Alberto Bazzoletto e di sua moglie Daria sia la *particula testamenti* di Diomede e trovare la conferma documentaria della vera data della loro morte.

La prima attestazione documentaria di Alberto Bazzoletto risale al 1279: è ormai maggiorenne perché il 2 settembre è presente nel palazzo del comune alla firma di una Lega tra le città di Treviso, Padova e Vicenza¹⁵. Poteva essere nato attorno al 1250. Abitava nella contrada di San Francesco (*dominus Albertus de Sancto Francisco*). L'ultimo decennio del secolo lo vede attore in numerosi atti di acquisto e di contratti di affitto di terreni in diverse località (Aspa e Salimbecco di Sant'Antonino, Venegazzù, al Posseto vicino a Santa Bona, Visnà e Posmon di Montebelluna, Caerano, Fontane, Cornuda, Sala), di case in città soprattutto nelle contrade di San Martino, Porta Altinia e San Michele¹⁶. Nel 1295 diventa proprietario della sesta parte del castello di Coste di Maser e dei mansi che facevano riferimento al castello, venduta all'asta dopo la morte di Gualperto da Coste. Nel 1297 acquista per 800 lire la terza parte indivisa sia del castello che di tutti i poderi¹⁷.

Da dove proviene tutta questa disponibilità di denaro? Soprattutto dalla pratica del prestito usurario. Alberto Bazzoletto conosceva molto bene le modalità da mettere in atto per rendere apparentemente legali atti che in realtà mascheravano un prestito usurario. Talvolta il figlio Proesavio agisce come procuratore del padre (1292): per farlo doveva essere maggiorenne¹⁸.

A partire dal 1298 Alberto Bazzoletto diventa procu-

ratore delle monache domenicane di San Paolo: a loro nome il 17 o 18 aprile acquista per 1350 lire da Rimirante *de Tiçono* una chiusura di 12 campi appena fuori città. Lo stesso giorno le monache, riunite in capitolo (è presente anche suor Rasones, figlia di Alberto), lo autorizzano a prendere possesso a loro nome della chiusura¹⁹. Alberto instaura rapporti anche con i frati predicatori di San Nicolò, che esercitavano il controllo sul convento e sulle suore domenicane. Il 21 ottobre 1298 frate Antonio da Mantova, priore di San Nicolò, vende ad Alberto per 550 lire una chiusura di 18 campi al Posseto, località che si trovava vicino al pascolo ed alle paludi di Santa Bona²⁰. Passa qualche mese ed il 19 marzo 1299 Alberto rivende allo stesso prezzo il manto alle monache di San Paolo, le quali il giorno successivo glielo ridanno in affitto per 10 anni con il canone annuale di 40 soldi grossi, equivalenti a 64 lire di piccoli: in dieci anni avrebbero riscosso 640 lire²¹. Il 1300 è un anno di svolta per Alberto, non solo perché c'è la prima attestazione documentaria della sua appartenenza all'ordine della Milizia Gaudente. L'1 settembre, ammalato, stando a letto nella sua camera «*dominus Albertus de ordine Milicie Beate Marie Virginis filius quondam domini Baçoleti*» fa due atti di donazione tra vivi: nel primo egli dona ad Antonio, servitore dei frati minori di Treviso, che agisce come procuratore del convento di San Paolo, 6 unità abitative nella contrada di San Michele, 4 a Porta Altinia, un manto ed un terreno in località Aspa; lo fa – dichiara – per amore di Dio, per la sua anima, per la remissione dei suoi peccati e per le persone dalle quali aveva ricevuto qualcosa in modo illecito²². Subito dopo dona alle monache di San Paolo, ancora tramite il procuratore Antonio, 4 mansi ed una chiusura in Venegazzù. È una strana donazione perché prevede che le monache debbano dare per sempre il reddito dei mansi ai

16 frati predicatori²³. Ad ambedue gli atti sono presenti come testimoni due frati predicatori e due frati minori di San Francesco. Frate Alberto Bazzoletto confessa di essere stato usuraio, è cosciente di aver commesso una delle colpe più gravi per un frate Gaudente e con queste donazioni cerca di porvi rimedio.

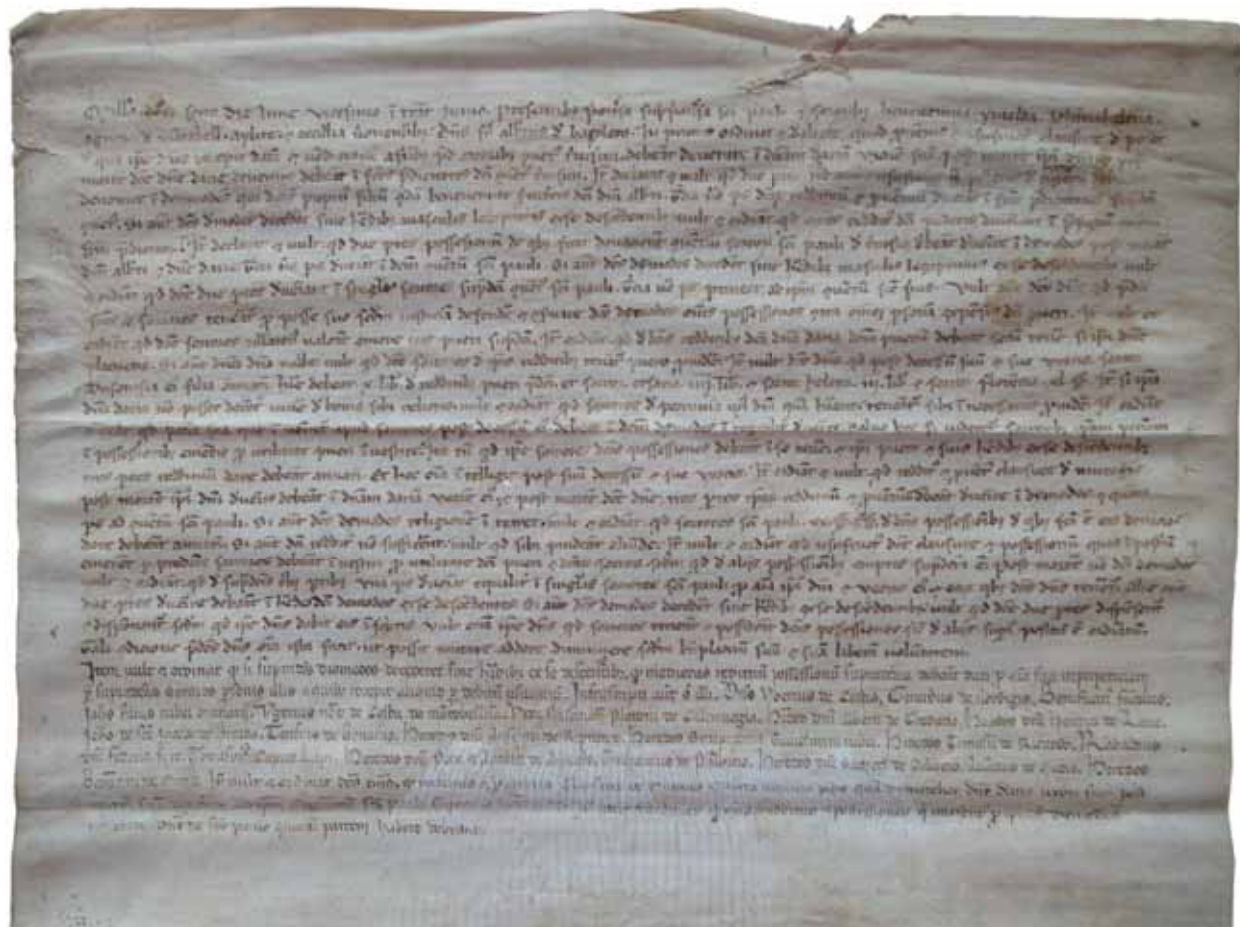
In un documento del 1305 compare il nome della moglie di frate Alberto: l'11 febbraio le monache di San Paolo, riunite in capitolo (tra loro anche suor Rasones), approvano la vendita per 500 lire ad Alberto Bazzoletto, che agisce anche a nome della moglie Daria, di 6 unità abitative nella contrada di San Paolo sopra il Sile, confinanti in parte con lo stesso convento e con quello dei frati eremitani, con un patto: dopo la morte dei due acquirenti le sei unità sarebbero tornate nella piena proprietà del convento senza alcun esborso di denaro²⁴.

Tra le pergamene di San Paolo è conservato un altro documento di grande interesse, che rappresenta una prima chiave di volta per fare chiarezza sulla famiglia di Alberto Bazzoletto. È una scrittura privata, priva della sottoscrizione di un notaio. Non viene specificato il luogo, ma il contesto ci fa sapere che siamo nel convento di San Paolo perché l'atto viene scritto in presenza della priora, della subpriora e di altre sei suore. Anche questa è una anomalia, perché nelle riunioni del capitolo in un convento femminile sono sempre presenti come testimoni solo maschi (religiosi e/o laici). Lunedì 20 giugno 1306 frate Alberto Bazzoletto dà alcune disposizioni sulla destinazione dei suoi beni dopo la propria morte. Non è un testamento, che per essere tale ha una procedura e forme molto rigorose da rispettare. Si tratta di una *ordinatio ultime voluntatis*. Per prima cosa ordina che i proventi di una chiusura al Posseto, che aveva acquistato dai frati predicatori di Treviso, dovevano essere dati a sua moglie Daria

finché fosse vissuta e dopo la sua morte ai frati predicatori; due parti del reddito del podere di Venegazzù dovevano essere date a Diomede (*Demodes*, *Diomedes*) detto Pupino, figlio della defunta sua serva Benvenuta, la terza parte ai frati predicatori. In caso di morte di Diomede senza eredi maschi legittimi, si doveva consegnare tutto il reddito ai frati predicatori. A Diomede dovevano essere dati anche due terzi dei beni lasciati al convento di San Paolo; in caso di morte di Diomede senza eredi legittimi, il reddito andava distribuito tra le singole suore, la terza parte consegnata al convento. Ordina alla moglie Daria di tenere presso di sé il bambino, ma solo se le fosse piaciuto; altrimenti dispone che fossero le stesse suore ad occuparsene. Vuole che dopo la sua morte e quella della moglie, con i proventi del bambino si dovevano dare 10 lire a suor Rasones, sua figlia, 4 lire a suor Cesaria, 3 lire a suor Elena e 40 soldi (cioè 2 lire) a suor Fiorenza. Se i beni lasciati alla moglie non fossero stati sufficienti ad assicurarle una vita dignitosa, le suore dovevano farvi fronte con i beni lasciati loro dallo stesso Alberto. Vuole che dopo la propria morte e quella della moglie un suo appezzamento che si trovava vicino al convento doveva essere dato a Diomede, salva la possibilità per le suore di venderlo per acquistare proprietà il cui reddito doveva essere dato per tre quarti a Diomede ed ai suoi eredi. Se Diomede avesse voluto scegliere la vita religiosa, le suore di San Paolo dovevano dargli ogni anno 20 soldi grossi (cioè 32 lire). Alberto si riserva il diritto di cambiare a suo piacimento queste disposizioni.

A questa prima parte, in cui prevale la preoccupazione di garantire una rendita a Diomede, ne segue una seconda, contemporanea anche se scritta da altra mano, con cui Alberto ordina che, per la salvezza della sua anima, con la metà dei redditi delle proprietà sopra descritte le suore di San Paolo dovevano restituire il

Fig. 2. 1306 giugno 20, Treviso. *Ordinatio* delle ultime volontà di frate Alberto Bazzoletto (ASTV, San Paolo, Pergamene, b. 3).



17

denaro da lui estorto in modo usurario a diverse persone: è un elenco di 21 nomi di persone, quasi tutte appartenenti al ceto eminente della società trevigiana. Aggiunge che la quarta parte dei proventi della chiusura delle Muraglie lasciata alla moglie Daria doveva essere data al convento di San Paolo, come anche la quarta parte delle proprietà eventualmente acquistate per Diomede²⁵.

Il documento ci dice che Diomede è un figlio illegittimo di Alberto, che la madre Benvenuta era una sua

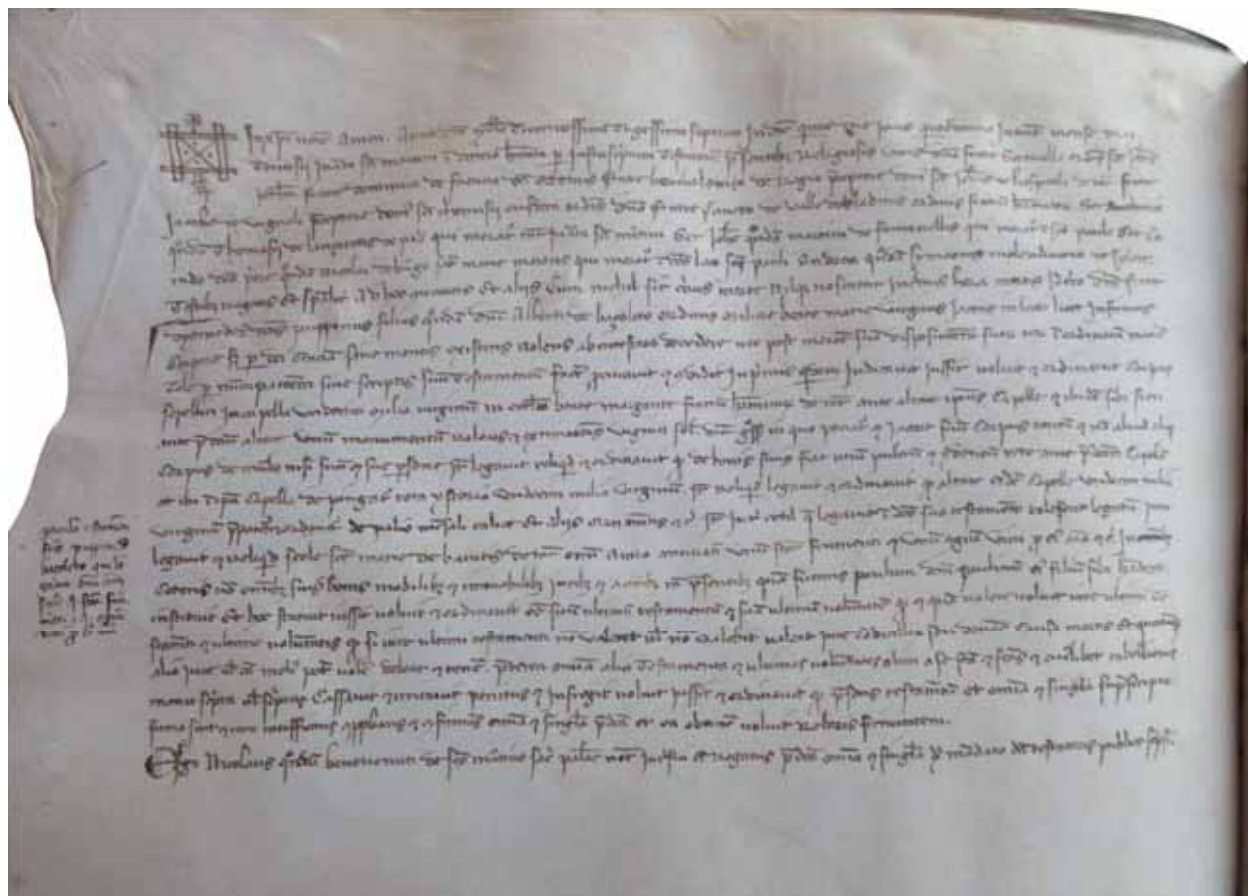
servitrice ed era ormai morta, che forse la moglie Daria non voleva occuparsi del bambino, che tale compito era affidato alle cure delle suore di San Paolo (ad alcune in particolare, tra le quali la figlia Rasones, dona somme di denaro: quasi un riconoscimento economico per il loro lavoro di accudimento del bambino). Ci dice anche che Diomede non era un neonato, ma un *puer*, un ragazzino (poteva avere una decina d'anni) e doveva essere una presenza ormai abituale all'interno delle mura del convento. Gli era stato dato anche un

18 soprannome, Pupino: un diminutivo vezzeggiativo, amorevole, derivato dal latino *pupus*, bambino. Con questa manifestazione di volontà Alberto Bazzoletto riconosce di fatto di essere il padre naturale di Diomede, ma lo fa quasi di nascosto, tra le suore del convento, non con un atto pubblico di legittimazione, ma con una dichiarazione che doveva rimanere sepolta nell'archivio delle monache. Perché? Probabilmente perché questa nascita andava contro una regola dei frati Gaudenti, che richiedeva per i frati coniugati una vita matrimoniale morigerata. La manifestazione della volontà di abbandonare la pratica del prestito usurario e di risarcire le persone alle quali aveva estorto denaro risponde ad una condizione necessaria per essere accolti nell'ordine, che doveva avvenire solo dopo aver restituito il maltolto²⁶. Alberto aveva bisogno di ricreare di sé un'immagine positiva perché stava per diventare priore dei frati coniugati dell'ordine, come è attestato in un documento del 3 maggio 1308²⁷. Si può, forse, ritenere che l'atto privato con cui Alberto garantisce una buona rendita a Diomede sia stato un espediente per non far apparire in seguito il nome di un figlio naturale in un atto pubblico, come era il testamento.

Il 19 giugno 1307 frate Alberto Bazzoletto redige il testamento, che è conservato nell'archivio della scuola dei Battuti: un testamento ricchissimo di informazioni rispetto alle poche righe pubblicate dal Federici, che tra l'altro afferma che il testamento era stato scritto a Treviso nella casa del testatore: una notizia inventata, perché il testamento è stato scritto nell'isola di Torcello in casa di Francesco Longo, in presenza di Giovanni Camagno (o di Ca' Magno), vescovo di lesolo, di Pietro Auserto, podestà di Torcello, e di altre persone, tra le quali frate Nicolò *de Marciis* priore del convento trevigiano dei frati Gaudenti, dei frati Paganino da

Cremona e Nicolò Scribani dello stesso ordine. Dispone di essere sepolto presso la chiesa dei frati minori di Treviso in un sepolcro da farsi sul muro sopra un'altra sepoltura di sua proprietà vicino alla porta, spendendo fino a 300 lire. Ordina che dentro alla sua arca fosse deposto, oltre al suo, solo il corpo di sua moglie Daria. Sopra la sua tomba dovevano essere messi un Crocifisso ed una lampada che doveva rimanere accesa tutta la notte fino al termine della celebrazione delle messe la mattina successiva. Lascia ai frati minori altre 100 lire per trasportare a San Francesco il suo corpo se fosse morto altrove. Altri legati: ai conventi delle monache francescane della Cella di Treviso e di Venezia, al convento di Santa Maria Vergine Gloriosa (di Treviso), a conventi e monasteri della città. Poi ordina che, nel caso in cui gli eredi di Marco Rosso (*Rubeus*, non Raggio, come dice il Federici) e di Nascinguerra da Sala fossero stati perdonati da Rizzardo da Camino e dal comune di Treviso, fosse dato loro per 3 lire di grossi un manso in Sala, che lui aveva acquistato (sottinteso: all'asta per pochi soldi quando i beni erano stati confiscati ai due avversari dei Caminesi). Ordina poi agli esecutori testamentari di restituire il dovuto a tutti coloro ai quali aveva estorto qualcosa con l'usura o in altro modo. *Occasione usurarum et male ablaturum*: è una formula quasi ossessiva, ripetuta almeno 4 volte (di solito i testatori si limitavano a dirlo una sola volta). Nomina commissari il guardiano, il lettore, i frati Bartolomeo da Villa e Rivabene da Conegliano dei Minori, ai quali lascia 5 soldi grossi ciascuno l'anno fino alla completa esecuzione dei legati *pro male ablatis* da farsi nel minor tempo possibile e senza alcuna opposizione dell'erede. Infine ci sono le disposizioni per i famigliari: lascia alla moglie Daria le suppellettili della casa, il grano, il vino, i panni di lana e di lino e le altre cose della casa per disporne come avesse ritenuto

Fig. 3. 1337 maggio 15, Treviso. *Particula* del testamento di frate Diomede detto Pupino Bazzoletto (ASTV, Santa Maria dei Battuti, b. 291, Catastico, c. 151v).



19

opportuno per la sua anima e, finché fosse vissuta, tutte le case che i due coniugi avevano a Treviso tra Santa Maria Maggiore e San Paolo. Lascia a sua figlia suor Rasones, monaca a San Paolo, un terreno di 5 iugeri in Sala e 25 lire alla figlia Richelda. Nomina erede il figlio Proesavio con la proibizione di vendere i beni per non cadere poi in povertà; in caso di vendita, dichiara nulli i contratti ed i beni dovevano pervenire ai conventi di San Francesco e di San Paolo. Nel caso in cui Proesavio e i suoi eredi non avessero avuto figli legittimi maschi, ma solo femmine, lascia a ciascuna 1000 lire e l'eredità

doveva pervenire a San Francesco ed a San Paolo. Dichiara valido solo il presente testamento ed annulla tre suoi precedenti testamenti²⁸. Nel testamento Diomede non viene nominato. Si è visto per quale motivo. Alberto sopravvive ancora alcuni mesi. Il 10 agosto 1308 è nella sua casa nella contrada di San Paolo, che si trovava al di là del Sile, dove con un atto di donazione tra vivi dona a frate Nicolò, priore di Santa Maria de Fossis della Milizia agente a nome della scuola di Santa Maria dei Battuti, metà indivisa di un manso nel territorio di Consio oltre il fiume Bigonzo. Sono presenti

alcuni frati eremitani, oltre a frate Pasqualino dell'ordine della Milizia²⁹. Alla fine del mese, il 28-29 agosto 1308, frate Almerico dei Predicatori, come procuratore delle monache di San Paolo, prende possesso a loro nome dei mansi donati al convento da Alberto Bazzoletto di Venegazzù, Cornuda, Maser e Sala e procede ad affittarli³⁰. Il successivo 12 novembre le suore di San Paolo (24 suore, tra le quali suor Rasones), nominano Ottobellino da Corona loro procuratore per una permuta con il giudice Dobra de Burbanto delle sei unità abitative a San Michele in cambio di 4 appezzamenti di terra a Maserada³¹. Si tratta delle case donate da Alberto Bazzoletto, che ora non viene più nominato; la suore agiscono in piena autonomia, possono disporre dell'eredità senza interferenze del donatore. È il segnale che frate Alberto probabilmente era ormai morto.

La morte di Alberto è confermata pochi mesi dopo da sua moglie Daria, ormai vedova, che il 22 maggio 1309 redige il testamento nel parlatorio del convento di San Paolo, in presenza di frate Almerico, priore del convento di San Nicolò, e di altri 4 frati. Vuole essere sepolta nello stesso sepolcro del defunto marito a San Francesco. Tra i legati: 10 lire al convento, 20 soldi grossi per le spese per la sua sepoltura e la celebrazione del settimo e del trigesimo che il figlio Proesavio doveva sostenere *de proprio*, due legati di 50 lire ciascuno per la celebrazione di messe per le anime sua, del marito e dei suoi morti. Fa dei legati ai monasteri maschili e femminili della città, a Santa Maria di Fontane e Sant'Alberto di Piovenzan. Lascia alla figlia Richelda, moglie di Gregorio da Conegliano, una chiusura che si trovava oltre il mulino della Volta di San Giacomo della Spada; chiusura che doveva pervenire al figlio Gabriele dopo la morte della madre. Poi c'è un legato a favore di un certo Diomede detto Pupino. Nessun appellativo o aggettivo per farci capire

chi sia: 'Lascia a Diomede detto Pupino un letto con il cuscino, una coltre di buona qualità, due lenzuola, due banchi della sala, una banca che si trova tra le scale e la porta della cucina, due grandi lavezzi di bronzo, la caldiera più grande, due catene da fuoco, due secchi per l'acqua, un'arca che si trova nella sua camera'. Lascia a Diamota, servitrice a San Paolo, un letto, un cuscino, una coltre *ad scaionos* di panno di lino rosso e giallo, due lenzuola. In tutti gli altri beni nomina erede il figlio Proesavio, in particolare su 600 lire che aveva portato in dote al marito Alberto e su un manso in località Piovenzan (Lancenigo), con l'obbligo di dare ogni anno 100 soldi a sua sorella suor Rasones di San Paolo e con il divieto di intromettersi nei legati, sotto pena di perdere l'eredità e ricevere solo 50 lire *pro legitima*. Designa come esecutori testamentari il guardiano dei frati minori, frate Compagno dei Predicatori, la priora di San Paolo e la figlia suor Rasones. Alla fine Daria fa una dichiarazione: annulla i suoi precedenti testamenti, due in particolare, del contenuto dei quali afferma di essersi pentita; dichiara valido solo il presente ed annulla anche i testamenti futuri a meno che non vi fosse fatto un esplicito riferimento ai medesimi commissari testamentari, non vi sia trascritto in modo integrale il *Pater noster* e non vi si dica: lo revoco il mio precedente testamento³².

Sul testamento di Daria si possono fare alcune osservazioni. Non sfugge una certa freddezza nei riguardi di Diomede, quasi fosse un estraneo, che viene liquidato con oggetti dell'arredamento della casa e della cucina, sia pure di buona qualità. Poi c'è il legato a favore di una servitrice del convento, Diamota. Ed infine c'è quel misterioso riferimento ai due testamenti, risalenti certamente a prima della morte del marito, sul contenuto dei quali si dice pentita: è impossibile scoprire di più, a meno di affidarsi all'immaginazione e metter-

ne il dispositivo in relazione con le avventure extraconiugali e gli imbrogli di Alberto. Il nome di Daria è sempre preceduto dall'appellativo di *domina*, signora, e seguito dall'indicazione anagrafica di essere moglie di Alberto; ma non si dice mai di chi era figlia, come era invece consuetudine. Daria vive ancora per almeno tre anni occupandosi personalmente dell'amministrazione dei propri beni³³.

A questo punto è naturale chiedersi perché il Federici abbia fissato la data della morte di Alberto Bazzoletto all'anno 1330 (avrebbe avuto più di 80 anni) ed inventato un suo secondo matrimonio con Maddalena Querini, da cui sarebbe nato un figlio legittimo, Diomede. L'errore è evidente ed ha una sua spiegazione: Federici, oltre ad aver probabilmente consultato solo una parte dei documenti, non conosceva l'albero genealogico dei Bazzoletto. Per risolvere le contraddizioni del Federici è stato necessario ricostruire un albero genealogico corretto ed affidabile della famiglia Bazzoletto: un'impresa tutt'altro che semplice, dal momento che anche il più noto genealogista trevigiano, Nicolò Mauro, vissuto tra Cinque e Seicento, era stato costretto ad ammettere che 'l'albero è confusissimo, anzi pieno di errori e lo considero aberrante'³⁴.

Il primo esponente della famiglia documentato, sia pure in modo indiretto, è *dominus* Alberto di *domina* Valenza, vissuto tra la fine del XII secolo ed i primi decenni del Duecento: il suo nome compare nel 1237 in alcuni documenti riguardanti suo figlio Bazzoletto: il comune si impegna a restituire a *dominus* Bazzoletto *de domino Alberto de domina Valença* alcune somme di denaro ricevute in prestito³⁵. L'appellativo *dominus* indica che Bazzoletto fa parte del ceto eminente della società trevigiana, ma non è un *nobilis vir* e neppure un *nobilis eques*. È una persona ricca, in grado di prestare denaro al comune, come altri cittadini. È dal suo

nome che prende origine quello della famiglia Bazzoletto. Pochi anni dopo, nel 1249, viene ricordato anche un Enrighetto Bazzoletto del fu Alberto di *domina* Valenza: un fratello, ma potrebbe anche essere la stessa persona perché non è raro trovare nella documentazione persone con un doppio nome, uno solo dei quali poi prevale (sarebbe successo anche con Diomede/Pupino)³⁶. Bazzoletto fa carriera negli uffici del comune³⁷. Nel mese di marzo 1266 è *extimator comunis Tarvisii* con il compito di procedere contro i debitori insolventi e di mettere all'asta i loro beni per risarcire i creditori³⁸. Bazzoletto ha un figlio, *dominus* Alberto, il futuro frate Gaudente.

Frate Alberto Bazzoletto e sua moglie Daria hanno avuto 3 figli legittimi: suor Rasones (o Rasonesa/Rasoneria), Richelda e Proesavio. Proesavio abitava come il padre nella contrada di San Francesco in una casa confinante da un lato con quella dell'ufficio dell'Inquisizione³⁹. Aveva sposato Margherita, figlia di Gerardo da Camino. Dal matrimonio erano nati 3 figli: Alberto, Gerardo e Bazzoletto. Nel mese di luglio 1313 Proesavio rimase vittima di un atto criminale: era stato ucciso durante una sommossa da Nicoletto del fu Francesco del Sale, che aveva poi depredato con i suoi complici anche la sua casa. L'episodio sarà raccontato nei particolari molti anni dopo da suo figlio Bazzoletto, che nel 1337 perdonerà l'assassino con un atto pubblico di pacificazione⁴⁰. Proesavio aveva fatto il testamento l'anno prima, il 25 maggio 1312, nel quale aveva ordinato di essere sepolto vicino o dentro al capitolo dei frati minori di San Francesco. Gli eredi dovevano deporre il suo corpo in un'arca, spendendo fino a 8 lire di denari grossi veneziani (equivalenti a 256 lire di piccoli).

Alberto, figlio di Proesavio, sposò Maddalena, figlia di Marco Querini da Venezia, che nel 1310 era rimasto uc-

ciso nella fallita congiura ordita assieme a Baiamonte Tiepolo; i suoi beni furono confiscati perché traditore della patria e Maddalena non aveva perciò potuto avere la dote⁴¹. L'altro figlio di Proesavio, Gerardo, sposò Agnese, figlia di Bartolomeo Pepolo Ainardi⁴². Nel 1329 Treviso viene occupata da Cangrande della Scala. I due fratelli parteciparono ad una congiura antiscaligera, che fallì, e nel mese di dicembre dello stesso anno vennero giustiziati ed i loro beni confiscati⁴³. Quindi a morire nel 1329 non è il frate gaudente Alberto Bazzoletto, ma suo nipote Alberto, figlio di Proesavio. Gli storici dell'arte hanno sempre creduto alla versione del Federici.

Il nome di Diomede detto Pupino, figlio illegittimo di frate Alberto Bazzoletto, ricompare nella documentazione a partire dalla fine del secondo decennio del Trecento, inizialmente senza nessun appellativo che ne indichi lo *status* sociale o la sua appartenenza all'ordine dei frati Gaudenti. Tra i suoi due nomi quello di Pupino prevale spesso su quello di Diomede. Il 18 giugno 1319 nella chiesa del convento di San Paolo la priora suor Beatrice da Castelbarco affitta per 5 anni a Pupino (il nome non è preceduto neppure dall'appellativo *ser*), figlio del defunto *dominus* Alberto Bazzoletto, la metà di una grande casa oltre il Sile verso Santa Margherita⁴⁴. Il passaggio da *ser* a *dominus* avviene in modo progressivo e definitivo negli anni successivi, quando nella documentazione riemerge anche il nome di donna Diamota. Il luogo in cui ricompare e le persone con cui interagisce permettono di ritenere che Diamota sia la servitrice del convento di San Paolo ricordata nel 1309 nel testamento di Daria. Il 27 dicembre 1329 (ma già 1330 perché a Treviso l'anno nuovo cominciava il 25 dicembre), il nome di *frate* Pupino Bazzoletto compare tra i testimoni nell'ultima di una serie

di quietanze di pagamento del censo di livello di una casa nel borgo di San Martino, rilasciate tra il 1314 ed il 1330 prima dal priore benedettino di San Martino e poi dal precettore dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme⁴⁵. L'11 dicembre 1329 nel convento di San Paolo la priora suor Palma concede a livello a Diamota, moglie del *portitor vini* Anzio (un facchino dei trasporti di vino), una casa nel borgo di San Martino, confinante da due lati con San Paolo e Santa Margherita. Diamota paga subito il canone annuale di 4 lire e mezza ed il successivo 23 febbraio 1330 prende possesso della casa in presenza, come testimone, di Diomede detto Pupino Bazzoletto⁴⁶. Si può ritenere che risalga a questo periodo l'ingresso di Diomede nell'ordine dei frati Gaudenti, nel ramo dei coniugati, dove fece una rapida carriera. Nel 1332 e nel 1333 lo ritroviamo presente nel capitolo di Santa Maria Mater Domini con il titolo di priore dei frati coniugati di Treviso alle cerimonie di accettazione nell'ordine di frate Paolo di Grandonio ed alla sua successiva conferma e professione (11 novembre 1332 e 21 novembre 1333)⁴⁷.

Nel 1332-1333 gli Scaligeri procedono all'esproprio ed alla demolizione di un certo numero di case nel borgo di San Martino per costruire il nuovo castello. Tra esse ci sono anche due abitazioni di frate Diomede. Il comune lo risarcisce con la somma di 280 lire. È in questa occasione che il suo nome compare ufficialmente con tutti i suoi titoli: «Dominus frater Diomedesius dictus Puppinus quondam domini fratris Alberti de Baçoletto ordinis Millicie Beate Marie semper Virginis Gloriose de Tervisio»⁴⁸. Egli continua ad abitare nel borgo di San Martino, si occupa dell'amministrazione dei propri beni e torna ad essere un semplice frate Gaudente⁴⁹. Mantiene buoni rapporti con le suore di San Paolo. Il 10 marzo 1336, come procuratore del convento, paga il censo di due unità abitative nel borgo

di San Zeno a frate Veronese del fu Nicolò a Lege da Verona dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, precettore di San Martino. È in questa occasione che compare per la prima volta il nome di suo figlio Paolo, presente all'atto come testimone⁵⁰.

Nel frattempo donna Diamota rimane vedova. Conoscendo i precedenti, non desta meraviglia ritrovarla nel 1336 in casa di frate Diomede Pupino Bazzoletto: il 26 gennaio *domina* Diamota, figlia del fu Giovanni e già moglie del defunto facchino Anzio, acquista per 650 lire una chiusura di 10 iugeri in contrada del Foligno, oltre la chiesa di San Lazzaro⁵¹. Diamota sembra una donna benestante. Sempre nel 1336 ritroviamo frate Pupino (ormai il soprannome è diventato il suo nome) presente alcune volte nel convento a Santa Maria de Fossis⁵².

Rimangono da verificare altre due informazioni riportate dal Federici: l'esistenza del testamento di Diomede e l'attendibilità dell'anno della sua morte (il 1366), da lui dato per sicuro. Se la grande donazione alla Scuola dei Battuti fosse vera, doveva esserci memoria nei Registri Catastici dell'archivio dell'Ospedale. Un primo *Libro Catastico* in pergamena, scritto verso la fine del Trecento, riporta in modo ordinato le diverse acquisizioni fatte dalla Scuola tra la fine del Duecento e la fine del Trecento con la data ed il nome del donatore. Non vi è ricordata nessuna notizia di una donazione di beni immobili di Diomede all'Ospedale, come invece afferma il Federici; nella penultima pagina del grosso codice c'è una semplice annotazione, che ci offre una prima indicazione interessante:

Gli eredi del defunto *dominus* frate Pupino Bazzoletto, in vigore del suo testamento scritto dal notaio Nicolò Capilla da San Martino il 15 maggio 1337, sono tenuti a dare ogni anno per sempre uno staro

di frumento e un conzo di vino. Prendi nota che egli nel testamento ha nominato suo erede Paolo detto Paoluccio, suo figlio. Prendi nota anche che una certa signora Cecilia, moglie di frate Pupino, ed il calzolaio Penzo a nome dell'erede hanno pagato fino all'anno 1363, ma a partire da questo anno non hanno più pagato.⁵³

Questa nota ci permette di conoscere la data completa del testamento, il nome del notaio che l'ha scritto, la reale consistenza del legato, i nomi dell'erede (il figlio Paolo), della moglie (indicata come 'una certa signora Cecilia') e del calzolaio Penzo che hanno continuato a pagare dopo la morte di Paolo, e l'insolvenza a partire dal 1363. In un secondo *Libro Catastico*, cartaceo, contemporaneo e in parte simile al precedente, viene riportata la stessa annotazione dell'altro *Catastico*, ma con un particolare in più: 'Una *particula* del testamento si trova in un Libro membranaceo, Q° XVIII°, f° VI', cioè nel Quaderno 19, foglio 6⁵⁴. È un preciso riferimento ad un terzo *Libro Catastico*, più antico dei precedenti, in pergamena, in cui sono riportate informazioni soprattutto della prima metà del Trecento. Al foglio 151, verso, si trova trascritta tutta la *particula* del testamento di Diomede detto Pupino Bazzoletto del 15 maggio 1337⁵⁵. È stato così possibile verificare le differenze con il testo parziale edito dal Federici e le novità.

(S. N.) Nel nome di Cristo, amen. Nell'anno del Signore 1337, quinta indizione, giorno di giovedì 15 maggio, a Treviso nella contrada di San Martino nella casa abitata dal testatore, in presenza dei religiosi frate Serravalle dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, frate Domenico da Faenza dello stesso ordine, frate Bartolomeo da Reggio precet-

tore della *domus* di San Giovanni dell'Ospedale di Treviso, frate Giacomo da Vignale precettore della *domus* di San Tommaso, di frate Zanetto da Valdobbiadene degli Eremitani, di Antonio del fu Tommaso Lanzarotti da Padova che abita nella contrada di San Martino, di Giovanni da Fontanelle che abita nel convento di San Paolo, di Corrado detto Priore del fu Nicolò del borgo di Santa Maria Maggiore, di Andrea del fu Simone mugnaio del Sile e altri.

Poiché nulla è più certo della morte e nulla di più incerto dell'ora della morte, pertanto *dominus* frate Diomede detto Pupino, figlio del defunto Alberto di Bazzoletto, dell'ordine della Milizia della Beata Maria Vergine, mentre era a letto, ammalato nel corpo ma per grazia di Dio sano nella mente, non volendo morire intestato e non volendo che dopo la sua morte i suoi beni rimanessero disordinati, ha fatto questo testamento nuncupativo. Per prima cosa ordina che il suo corpo sia sepolto nella Cappella delle Undicimila Vergini nella chiesa della Beata Margherita dei frati eremitani di Treviso davanti all'altare della cappella e di fare davanti all'altare un *monumentum* del valore di 20 soldi grossi (*equivalenti a 32 lire di piccoli*) in cui deporre solo ed esclusivamente il suo corpo e non quello di altri. Inoltre ordina e dispone che con i suoi beni si faccia davanti alla cappella una transenna bella ed idonea e nella stessa Cappella venga dipinta tutta la storia delle Undicimila Vergini. Vuole inoltre che l'altare della medesima cappella venga fornito di pallio, messale, calice e di altri ornamenti. Inoltre, tra le altre disposizioni, ha fatto anche questo legato: Lascia alla scuola di Santa Maria dei Battuti di Treviso ogni anno uno staro di frumento ed un conzo di vino per la sua anima, eccetera. In tutti gli altri suoi beni mobili ed immobili e diritti, presenti e futuri,

designa come erede suo figlio Paolo detto Paolino. Vuole che questo sia il suo ultimo testamento e la sua ultima volontà ed annulla eventuali altri testamenti e ultime volontà.

Io Nicolò del fu Benvenuto di San Martino, notaio del sacro palazzo, fui presente e, richiesto, ho scritto tutte queste cose su mandato del testatore.

Appaiono immediatamente evidenti i silenzi e gli errori del Federici, ad eccezione della parte del testamento riguardante la volontà di Diomede di voler essere sepolto a Santa Margherita nella Cappella delle Undicimila Vergini. Al Federici interessa solo sottolineare l'appartenenza di frate Diomede all'ordine dei frati Gaudenti, perciò tralascia l'informazione più importante, cioè la committenza del ciclo di affreschi con tutta la storia delle Undicimila Vergini nell'omonima cappella. Tra i testimoni non c'è nessun frate Gaudente, ma quattro frati dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme: una presenza che richiama l'altra milizia, quella in favore del riscatto della Terrasanta, ed un frate eremitano. Federici inventa anche l'ubicazione della tomba: in luogo elevato, mentre il testatore vuole essere sepolto davanti all'altare, cioè a terra, spendendo fino a 20 soldi grossi, equivalenti a 32 lire di piccoli: con questa somma poteva avere solo una semplice e modesta lastra tombale di pietra. E dove sono le molte terre, beni e proprietà lasciati all'Ospedale? Un misero legato di uno staro di frumento e di un conzo di vino (circa 78 litri). L'ordine di fare una transenna (*unum pulcrum et ydoneum rete*) per impedire l'accesso alla cappella giustifica l'ipotesi che in precedenza ci sia stato un contratto con cui i frati eremitani gli avevano assegnato la cappella, che si può sicuramente ritenere preesistente e, probabilmente, già con il *titulus* di Cappella delle Undicimila Vergini.

Nel suo libro il Federici indica come data di morte di Diomede il 30 dicembre 1366: riporta questa notizia nella pagina dedicata a suo padre frate Alberto Bazzoletto e nella parte documentaria della sua opera in una tabella ripresa – afferma – da un esemplare in pergamena, oggi perduto, dell'*Obituario* o Libro dei morti di San Nicolò⁵⁶. Ma nella copia cartacea del XVI secolo del medesimo *Obituario* il nome di Diomede neppure compare. Se la data della morte indicata dal Federici fosse vera, potremmo ritenere che Diomede avrebbe potuto conoscere personalmente Tomaso da Modena e discutere e definire con lui, come committente, il progetto del ciclo di affreschi. Ma non è così, perché Diomede morì pochi giorni o qualche settimana dopo quel giovedì 15 maggio 1337 in cui aveva fatto il testamento e prima del successivo 30 giugno. A dircelo con sicurezza è ancora *domina* Diamota, che il 30 giugno 1337 si trovava nella contrada di San Martino nella casa abitata da Cecilia, moglie del *defunto* frate Pupino. È a letto ammalata e fa il testamento. Diamota vuole essere sepolta nella sua tomba nel cimitero di San Nicolò e fa dei legati ad alcuni frati di quel convento e ad alcune suore di San Paolo. Lascia a Paolo, figlio del defunto frate Pupino Bazzoletto e di *domina* Cecilia, figlia della testatrice, una chiusura a Zero che lei aveva acquistato per 200 lire dallo stesso frate Pupino. Lascia a Caterina, sorella di Paolo e figlia di Pupino e di Cecilia, tutti i terreni che aveva nel territorio di Varago. In tutti gli altri suoi beni designa come erede e commissaria testamentaria *domina* Cecilia sua figlia e – torna nuovamente a ripetere con insistenza – moglie del defunto frate Pupino dell'ordine della Milizia della Beata Vergine. Diamota muore pochi giorni dopo: il 28 ed il 30 luglio i frati predicatori e le suore di San Paolo rilasciano quietanza a Paolo del fu frate Pupino, agente a nome di sua madre Cecilia, erede e commissaria

della defunta Diamota, dell'avvenuta esecuzione dei legati lasciati loro⁵⁷. Il testamento ci dice che Diamota, l'antica servitrice delle suore di San Paolo, rimasta vedova, diventata suocera di frate Diomede Bazzoletto, era andata a vivere nella casa della figlia Cecilia e del consuocero.

Tra il 24 aprile ed il 27 agosto 1339 Paolo Bazzoletto procede all'esecuzione di una parte dei legati testamentari del padre Pupino per un totale di circa 210 lire, con l'indicazione del nome dei singoli beneficiari. È un documento che ci permette di conoscere una parte perduta del testamento di frate Pupino. Ad essere privilegiati sono alcuni frati eremitani (tra i quali frate Enselmino: è Enselmino da Montebelluna, l'autore del noto poemetto in lingua volgare *Lamentatio Beate Virginis Marie* o *El planto de la verzene Maria*), che ricevono complessivamente 75 lire, contro le 15 lire ai Predicatori e le 5 lire ai Minori di San Francesco. Suor Agnese Bazzoletto (della quale per ora non è nota la paternità) riceve 25 lire⁵⁸. Si può notare, ancora una volta, l'assenza di qualsiasi riferimento all'ordine dei frati Gaudenti.

A partire dalla primavera 1339 fino al 1348 sono numerosi i documenti riguardanti la vedova Cecilia: contratti di affitto dei suoi poderi, di soccida di animali con i coloni. La stessa osservazione vale anche per il figlio Paolo. Ma mentre la madre viene sempre indicata come *domina* Cecilia vedova di *dominus* frate Pupino, il nome del figlio Paolo viene sempre preceduto dal semplice appellativo di *ser* Paolo. Madre e figlio vivevano nella stessa casa, sempre nel borgo di San Martino⁵⁹. Singolarmente o assieme, lei talvolta come procuratrice del figlio o questi come procuratore della madre, riscuotono o pagano regolarmente il censo di livello di alcune case vicino a Porta Altinia alla priora di San Paolo ed al priore di Santa Margherita⁶⁰. Uno di

Fig. 4. Antonio Carlini, *La cappella di Sant'Orsola nella chiesa di Santa Margherita*, 1883 ca., acquerello. BCTV, Raccolta iconografica trevigiana (inv. C57).



questi documenti ci dà un'indicazione approssimativa dell'età di Paolo Bazzoletto: il 31 agosto 1340, dopo aver dichiarato di avere più di 25 anni e di conseguenza di poter agire in piena autonomia, Paolo vende per 185 lire a Donato del fu Francesco del Solerio da Zero due appezzamenti di terra in Conche di Zero⁶¹. Si può ragionevolmente ritenere che sia nato attorno al 1315 e, di conseguenza, che il matrimonio di suo padre Diomede con Cecilia sia di poco precedente.

Il 1348 è noto come l'anno della terribile peste nera. La morte di Paolo Bazzoletto, in assenza – almeno per ora – di attestazioni documentarie sulla sua presenza in vita a partire da quell'anno, potrebbe essere avvenuta in questa circostanza. Era sposato, ma non conosciamo il nome della moglie. Sua madre Cecilia, invece gli sopravvive ancora per alcuni anni. Il 5 ottobre 1356, nella sua casa nel borgo di San Martino, ammalata, Cecilia fa il testamento. Ordina che il suo corpo sia sepolto nella Cappella delle Undicimila Vergini di Santa Margherita e lascia 25 lire per acquistare quanto era necessario per l'altare. Nel caso in cui i frati non avessero accolto la sua richiesta, vuole essere inumata nel *monumentum* di sua madre Diamota a San Nicolò. Tra i legati ci sono 5 lire a suor Agnese Bazzoletto, monaca a San Paolo. Nomina eredi le nipoti Rasonesia, Bazzoletta e Maddalena, figlie di Paolo. Designa come commissari testamentari ser Penzo *solaris* del fu Pietro da Monigo, suo figlio Lorenzo, il notaio Guglielmo del fu Marcobono e Gabriele Bazzoletto (è figlio del fu Alberto di Proesavio)⁶². Non si conosce l'anno della morte di Cecilia; potrebbe essere forse vissuta fino al 1362-1363, quando l'ospedale annota che Cecilia e Penzo non avevano più consegnato il legato lasciato da Diomede. Il testamento ci dice che Paolo, figlio di Diomede, era morto, che non c'erano eredi maschi e che le sorti della famiglia erano affidate alle 3 figlie, una delle

quali aveva lo stesso nome di una prozia, suor Rasones del convento di San Paolo. Non c'è alcun riferimento al legato di frate Diomede di far dipingere la storia di Orsola e delle Undicimila Vergini: probabilmente perché se ne era già data esecuzione (in caso contrario – come spesso avveniva – per liberare la propria coscienza il testatore inadempiente avrebbe chiesto ai commissari di darne subito esecuzione). Se ne può dedurre che Cecilia probabilmente era viva quando Tomaso da Modena dipingeva le Storie di Sant'Orsola e delle Undicimila Vergini a Santa Margherita, che gli storici dell'arte fissano in anni diversi che vanno dal 1355-1356 a dopo il 1360. Potrebbe essere stata lei a dare esecuzione al legato del marito e, di conseguenza, ad aver pagato Tomaso da Modena con i beni lasciati a questo scopo dal marito Diomede. Pertanto è più che giustificata l'ipotesi che i due committenti rappresentati ai piedi di Sant'Orsola siano frate Diomede e sua moglie Cecilia.

Al momento della morte di frate Diomede Bazzoletto (1337), Tomaso da Modena (1325/1326 - 1379) aveva circa 12 anni. L'aver creduto alla data di morte indicata come certa dal Federici (l'anno 1366) è stato fuorviante per gli storici dell'arte che si sono occupati del ciclo di Sant'Orsola perché lasciava spazio a due ipotesi, entrambe sbagliate: o Diomede aveva incaricato Tomaso da Modena di eseguire il ciclo pittorico mentre era ancora in vita (con tutto ciò che ne consegue: rapporti diretti tra lui ed il pittore, possibile coinvolgimento sulle modalità di realizzazione dell'opera, eccetera); oppure – come di solito avveniva – l'esecuzione del legato era avvenuta dopo la sua morte (e questo aveva come conseguenza la presenza a Treviso di Tomaso da Modena nel 1366 e la datazione del ciclo pittorico a partire da questo anno).

Non deve sorprendere il ritardo (quasi 20 anni) con cui

28 fu data esecuzione al legato di Diomede Bazzoletto di far dipingere il ciclo di Sant'Orsola nella sua cappella. A determinarlo potevano intervenire fattori di diversa natura, tra i quali aveva una certa importanza anche l'accettazione dei frati Eremitani, consapevoli degli obblighi che legati importanti potevano comportare nel tempo e la possibilità o meno di potervi far fronte. Possiamo trovare un altro esempio di ritardi nell'esecuzione di importanti legati nel testamento del *nobilis vir dominus* Nicolò, figlio di Guecello Bazzoletto dell'8 aprile 1401. Egli dispone di essere sepolto nella chiesa di San Francesco nella cappella della Santissima Trinità a lato dell'altare, verso la cappella di Santa Maria. Ordina di fare una sepoltura in cui inumare il suo corpo ed in cui raccogliere anche le ossa degli altri suoi parenti, che erano stati sepolti nel chiostro in una tomba davanti alla sala del Capitolo. Il suo erede doveva acquistare una casa del valore di 400 lire, che desse una rendita annuale di 20 lire da consegnare al convento con l'onere di celebrare una messa ogni giorno nella cappella per le anime sua e dei parenti. Gli eredi poi dovevano far fare una nuova e bella ancona da porre sull'altare della Trinità spendendo fino a 150 lire. Lascia 25 lire a suor Bazzoletta di San Paolo, sua zia, se fosse stata viva. Nomina eredi i figli Antonio e Guecello. Muore pochi giorni dopo⁶³. Passano alcuni anni e il 3 novembre 1410 Antonio Roncinelli redige il testamento in cui dichiara di voler essere sepolto nella tomba di famiglia, che si trovava in duomo nella cappella di Santa Maria e di San Gabriele. Lascia al convento dei frati minori il legato che *alias* aveva fatto Nicolò Bazzoletto, suo cugino, nel caso in cui i frati avessero deciso di accettarlo⁶⁴. Erano passati quasi 10 anni dalla morte di Nicolò Bazzoletto ed i frati non avevano ancora manifestato la loro intenzione se accettare e dare attuazione al legato.

La documentazione ci dà altre informazioni sulla Cappella delle Undicimila Vergini. Il 6 ottobre 1365 frate Nicolò da Mantova dell'ordine dei Predicatori, professore di Teologia e provinciale della Lombardia Inferiore, pronuncia una sentenza nella controversia sorta tra il monastero di San Paolo e Maddalena, figlia ed erede del fu Paolino, figlio del fu Diomede Bazzoletto, e ser Penzo *solarius*, nonno paterno ed amministratore della nipote Adelasia, figlia della defunta *domina* Raxonesia (Bazzoletto), moglie di Lorenzo figlio di Penzo e padre di Adelasia, tutti cittadini di Treviso, che rivendicavano contro le monache la consegna della terza parte dei redditi di alcune proprietà lasciate al convento da frate Alberto Bazzoletto⁶⁵. Il documento ci dice che Raxonesia Bazzoletto era morta (probabilmente vittima della terribile peste del 1363), che aveva sposato Lorenzo, figlio del *solarius* Penzo (un ricco fabbricante di suole per scarpe), da cui aveva avuto una figlia, Adelasia.

L'altra figlia di Paolo Bazzoletto, la *nobilis domina* Maddalena, moglie di Giovanni Lombardo Bonaparte, redige il testamento il 6 dicembre 1377, in cui dichiara: Io voglio essere sepolta a Santa Margherita nella Cappella delle Undicimila Vergini. Si può notare la continuità nel tempo della rivendicazione di diritti su questa cappella, considerata una cappella di famiglia. Nomina erede il figlio Antonio e fa un legato di 1000 lire alla figlia Rizzolina ed altrettante per ogni eventuale figlia postuma⁶⁶.

Dopo la morte di Raxonesia Bazzoletto e della figlia Adelasia (di lei non si parla più dopo il 1365), suo marito Lorenzo, figlio di Penzo, si risposò con Riccadonna. Un frammento di censimento dell'ultimo decennio del Trecento (1395 circa) ci dice che in quel momento Lorenzo aveva 50 anni, sua moglie Riccadonna 36; avevano 8 figli di un'età compresa tra i 2 ed i 12 anni (6

maschi, 2 femmine, una delle quali di nome Orsola)⁶⁷. Nel testamento del 30 gennaio 1414 Lorenzo ordina che il suo corpo fosse sepolto a Santa Margherita nella sua cappella intitolata a Sant'Orsola; i suoi eredi dovevano far fare una ancona da porre davanti all'altare con dipinta la storia di Sant'Orsola e delle Undicimila Vergini spendendo 25 ducati d'oro (sono circa 115 lire). Inoltre dovevano spendere altre 60 lire per farvi le finestre di vetro. La sua cappella: una spiegazione possibile è che abbia ereditato i diritti sulla cappella, oltre che i beni, da Rasonesia Bazzoletto, sua prima moglie, della quale a distanza di circa 50 anni dalla morte conservava un buonissimo ricordo; per la sua anima fa due importanti legati di 200 lire ciascuno: uno per liberare dal carcere i detenuti indigenti, l'altro per le persone povere. Nomina erede il figlio Pietro.

Dopo la morte di Lorenzo i suoi discendenti continuarono a considerare come propria la Cappella delle Undicimila Vergini. Nel testamento del 29 ottobre 1427 suo figlio Pietro ordinò di seppellire il suo corpo 'nel cimitero di Santa Margherita nel sepolcro dei suoi morti che si trova sotto ed accanto all'altare di Sant'Orsola dentro alla chiesa' e designa come erede il figlio Bartolomeo. Nomina tutore dei figli (tutti ancora in minore età) il nobile Zardino da Alano, suo cognato⁶⁸. Nel testamento del 28 gennaio 1449 Dorotea, figlia del Lorenzo e vedova del nobile Zardino da Alano, ordina di essere sepolta nel cimitero di Santa Margherita nella tomba del padre (che era nella cappella delle Undicimila Vergini) e nomina erede la figlia Daria⁶⁹.

Nell'invocazione iniziale del testamento dell'1 settembre 1463, nella quale di solito venivano invocati Dio, la Vergine e tutti i santi, Bartolomeo *de Pencio* del fu Pietro aggiunge due nomi, Orsola e Sebastiano, dei quali era devoto. Vuole essere sepolto nella sua cappella di Sant'Orsola a Santa Margherita nella tomba sua e degli

antenati. Nel giorno della festa di Sant'Orsola si dovevano mandare ogni anno ai frati eremitani pane e vino a sufficienza ed un castrato oppure pesce se la ricorrenza cadeva in un giorno di vigilia. Dona alla nipote Giacoma, figlia di Agnese sorella del testatore e del fu Antonio Malacrea (Malacreta), 600 ducati che la madre doveva darle al momento del matrimonio, e 600 ducati anche alla nipote Cecilia, figlia di sua sorella Margherita e di Ordano Azzoni, come aiuto per la dote quando si fosse maritata⁷⁰.

Nel testamento, redatto in lingua volgare l'1 febbraio 1493, Giacoma, figlia del fu Antonio Malacrea e di Agnese di Bartolomeo di Penzo, vedova di Marco Rover,

ricomandò l'anima soa al'onnipotente et immenso Idio Padre, Fiol et Spirito Santo, ala gloriosissima madre et sempre verzene madonna Santa Maria et a tuta la celestial corte. Et vuol che quando el piasserà al nostro Signore che la manchi de questa vita, el suo corpo sepulto sia in la giesia de Sancta Margarita de Triviso del hordene dei Heremitani per mezo l'altar de Sancta Orsola. Item lassa ala dicta giesia per uso del dicto altar et sacerdote che sopra quello celebrerà un calice. Item vuol et ordena che li soi heriedi infrascripti faza compir la palla de Sancta Orsola zà principiada per lo dicto altar in dicta chiesia de Sancta Margarita...». Designa come eredi e commissari «ser Zan Malacrea, ser Emanuel, ser Bernardin et ser Gasparo suo fradeli⁷¹.

Bernardino Malacrea del fu Girolamo, nel testamento olografo del 14 agosto 1572, ordina di essere sepolto nel *monumentum* di Ca' Malacrea 'nella capella di S. Orsola over di Sant'Agostino': egli lascia 200 ducati per l'acquisto di un fondo, il cui reddito doveva garan-

30 tire la celebrazione di 3 messe settimanali nella sua cappella. L'erede doveva acquistare un calice d'argento dorato del valore di 20 ducati per la celebrazione delle messe⁷².

Comando et lasso in commissione alli mey heredi et commissari infrascritti che quando serà in piacer del signor Iddio che l'anima mia si separi da questo corpo, la quale io ricomando devotamente alla clementia et misericordia infinita del prefatto pietosissimo Redentor nostro et alla gloriosa Vergine con tutta la corte del cielo, il ditto mio corpo sia sepolto nel monumento di Ca' Malacrea esistente nella chiesa di Santa Margarita di questa città nella Capella de Santa Orsola overo de Santo Agostino senza cerimonia alcuna di gran pompa funerale, ma humilmente. Et nel giorno della detta sepoltura siano dette nella chiesa antedetta messe n° 25 ad honor del signor Iddio et per l'anima mia et perdono de miei peccati.

Con la decisione di Bartolomeo de Pencio di nominare eredi le sue sorelle Agnese e Benvenuta, i diritti sulla cappella di Sant'Orsola passano ai Malacrea o Malacreta, una nobile e antica famiglia non trevigiana, ma di origine lombarda, originaria di Musso sul lago di Como⁷³.

Non conosciamo il momento in cui in seguito all'imbiancatura delle pareti la *Storia di Sant'Orsola* di Tomaso da Modena fu resa invisibile per secoli. Saranno Luigi Bailo ed i suoi collaboratori a svelarla nuovamente nel 1883 salvandola dalla distruzione. La volontà di Bernardino Malacrea di voler essere sepolto nella cappella di Sant'Orsola *over di Sant'Agostino* è una significativa testimonianza di un cambiamento

e di una probabile e progressiva diminuzione della devozione verso la santa: un cambiamento che probabilmente comporta anche la dislocazione dell'altare di Sant'Agostino che nel 1378 si trovava in un'altra parte della chiesa⁷⁴. La dedicazione della cappella anche a Sant'Agostino rappresenta un momento di svolta e potrebbe essere all'origine dell'imbiancamento degli affreschi di Tomaso da Modena. Il santo più importante ora è Agostino: i frati di Santa Margherita, infatti, sono frati eremitani di sant'Agostino.

La Cappella delle Undicimila Vergini nasconde una affascinante e non più misteriosa storia di famiglie e di persone: del committente Diomede, figlio di *dominus* frate Alberto Bazzoletto, non così virtuoso come lo descrive il Federici, e di Benvenuta, sua servitrice. Come il padre, anche Diomede diventa frate Gaudente, sposa Cecilia, figlia di Diamota, sua probabile balia, a sua volta moglie di un facchino. Estintosi il ramo maschile della famiglia di Alberto Bazzoletto, i diritti sulla cappella delle Undicimila Vergini passano a Lorenzo, figlio di Penzo da Monigo, un ricco calzolaio, ed infine alla famiglia Malacreta. È una significativa testimonianza di una società che sta cambiando. A prendere sempre più forza e rappresentanza, non politica, sono coloro che si possono affermare grazie al potere del denaro. Sullo sfondo, ad incorniciare questa vicenda, c'è la storia di Orsola e delle Undicimila Vergini di Tomaso da Modena, almeno fino al momento in cui le pareti della cappella saranno imbiancate rendendola invisibile per alcuni secoli.

DOCUMENTI

1. 1306 giugno 20, (Treviso nel convento di San Paolo), in presenza della priora, della subpriora e di 6 suore. *Ordinatio* delle ultime volontà di frate Alberto de

Baçoletto in favore soprattutto di Diomede, figlio suo e della defunta Benvenuta, già sua servitrice (ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 3).

Attergati (sec. XVII-XVIII): Testamento de messer Frate Alberto de Bazoletto, 1306. Disposition testamentaria di frate Alberto de Bazzoletto, che beneficiò il monasterio particolarmente nelle terre del Posetto et alle Muraie.

Millesimo CCC^o sexto, die lune vicesimo intrante iunio, presentibus priorissa et subpriorissa Sancti Pauli et sororibus Benevenuta, Ymelda, Iohanna Helena, Agnete de Montebelluna, Aylice et Cecillia Veronen-sibus. Dominus frater Albertus de Baçoletto in primis ordinat et declarat quod proventus et usufructus clau-sure de Poseto, de qua ipse dominus recepit datam et vendicionem a fratribus predicatoribus conventus Trivisini debeant devenire in dominam Dariam uxorem suam post mortem ipsius domini et post mortem dicte domine Darie devenire debeant in fratres predi-catores dicti conventus Trivisini. Item declarat et vult quod due partes reddituum et usufructuum poderis Vegenezudoa debeant devenire in Demodes qui di-citur Pupinus filium condam Benevenute servitricis dicti domini Alberti; tertia pars vero dictorum reddi-tuum et proventuum deveniant in fratres predicatorum supradicti conventus. Si autem dictus Demodes dece-deret sine heredibus masculis legiptimis ex se descen-dentibus, vult et ordinat quod omnes redditus dicti poderis deveniant in prefactum conventum fratrum predicatorum. Item declarat et vult quod due partes possessionum de quibus fecit donacionem conventui sororum Sancti Pauli de Trivisio debeant devenire in Demodes post mortem domini Alberti et domine Da-rie; tertia vero pars deveniant in dictum conventum

Sancti Pauli. Si autem dictus Demodes decederet sine heredibus masculis legiptimis ex se descendantibus, vult et ordinat quod dicte due partes deveniant in sin-gulas sorores supradicti conventus Sancti Pauli; tertia vero pars pertineat ad ipsum conventus sicut prius. Vult autem dictus dominus quod predicti fratres et sorores teneantur pro posse suo secundum iusticiam defendere et conservare dicto Demodes omnes posses-siones contra omnem personam expensis dicti pueri. Item vult et ordinat quod dicte sorores nullatenus va-leant emere ius pueri supradicti. Item ordinat quod de dictis redditibus dicta domina Daria dictum puerum debeat secum tenere si ipsi domine placuerit; si au-tem dicta domina nolle<t>, vult quod dicte sorores de ipsis redditibus teneantur puero providere. Item vult dictus dominus quod post decessum suum et sue uxoris, soror Rasonisia eius filia annuatim habere debeat X libras de redditibus pueri predicti et soror Cesaria IIII libras, et soror Helena III libras, et soror Florencia XL solidos. Item si ipsa domina Daria non posset de-center vivere de bonis sibi relictis, vult et ordinat quod sorores de pecunia ipsius domini quam haberent te-neantur sibi in necessariis providere. Item ordinat et vult quod pecia sua que inveniretur apud sorores, post decessum eius debeat in dictum Demodes integraliter devenire, salvo hoc si videretur sororibus ipsam pe-ciam in possessionibus emendis pro utilitate pueri in-vestire, ita tamen quod ipse sorores dictas possessiones debeant in se tenere et ipsi puero et suis heredibus ex se descendantibus tres partes reddituum dare debeant annuatim. Et hec omnia intelligit post suum decessum et sue uxoris. Item ordinat et vult quod redditus et pro-ventus clausure de Muragiis post mortem ipsius do-mini devenire debeant in dominam Dariam uxorem eius et post mortem dicte domine tres partes ipsorum reddituum et proventuum debeant devenire in Dymo-

32 des et quarta pars ad conventum Sancti Pauli. Si autem dictus Demodes religionem intraret, vult et ordinat quod sorores Sancti Pauli XX solidos grossos de dictis possessionibus de quibus facta est eis donacio, dare debeant annuatim; si autem dicti redditus non sufficerent, vult quod sibi provideant aliunde. Item vult et ordinat quod usufructus dicte clausure et possessionum quas in posterum emerent, per predictas sorores debeant investiri pro utilitate dicti pueri et dictarum sororum secundum quod de aliis possessionibus emptis supradictum est. Post mortem vero dicti Demodes, vult et ordinat quod de supradictis tribus partibus una pars deveniat equaliter in singulas sorores Sancti Pauli pro anima ipsius domini et uxoris eius et eorum quibus dictus dominus teneretur, alie autem due partes devenire debeant in heredes dicti Demodes ex se descendentes. Si autem dictus Demodes decederet sine heredibus ex se descententibus, vult quod dicte due partes dispensentur et disponantur secundum quod ipse dominus dabit eis in scriptis. Vult etiam ipse dominus quod sorores teneant et possideant dictas possessiones sicut de aliis superius positis est ordinatum, tali condicione predictus dominus omnia ista facit ut possit mutare, addere, diminuere secundum beneplacitum suum et suam liberam voluntatem. Item vult et ordinat quod si supradictus Diomedes decederet sine heredibus ex se descententibus, quod medietas reddituum possessionum supradictarum debeant dari pro anima sua in perpetuum per supradictas sorores personis illis a quibus recepit aliquid per debitum usurarium. Infrascripti autem sunt illi: dominus Ubertus de Costis, Gerardus de Nordig<I>is, Bonifacinus Fancelus, Iohannes filius Rubei munnarii, Ugerius notarius de Costa de Montebelluna, uxor Nascenbene Pletoni de Calcavegla, heredes domini Alberti de Credacio, heredes domini Henrici de Lano,

Iohannes de Sancto Iacobo de Braida, Terisius de Bonaverio, heredes domini Anselmi de Riprando, heredes Semprebeni Guilielmini Rubei, heredes Tomasii de Ricardo, Rambaldus domini Federici Fare, Tomasinus Capud Lupi, heredes domini Petri et Aunisti de Aunisto, Guilielmus de Plumbino, heredes domini Sacheti de Plumbino, Avancius de Madio, heredes Baruncini de Madio. Item vult et ordinat dictus dominus quod redditus et proventus clausure de Muraiis, quarta videlicet quam dimictebat domine Darie uxori sue, post mortem suam deveniat ad ipsum conventum Sancti Pauli superius nominatum. Item vult et ordinat quod omnes redditus et possessiones que emerentur pro ipsius Diomedes utilitate, domine de Sancto Paulo quartam partem habere debeant.

^a ms. Rigeçii e sopra in interlinea Vene; Vegenezuo sul margine destro: sta per Venegeçudo (forma più diffusa).

2. 1337 maggio 15, Treviso. *Particula* del testamento di frate Diomede detto Pupino Bazzoletto, in cui ordina di essere sepolto nella chiesa di Santa Margherita nella cappella delle Undicimila Vergini e di dipingervi tutta la loro storia (ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 291, *Catastico*, c. 151v).

(SN) In Christi nomine, Amen. Anno Domini millesimo trecentesimo trigessimo septimo, indictione quinta, die iovis quintodecimo intrante mense may, Tervisii in contrata Sancti Martini in domo habitata per infrascriptum testatorem, presentibus religiosis viris domino fratre Seravallo ordinis Sancti Iohannis Ierosolimitani, fratre Dominico de Faencia dicti ordinis, fratre Bertholomeo de Regio precettore domus Sancti Iohannis de Hospitali de Tarvisio, fratre Iacobo

de Vignali preceptore domus Santi Thomasii eiusdem ordinis, domino fratre Çaneto de Valle Dobladinis ordinis fratrum heremitarum, ser Anthonio quondam Thomasii de Lançarotis de Padua qui moratur Tarvisii in contrata Sancti Martini, ser Iohanne quondam Martini de Fontanellis qui moratur in Sancto Paulo, ser Corado dicto Priore quondam Nicolai de burgo Sancte Marie Maioris qui moratur in dicto loco Sancti Pauli, Andrea quondam Symeonis molendinario de Sylere testibus rogatis et specilaite ad hec convocatis et aliis. Cum nichil sit cercius morte nilque noscatur incercius hora mortis, idcirco dominus frater Dyomedes dictus Puppinus filius quondam domini Alberti de Baçoletto ordinis Milicie Beate Marie Virginis iacens in lecto, licet infirmus corpore set per Dei gratiam sane mentis existens, nolens ab intestato decedere nec post mortem suam dispositionem suarum rerum inordinatam manere, tale per nuncupationem sine scriptis suum testamentum facere procuravit et condidit. In primis quidem iudicavit, iussit, voluit et ordinavit corpus suum sepelliri in capella Undecim Milia Virginum in ecclesia Beate Margarite fratrum heremitarum de Tarvisio ante altare ipsius capelle et ibidem sibi fieri ante predictum altare unum monumentum valoris et extimationis viginti solidorum denariorum grossorum in quo ponatur et iaceat suum corpus tantum et non aliud aliquod de mundo nisi suum et sue persone. Item legavit, reliquid et ordinavit quod de bonis suis fiat unum pulcrum et ydoneum rete ante predictam capellam et ibi in ipsa capella depingatur tota ystoria Undecim Milia Virginum. Item reliquid, legavit et ordinavit quod altare eiusdem capelle Undecim Milia Virginum preparetur et ordinetur de palio, mensali, calice et aliis ornamentis et cetera. Item inter cetera que legavit in dicto suo testamento tale fecit legatum: Item legavit et reliquid scole Sancte Marie de Batutis

de Tarvisio omni anno annuatim unum starium frumenti et unum congium vini pro eius anima et cetera. In ceteris vero omnibus suis bonis mobilibus et immobilibus, iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris Paulum dictum Paulinum eius filium sibi heredem instituit. Et hoc statuit, iussit, voluit et ordinavit esse suum ultimum testamentum et suam ultimam voluntatem, quod et quam valere voluit iure ultimi testamenti et ultime voluntatis quod si iure ultimi testamenti non valeret vel non valebit et ultimas voluntates olim a se facta et factas et cuiuslibet tabellionis manu scripta vel scriptas cassavit et irritavit penitus et infregit, voluit, iussit et ordinavit quod presens testamentum et omnia et singula suprascripta firma sint et rata, ratificans, approbans et confirmans omnia et singula predicta et ea obtinere voluit roboris firmitatem.

Ego Nicolaus quondam Benevenuti de Sancto Martino sacri palatii notarius interfui et rogatus predicta omnia et singula de mandato dicti testatoris publice scripsi.

*

Il testo è una sintesi di un più ampio saggio in G. CAGNIN, *Il convento di San Nicolò di Treviso (secoli XIII-XIV). Le pietre, i religiosi, i fedeli e la città*, in corso di stampa, in cui è presente un apparato critico più approfondito e completo.

¹ «Testamentum Fr. Diomedis Ord. Mil. B. V. M, qu. D. Fr. Alberti de Bazzoletto de Tarvisio. Ex Arch. Hospit. Maior. Tarvis. Anno Domini 1337. Frat. Diomedes dictus Pupinus fil. qo. Dom. Fr. Alberti de Bazzoletto Ord. Mil. B. Mar. Virginis in presentia etc. tale condidit testamentum. Sepulturam suam elegit apud S. Margaritham Ord. Heremit. S. Augustini in Capella undecim mille Virginum, et vult quod expendantur pro construendo monumentum cum archis in loco eminenti, in quo reponantur eius corpus ... Item reliquid Hospitali S. Marie de Battutis de Tarvisio multa bona, terras et possessiones. Notarius...» (D. M. Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, I-II, Venezia 1787, II, *Codex Diplomaticus*, p. 188). Nella scheda dedicata a frate Alberto Bazzoletto per un refuso di stampa il Federici indica come 1332 l'anno del testamento di Diomede: «Fra Diomede morì nel 1366, benché egli abbia testato nel 1332» (Ivi, I, p. 325).

² Si veda anche M. Gazzini, «*Fratres*» e «*milites*» tra religione e politica. *Le Milizie di Gesù Cristo e della Vergine nel Duecento* [A stampa in "Archivio Storico Italiano", 162 (2004), pp. 38-39. Su Domenico Maria Federici si vedano L. Narducci, *Federici Domenico Maria*, DBI, 45 (1995), pp. 625-626; S. Zambotti, *Le alterne fortune critiche di Domenico Maria Federici*, tesi di laurea, relatore prof. S. Marinelli, correlatore M. G. Piva, Università Ca' Foscari di Venezia, Corso di laurea in Lettere, a. a. 2011-2012.

³ D. Rando, *Minori e minoritismo nella società e nelle istituzioni, in Religione e politica nella Marca. Studi su Treviso e il suo territorio nei secoli XI-XV*, I, «*Religionum diversitas*», Verona 1996, pp. 170-172.

⁴ Gazzini, «*Fratres*» e «*milites*» tra religione e politica, p. 28.

⁵ F. Zuliani, *Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena. Catalogo della mostra* (Treviso, S. Caterina - Capitolo dei Domenicani, 5 luglio-5 novembre 1979), a cura di L. Menegazzi, Treviso 1979, pp. 95 e 152; Idem, *Proposte per Tomaso*, in *Tomaso da Modena e il suo Tempo*. Atti del Convegno internazionale di Studi per il 6° centenario della morte (Treviso 31 agosto – 3 settembre 1979), Treviso 1980, p. 251; Idem, *Strategie narrative e spaziali nelle Storie di Sant'Orsola di Tomaso da Modena a Treviso*, in "Artibus et Historiae", 41 (2020), 81, pp. 2 e 5.

⁶ L. Puppi, *Temi di urbanistica simbolica trevisana nell'opera di Tomaso da Modena*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, pp. 315-316, 318.

⁷ R. Gibbs, *L'occhio di Tomaso. Sulla formazione di Tomaso da Modena*, contributi di J. Krasa, E. Manzato, M. Muraro, Casier

(TV) 1981, pp. 11 e 58; Idem, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 204, pp. 203-204.

⁸ M. Muraro, *Aspetti dell'arte gotica nel Veneto dal Duecento fino a Tomaso da Modena*, in Gibbs, *L'occhio di Tomaso*, pp. 385-387. Lo studioso anche successivamente confermerà l'ipotesi di ritenere i frati Gaudenti come committenti del ciclo di Sant'Orsola (Idem, *Tomaso da Modena: le storie di sant'Orsola*, Villorba (TV) 1987, pp. 9 e 18).

⁹ G. Liberali, *Schede biografiche per Tomaso da Modena, Stefano da Ferrara e Andrea da Murano*, in "Arte Veneta", 24 (1970), p. 251.

¹⁰ A. De Piccoli, *Fragmenta picta in Santa Margherita a Treviso. Dagli stacchi di Luigi Bailo alla ricomposizione dei contesti originali*, in "Bollettino d'Arte", 135-136 (2006), p. 142.

¹¹ C. Voltarel, *La chiesa di Santa Margherita. Storia di un monumento dimenticato*, Treviso 2007, pp. 156-157. A p. 98 e nota 204, sono da correggere le date riguardanti Diomede Bazzoletto, che sarebbe entrato nell'ordine nel 1360. Si veda anche Eadem, *La decorazione della chiesa di Santa Margherita nel contesto trevigiano: frammenti superstiti*, in *Santa Margherita degli Eremitani a Treviso. Materia e memoria del complesso conventuale*, a cura di I. Baldescu, Venezia 2014, p. 136.

¹² E. Cozzi, *Tomaso da Modena. Storie di sant'Orsola. La gloria di sant'Orsola con le compagne*, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. I. Pittura romanica e gotica*, a cura di E. Cozzi, Crocetta del Montello (TV) 2013, p. 128, scheda 37, figura a p. 129. Ringrazio la studiosa per la sua cortesia nello scambio di informazioni su questo argomento.

¹³ Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, II, *Codex Diplomaticus*, p. 168, doc. CX.

¹⁴ Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, I, pp. 324-326. Forse per un errore di stampa, nell'edizione dell'Obituario di San Nicolò il Federici fissa la data della morte di frate Alberto al 2 agosto 1329 (Ivi, II, p. 165).

¹⁵ G. B. Verci, *Storia della Marca Trivigiana e Veronese*, III, Venezia 1787, p. 47, doc. CCXLIV.

¹⁶ Per le fonti archivistiche rinvio a Cagnin, *Il convento di San Nicolò di Treviso (secoli XIII-XIV)*.

¹⁷ BCapTV, *Pergamene Archivio*, scat. 4, nn. 688 (1288 maggio 5) e 719 (1295 novembre 4); Ivi, *Pergamene Biblioteca*, scat. 1/b [2], n. 183 (1297 settembre 27).

¹⁸ 1292 gennaio 30, Aspa. «Proesavius filius domini Alberti de domino Baçoletto» come procuratore del padre prende possesso del manso in Aspa (ASTV, CRS, *San Paolo, Pergamene*, b. 4).

¹⁹ ASTV, *Diplomatico*, b. 1, nn. 79, 78 e 17. La data dei documenti è «die iovis terciodecimo exeunte aprili... die veneris duodecimo exeunte aprili»: ma il giovedì corrisponde al 17 aprile, il venerdì al 18 aprile: una probabile svista del notaio Bonaccorso de Canova.

²⁰ ASTV, *Diplomatico*, b. 1, n. 80.

²¹ ASTV, *Diplomatico*, b. 1, n. 76; sembra che Alberto avesse cambiato luogo di residenza («Dominus Albertus filius quondam domini... Baçolleti de domina Vallença, qui nunc moratur in contrata Sancti Bartolomei»); ma pochi giorni dopo, il 19 aprile, lo ritroviamo nella sua casa a San Francesco per un contratto con cui concede a livello 4 unità abitative a Porta Altinia («Dominus Albertus de domino Baçoletto de Sancto Francisco»: Ivi, b. 1, nn. 12 e 22).

²² «... et hec omnia et singula donavit idem dominus frater Albertus prenominato Anthonio recipienti nomine predicto amore Dei omnipotentis et pro anima sua et suorum peccatorum remissione et illorum a quibus aliquid habuit et accepit pro maleablatis et incertis» (ASTV, *Diplomatico*, b. 17, n. 2249).

²³ ASTV, *Diplomatico*, b. 15, n. 2017; Ivi, *San Nicolò, Pergamene*, b. 4; Ivi, b. 65, *Liber aureus*, c. 193rv; edizione parziale R. Citeroni, *S. Nicolò di Treviso dei frati Predicatori dal 1280 al 1334 (con edizione di 103 documenti)*, I-II, tesi di laurea, relatore F. A. Dal Pino, Università di Padova, facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1987-1988, II, doc. 24, pp. 53-54).

²⁴ ASTV, *Diplomatico*, b. 11, n. 1334.

²⁵ ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 3.

²⁶ Federici, *Codice diplomatico*, doc. XVIII, *Regola* del 1261, n. II, pp. 18-19 e p. 26, n. XIX.

²⁷ 1308 maggio 3, Treviso, «praesentibus et cetera capitulariter congregatis Fratres Ordinis Militiae B. M. V. de Tarvisio loci S. M. Mat. Domini de Fossis, scilicet Fr. Alberto de Bazzoletto Priore Coniugatorum dicti loci, ...» (BCTV, *ms.* 413, pp. 23-28, copia; Federici, *Codice diplomatico*, pp. 168-169, doc. CVI).

²⁸ ASTV, *Santa Maria dei Battuti, Testamenti*, b. 9, n. 868. Un copia autentica coeva, della quale la famiglia si era liberata ed era entrata nel mercato del materiale librario di qualche cartolaio, è stata utilizzata verso il 1370 come copertina per raccogliere alcuni frammenti e minute di documenti prima dal notaio Agostino di Adelmario e poi dal notaio Nicolò di Bartolomeo da Crespano (Ivi, *Notarile I*, b. 148, Atti Nicolò di Bartolomeo da Crespano, *Zibaldone frammenti*): l'atto è privo di 1-2 righe iniziali e delle ultime, in cui c'erano la data, il luogo, la sottoscrizione del notaio e la formula di autenticazione.

²⁹ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 291, *Catastico*, cc. 2v e 17r.

³⁰ ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 3.

³¹ Il contratto viene stipulato il 14 novembre (ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 3).

³² ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 4 [ex 5]; BCapTV, *Pergamene Biblioteca*, scat. 8/a [15].

³³ I frati predicatori il 27 febbraio 1312, dopo aver sottolineato di trovarsi in una difficile situazione finanziaria e di non avere alcun bene da vendere senza provocare danni al convento, considerando il fatto di non poter percepire il reddito del manso al Posseto finché Daria fosse stata viva, lo vendono per 1000 alle monache di San Paolo (ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 4).

³⁴ «Confusissime habet arbor hec immo erroribus plena consideram aberrante» (BCTV, *ms.* 639/1, *Genealogie* di Nicola Mauro, cc. 81v-82v).

³⁵ 1237 gennaio 30, agosto 2, maggio 18, Treviso. Impegni del comune a restituire a dominus Baçoletus de domino Alberto de domina Valença i mutui ricevuti di lire l. 8 e s. 15, l. 8, s. 15, l. 10, l. 4, l. 3, s. 10 per un totale di lire 40 (*Mutui e risarcimenti del Comune di Treviso (secolo XIII)*), a cura di A. Michielin, con una nota introduttiva di A. Michielin e G. M. Varanini, Roma 2003, pp. 53-56, docc. 81-85).

³⁶ 1248 gennaio 9, Treviso: Enrighetto Bazzoletto del fu Alberto di donna Valenza rinuncia ad ogni diritto che aveva su alcuni poderi (ASTV, *Santa Maria dei Battuti, Pergamene*, b. 32, n. 3552).

³⁷ Bazzoletus /Banzoletus è presente tra i fideiussori di Gerardo da Camino nella sentenza di compromesso tra esponenti della casa da Camino del 14 maggio 1264 (G. B. Verci, *Storia della Marca Trivigiana e Veronese*, II, Venezia 1786, p. 75; Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, II, *Diplomatico*, doc. LXXX, pp. 142-144 [p. 144]).

³⁸ 1266 marzo 12, marzo 5, Treviso. *Dominus Baçoletus extimator comunis Tarvisii* (*Mutui e risarcimenti del Comune di Treviso (secolo XIII)*), a cura di A. Michielin, pp. 1178-1181, docc. 2, 3 e 5, e 1197-1198, doc. 14).

³⁹ ASTV, *Notar. I*, b. 12, q. 1306-1339, c. 128r-129v, 1338 luglio 23).

⁴⁰ ASTV, *Notarile I*, b. 59, q. 1334-1340, cc. 30v-31r.

⁴¹ Sul contenzioso tra Treviso e Venezia sulla dote di Maddalena si vedano BCapTV, scat. 15, *Reformationes* 1314/2, c. 39r, e G. B. Verci, *Storia della Marca Trivigiana e Veronese*, VII, Venezia 1787, pp. 81-83, doc. DCCXVI [parte finale, p. 83] in data 1314 novembre 18. Si veda anche G. Bonifacio, *Historia di Trivigi*, Venezia 1744, p. 285, che dipende almeno in parte dalla *Cronaca* dello Zuccato (BCTV, *ms.* 596, cc. 87rss).

⁴² Per il testamento di Proesavio ed i matrimoni di Maddalena Quirini ed Agnese Ainardi si veda ASTV, *Santa Maria dei Battuti, Pergamene*, b. 90, n. 10925/ A e B.

⁴³ G. B. Verci, *Storia della Marca Trivigiana e Veronese*, IX, Venezia 1788, *Storia*, pp. 168-173, e note 1-3.

⁴⁴ «... locavit et dedit ad affectum Pupino quondam domini Alberti de Baçoleto mediatatem unius domus magne iuxta Silerem que est versus Sanctam Malgaritam cum suis iuribus» (BCTV, *ms. 1128, Catastico del convento di San Paolo*, c. 40r). Il 28 ottobre 1326 Alberto da Spercenigo, *habitor* cioè colono di Pupino, riceve a soccida per due anni 3 capre da Gerardo del fu Tommaso (ASTV, *Notarile I*, b. 62, Atti 1315-1316, 1317-1328).

⁴⁵ «... presentibus dominis fratre Pupino de Baçoleto, ...» (ASTV, *Santa Maria dei Battuti, Pergamene*, b. 31, n. 3441/d).

⁴⁶ «... done Dyamote uxori ser Ançi portitoris vini de contrata Sancti Pancracii... presentibus Anthonio domini Thomasii de Lançlotis de Padua qui nunc habitat Tarvisii in burgo Sancti Martini, Diomedesio dicto Pupino de Baçoleto de dicto burgo, ...» (ASTV, *Diplomatico*, b. 17, n. 2190).

⁴⁷ ASTV, *Notarile I*, b. 80, Atti Domenico da Crespano 1332-1333, cc. 18rv (*frater Pupinus de Baçoleto prior coniugatorum dicti ordinis*); lvi, Atti 1333-1334, cc. 87r-88v (*frater Dyomedesius de Baçoleto...*).

⁴⁸ BCTV, *ms. 662*, cc. 57r-58r.

⁴⁹ 1335 (1336 *more Tarvisii*) dicembre 30, Treviso, «in burgo Sancti Martini in domo habitata per infrascriptum dominum fratrem Pupinum. ... Dominus frater Pupinus de Baçoleto ordinis Milicie Sancte Marie» concede a soccida per 5 anni una vacca a Federico del fu Oddo che abita a Sant'Antonino de Aspa (ASTV, *Notarile I*, b. 62, Atti 1334-1336).

⁵⁰ ASTV, *San Paolo, Pergamene*, b. 5, secondo atto.

⁵¹ «Tarvisii in contrata Sancti Martini in domo habitata per dominum fratrem Dyomedesium dictum Pupinum de Baçoleto ordinis Milicie Beate Marie Virginis... Domina Dyamota filia quondam ser Iohannis et uxor quondam ser Ançi portitoris vini de contrata Sancti Pancracii de Tarvisio...» (ASTV, *Notarile I*, b. 62, Atti 1334-1336; l'atto è scritto due volte [il primo è depennato]).

⁵² ASTV, *Notarile I*, b. 80, Atti 1336-1337, cc. 47v-48r (1336 agosto 7), 54v-57r-59r (1336 agosto 9-11).

⁵³ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 365, *Catastico dei beni*, c. CC-VI r.

⁵⁴ «... cuius testamenti particula est in libro membrano Q^o XVIII^o, f^o VI^o» (lvi, b. 344, c. CXXXVII r).

⁵⁵ ASTV, *Santa Maria dei Battuti*, b. 291, *Catastico*, c. 151v.

⁵⁶ Federici, *Istoria de' Cavalieri Gaudenti*, II, *Monumenti*, p. 166.

⁵⁷ «... Tarvisii in contrata Sancti Martini in domo habitata per uxorem quondam domini fratris Puppini de Baçoleto... Domina Dyamota filia quondam ser Iohannis et uxor quondam ser Ançi de contrata Sancti Pancracii, iacens in lecto licet infirma corpore, set per Dei gratiam sane mentis existens, nolens ab intestato decedere... Item legavit et reliquit Paulo filio quondam domini fratris Pupini de Baçoleto et filio domine Çecilie filie dicte testatricis unam suam clausuram de Çero... Item legavit Katarine sorori ipsius [*Pauli*] et filie dicti quondam domini fratris Puppini de Baçoleto et domine Çecilie filie ipsius testatricis predictae omnia terrena et clausuras quas ipsa habet et possidet in territorio de Varago... In ceteris vero omnibus suis bonis mobilibus et et immobilibus, iuribus et actionibus tam presentibus quam futuris, tacitis et expressis, dominam Çeciliam eius filiam, uxorem quondam dicti domini fratris Puppini de Baçoleto ordinis Milicie Beate Marie Virginis sibi heredem instituit et eam suam commissariam ad solvendum omnia legata predicta esse voluit et ordinavit...» (ASTV, *Notarile I*, b. 62, Atti 1337-1340, *Date salutarie*, c. 2v-3r).

⁵⁸ ASTV, *Notarile I*, b. 62, q. 1337-1340, c. 22r.

⁵⁹ 1340 novembre 22, Treviso nella chiesa di San Paolo. Suor Ali-ce da Arcigliano, procuratrice del convento, rilascia quietanza di 7 lire, 6 soldi e 8 denari a ser Paolo del fu frate Pupino a pagamento del livello di un anno «trium cassorum domorum cum curia et orto post et aliis hedifficiis in contrata Sancti Martini habitatorum per ipsum ser Paulum et dominam Çeciliam eius matrem» (ASTV, *Notarile I*, b. 63, Atti 1340-1341).

⁶⁰ 1342 agosto 19, Treviso. Frate Marco Becco, procuratore del convento di Santa Margherita, rilascia quietanza di 4 lire e 5 soldi a *domina* Cecilia, vedova di frate Pupino, «pro responsione livelli anni preteriti unius cassus domus alte murate et solerate iacentis Tarvisii in contrata Sancti Martini habitate per Marcum casolarium» (ASTV, *Notarile I*, b. 63, Atti 1342-1343). Gli altri atti nei diversi quaderni del notaio Nicolò da San Martino a partire dal 1339 in ASTV, *Notarile I*, bb. 62-63.

⁶¹ ASTV, *Notarile I*, b. 62, Atti 1339-1340.

⁶² «Testamentum domine Cecilie uxoris quondam domini Pupini de Baçoleto. ... Iussit et ordinavit corpus suum sepeliri in loco fratrum heremitarum de Tarvisio sub cuva Undecim Milia Virginum; et si fratres dicti loci nolent ipsam testatricem sepeliri sub dicta cuva, voluit, iussit et ordinavit corpus suum sepeliri ad locum fratrum predicatorum de Tarvisio in monumento quondam domine Dyamote eius matris. Item legavit vigintiquinque

libras denariorum parvorum causa emendi necessaria ad altare Undecim Millia Virginum, quod altare est in loco fratrum heremitarum predictorum de Tarvisio... In omnibus autem aliis suis bonis mobilibus et immobilibus presentibus et futuris Raxonesiam, Baçoletam et Magdalenam sorores et filias quondam Paulini de Baçoletto, filius ipsius testatrix, sibi equales heredes instituit» (ASTV, *Notarile I*, b. 140, Atti Giacomino da Posbon di Montebelluna 1349-1361).

⁶³ BCapTV, *Pergamene Archivio*, scat. 13, n. 1455; ASTV, *Notarile II*, b. 916, *Saturno*, cc. 102r-ss.

⁶⁴ ASTV, *Notarile II*, b. 921, cc. 240r-264v.

⁶⁵ ASTV, *CRS, San Paolo, Pergamene*, b. 6; scheda in Ivi, *San Paolo*, b. 2, *Catastico*, cc. 134v-135v.

⁶⁶ «Ego vollo sepeliri ad ecclesiam Sancte Margarite in capella Undecim milia Virginum» (ASTV, *Notarile II*, b. 906, c. XXVIII-1/2r ss.).

⁶⁷ Agostino a. 2, Dorotea a. 4, Paolo a. 5, Pietro a. 6, Bartolomeo a. 8, Antonio a. 7, Orsola a. 10/11, Franceschino a. 12 (ASTV, *Comunale*, b. 1534).

⁶⁸ «lussit, voluit et ordinavit quod... corpus suum sepeliri debere in cimiterio ecclesie Sancte Margarite de Tarvisio in sepultura suorum mortuorum, que sepultura est sub et penes altare Sancte Ursule in dicta ecclesia». Il testamento viene registrato il successivo 14 novembre (ASTV, *Notarile II*, b. 932, cc. 173r-175r).

⁶⁹ ASTV, *Notarile II*, b. 937, cc. 347rv.

⁷⁰ «... animam suam altissimo Creatori eiusque gloriosissime matri virgini Marie et sanctissimis Ursule et Sebastiano eius devotis ac universe curie celesti devotissime commendavit, iubens, volens ac ordinans quod quandocumque contingerit de hoc seculo migrare corpus suum sepeliri debere in capella sua Sancte Ursule in ecclesia Sancte Margarite in sepultura sua et suorum mortuorum (ASTV, *Notarile II*, b. 939, cc. 440r-442r, con codicilli del 2 settembre; Ivi, *Santa Margherita*, b. 9, *Processo 130*).

⁷¹ Il testamento è registrato il 24 marzo 1494 (ASTV, *Notarile II*, b. 944, c. 213v; *particula* in ASTV, *CRS, Santa Margherita*, b. 9, *Processo 138*). Luigi Bailo ricorda i testamenti dell'1 ottobre 1463 di Bortolo Pencio, di Giacoma di Antonio Malacrea, vedova di Marco Rover, e di Bernardino Malacrea (L. Bailo, *Degli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso*, Treviso 1883, pp. 37-38).

⁷² ASTV, *Notarile I*, b. 830, Fascicolo *Testamenti*. Copia della *particula* del testamento, senza data, in ASTV, *Santa Margherita*, b. 9, *Processo 142*; Ivi, *Santa Margherita*, b. 3, *Catastico* 1728, p. 250, senza data.

⁷³ Un ramo si era insediato in Friuli nel 1274 al seguito di Raimondo Della Torre, vescovo di Como, promosso l'anno precedente al patriarcato di Aquileia (F. Crucitti, *Malacrida, Marzio*, DBI 67 (2006).

⁷⁴ Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca*, p. 743.



Le Nozze di Cana di San Teonisto, tra Benedetto Caliari e Gian Antonio Fumiani

Flavia Gasparini

L'autore di uno dei più stupefacenti soffitti dipinti su tela, quello della chiesa di San Pantaleone a Venezia, il pittore Gian Antonio Fumiani (1643-1710), ha lasciato a Treviso due grandi tele a soggetto allegorico rappresentanti *La Fede* e *La Carità* che oggi, grazie ai Musei Civici che le avevano in deposito, è possibile vedere nuovamente esposte nella ex chiesa di San Teonisto per la quale furono eseguite. Esse sono quanto rimane a ricordo della presenza in città di uno dei dipinti più importanti della cultura artistica cittadina del tardo Cinquecento: il grande telero raffigurante *Le Nozze di Cana* eseguito nella bottega di Paolo Veronese per il monastero di San Teonisto tra il 1579 e il 1580, oggi a Roma a Palazzo di Montecitorio.

L'opera dei Caliari e quella di Antonio Fumiani si intrecciarono infatti, a distanza di tempo, a Treviso in San Teonisto (fig. 1). La ricostruzione delle vicende relative ai loro interventi conduce alla ricomposizione di una storia (quella delle due tele raffiguranti le Noz-

ze di Cana) ricca di risvolti affascinanti, per cui vale la pena di ripercorrere sinteticamente quegli accadimenti, validi punti di partenza per nuove riflessioni.

Due tele per il monastero, l'originale e la sua copia

È grazie al *Zornal Ordinario* (il Giornale della abbadesa, 1579-1580) che abbiamo notizie precise relative alla commissione del grande telero (otto metri circa di base) delle *Nozze* oggi a Roma¹ (fig. 2), a lungo ritenuto autografo di Paolo Caliari, ma dalla critica ormai unanimemente assegnato al fratello Benedetto, suo principale aiuto e autore di importanti imprese decorative nel territorio trevigiano, come gli affreschi della sala del Vescovado e quelli di villa Soranzo a Sant'Andrea oltre il Muson.

Le note d'archivio ci dicono che nel maggio del 1579 il monastero invia a Venezia la tela per l'esecuzione del dipinto e nel settembre 1580 registra i pagamenti del quadro al maestro Paolo Veronese (come era uso

39



In apertura

Fig. 1. Interno della chiesa di San Teonisto a inizio XX secolo. Archivio fotografico del Seminario vescovile di Treviso (inv. 000014).

Fig. 2. Benedetto Caliari (attr.), *Nozze di Cana*, 1579-1580. Olio su tela 357x766 cm. Roma, Palazzo di Montecitorio.

Figg. 3-4. Antonio Fiumani, *La Fede e la Carità*, 1692-1693, 140x180 ciascuna tela. Treviso, Musei Civici (inv. P1168).

40



disporre anche per un'opera di bottega). Il dipinto è destinato al refettorio del monastero dove rimane fino al 1692, quando, come si legge nell'iscrizione oggi resa di nuovo visibile grazie a un accurato restauro, le monache decidono di collocarlo in chiesa per essere esposto pubblicamente a maggior decoro del tempio.

E qui entra in scena il pittore Fumiani che, tra il 1692 e il 1693, per adeguare al nuovo spazio della parete orientale della chiesa la forma arcuata del telero (che seguiva quella della volta a botte del refettorio), è incaricato di elaborare un'inquadratura pittorica entro cui racchiuderla. Si tratta appunto delle allegorie della *Carità* e della *Fede*, sormontate da due pennacchi con figure coricate dipinte a monocromo di terra gialla (figg. 3-4). Ed è questo l'apparato che oggi vediamo nella sua esatta collocazione originaria a San Teonisto. Al veneziano Gian Antonio Fumiani, che ha fama di aver fatto rivivere l'arte del Veronese nei colori e nella resa prospettica delle architetture dipinte, va anche

l'incarico di produrre una copia delle *Nozze* del Caliari per il refettorio delle monache rimasto sguarnito. Alla fine del Seicento le *Nozze* di Benedetto Caliari sono pertanto nella chiesa di San Teonisto con la quadratura delle figure di Antonio Fumiani e la copia della tela, eseguita dal Fumiani stesso, è presente in refettorio.

In periodo napoleonico la tela del Caliari viene requisita: inviata nel 1811 dalla Direzione Generale della Pubblica Amministrazione alla Pinacoteca di Brera, rimane a Milano fino al 1926 per poi essere assegnata alle sale di Palazzo di Montecitorio.

Sorte più triste toccò alla copia del Fumiani che, trasferita dal refettorio del monastero ormai soppresso alla chiesa (riaperta al culto grazie alle suore domenicane di San Paolo), subisce varie traversie a seguito degli eventi della Prima Guerra Mondiale e infine viene danneggiata in modo grave durante i bombardamenti del 1944² (fig. 5).

Fig. 5. La chiesa di San Teonisto dopo il bombardamento del 1944.



41

Cecilia Onigo, una committente «di larghe vedute e di bella mente»

Mentre, dunque, vent'anni prima le suore del monastero di Ognissanti, sempre a Treviso, commissionano al trevigiano Paris Bordon la grande e movimentata pala del *Paradiso* per la loro chiesa, nel 1579 le benedettine di San Teonisto, in sintonia con le scelte di altri monasteri dell'ordine, pensano ad adornare il refettorio, il luogo privilegiato della comunità ed equivalente della sala grande di un palazzo nobiliare. E per il refettorio commissionano questo enorme telero che raffigura un banchetto, il tema 'principe' dell'arte del Veronese, in cui gli episodi evangelici sono celebrati all'interno

della festosità elegante di quell'*élite*, religiosa e secolare, che governa la Serenissima.

Nella tela di Benedetto Caliari, la scena del primo miracolo di Cristo si svolge in una loggia con colonne ioniche che dividono in tre parti la scena e che, a sua volta, è chiusa sul fondo da una grande serliana, oltre la quale si intravedono un giardino alberato e un tempio con timpano triangolare posto alle spalle di Cristo. Attorno alla mensa, con le estremità risvoltate in avanti, la narrazione del miracolo è affidata a più di trenta figure, tra commensali e officianti. Nell'estremità di sinistra vediamo i due sposi.

Tra i personaggi che partecipano al banchetto, alcuni

vestiti con abiti moderni che si alternano ad altri in vesti antiche, molte sono le citazioni del modello delle *Nozze di San Giorgio Maggiore*, oggi al Louvre. Ma qui il repertorio veronesiano, come è stato evidenziato, non appare grigiamente ripetitivo e privo di variazioni, bensì risolto con un senso di maggiore naturalezza. Benedetto Caliari, pur non rinunciando a creare l'atmosfera di un nobile, signorile e ricco convivio, dona alla scena e ai personaggi «una connotazione più prosaica, domestica, quotidiana. Ciò è avvertibile nel carattere stesso dei ritratti qui ambientati specie in quello *dal vero* della stessa committente»³.

E proprio quest'ultima figura è l'elemento che più caratterizza la composizione. Seduta al banchetto del miracolo, posta al di qua della tavola davanti alla figura di Cristo e rivolta con lo sguardo verso l'esterno, sta colei che le fonti indicano come la committente della tela, la badessa Cecilia dei conti Onigo⁴.

«Donna di larghe vedute e di bella mente»⁵, ex suora camaldolese, Cecilia Onigo diventa benedettina di San Teonisto dopo la soppressione del convento di Santa Cristina di Treviso. Nonostante sia considerata una *foresta* all'interno del monastero rispetto alle altre suore benedettine, nel 1575 viene nominata badessa.

La famiglia dei conti Onigo è tra le più potenti in città e ad appoggiare la sua nomina e il suo operato sono i vescovi Corner (Giorgio Corner è vescovo di Treviso dal 1564 al 1577, Francesco dal 1577 al 1596), propugnatori dei dettami del Concilio soprattutto in fatto di condotta del clero. Il ricco monastero di San Teonisto, con l'aumento del numero delle monache, ha bisogno di interventi di buona amministrazione temporale, ma anche di moralizzazione delle religiose.

Come appare evidente dall'atteggiamento autorevole che la badessa ha nel ritratto che di lei fa il Caliari, e come testimoniava un'iscrizione posta sulla sua sepol-

tura⁶, Cecilia Onigo operò attivamente per conseguire quel riassetto materiale e morale del monastero a cui era stata preposta: continua i lavori della chiesa precedentemente avviati, realizza un nuovo refettorio e un nuovo chiostro, ma soprattutto supera i dissensi interni e con la curia vescovile (attriti legati all'imposizione delle nuove regole emanate dal Concilio, come la stretta clausura, che avevano portato all'allontanamento di alcune benedettine e di due precedenti badesse e che si erano manifestati anche in altri conventi della città).

Il ruolo politico della Onigo è quindi importante come lo è il potere eccezionale, giurisdizionale ed economico, di cui dispone all'epoca la madre superiora di un'abbazia nei territori della Serenissima e che non ha eguali tra altre figure femminili all'interno della Chiesa.

Il banchetto di Benedetto Caliari: un rimando a una festa di nozze famosissima?

Come scrive Liberali, «anche la memoria della grande Abbadessa sarebbe svanita se la donna non si fosse assicurata una più lunga e bella fama facendosi ritrarre nella grande tela dipinta per il suo refettorio»⁷.

Di fronte a questa evidente funzione (anche) memoriale del dipinto appare legittimo chiedersi, come spesso accade per i banchetti veronesiani, chi ci sia tra gli altri effigiati. Difficile pensare infatti che suor Cecilia desiderasse farsi ritrarre da Veronese, il costoso pittore dei *signori* veneziani (è a lui che risulta commissionata e pagata la tela!), all'interno di questo animato sodalizio di nobili commensali senza la presenza di altre figure di contemporanei noti e riconoscibili che dessero ulteriore rilievo alla sua committenza. Tanto più che il dipinto doveva parlare non solo alle consorelle legate per sempre alla clausura, ma anche a quelle giovinet-

Fig. 6. Benedetto Caliari (attr.), *Nozze di Cana* (part.). Roma, palazzo di Montecitorio.



te, alcune provenienti dalla stessa città di Venezia, che venivano affidate al monastero per la loro educazione fino all'età del matrimonio.

Nessun preciso riferimento utile a qualche identificazione è stato finora avanzato. Solo Domenico Maria Federici parla di «ritratti di personaggi allora viventi in Trevigi»⁸, mentre Francesca Piovan, in un accurato studio su basi documentali dell'abbigliamento del periodo, nota che «la scena dell'aristocratico banchetto con commensali in ricchi abiti contemporanei al margine sinistro del dipinto non è contestualizzabile nell'ambito locale, ma piuttosto appare una ripetizione di campionarî figurativi aulici»⁹. Potremmo essere quindi in un contesto con personaggi del tempo, aulico, ma non strettamente trevigiano.

Nell'ottobre del 1579 (ma il matrimonio è annunciato

a giugno ed è stato preceduto da una cerimonia privata nel 1578) una nobile veneziana parente dei Corner, Bianca Cappello, sposa a Firenze il Granduca Francesco Medici.

Il matrimonio rappresenta, a questa data, per Venezia, motivo di vanto e di nuove prospettive politiche: la Cappello è titolata *Figlia della Repubblica* (come Caterina Cornaro) e, come tale, crea un legame di parentela tra Venezia e un altro ricchissimo stato della penisola. La nuova Granduchessa di Toscana appartiene al patriziato più facoltoso e influente dello Stato e il prestigio dell'unione è un'aggiunta alla magnificenza di queste casate (i Corner del ramo della regina Caterina a cui appartengono i vescovi di Treviso, i Grimani, i Contarini, i Morosini), tutte famiglie legate da parentela ai Cappello¹⁰, tra i primi e più importanti proprietari terrieri veneziani nell'entroterra trevigiano con un vasto latifondo che si estende da Cassola ad Asolo, terre di antica influenza degli Onigo. Lo stesso Bartolomeo Cappello, padre di Bianca, copre l'importante carica di capitano e podestà di Treviso nel 1575, quando Cecilia è fatta badessa¹¹.

Potrebbe essere questo il riferimento per il nostro banchetto?

Sembra andare in questo senso la combinazione di elementi già rilevati: la personalità della committente, la data di commissione ed esecuzione del dipinto (1579-1580), le strette maglie della rete di parentela e di frequentazioni che legava la nobiltà trevigiana a quella veneziana, i molti interessi politici ed economici entrati in gioco, il gran clamore sollevato dall'evento che richiamò a Firenze numerosi rappresentanti della nobiltà veneta e di cui sicuramente molto si parlò anche nell'*atelier* dei fratelli Caliari, artisti aperti a una dimensione che andava oltre il mondo provinciale trevigiano¹².

Fig. 7. Pittore fiammingo, *Festa nuziale*, Secoli XVI- XVII, fine-prima metà. Olio su tavola 48,5 x 73 cm. Treviso, Musei Civici (inv. P147).



In questa fase di sola proposta aggiungiamo poche altre considerazioni. La sposa del dipinto è sicuramente una sposa veneziana per i tipici connotati della sua bellezza e per la foggia dell'abito con l'ampia scollatura e il bellissimo *bavero* impreziosito da ricami a stelle dorate, mentre lo sposo, che porta una gorgiera (il collare incannucciato) e non il colletto basso usato nella città lagunare, sembra indicare, appunto, un non veneziano, un forestiero¹³. Tra i commensali inoltre evidenziamo la presenza di due altre figure. A destra, inserito nel gruppo più dinamico di astanti, emerge la figura di un cardinale: il fratello del Granduca, Ferdi-

nando Medici, all'epoca era ancora un principe della Chiesa. A sinistra, seduto proprio di fianco alla sposa, è collocato un personaggio con una forte caratterizzazione che sembra un prelato (fig. 6). Tutte le cronache menzionano la presenza a Firenze, per la celebrazione delle nozze, dello zio della sposa, il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, fratello della seconda moglie di Bartolomeo Cappello. Certo, i colori (rosso vermiglio e rosso purpureo tendente al viola) e la foggia degli abiti e della berretta con fiocco non sembrano corrispondere a vesti ecclesiastiche riconoscibili¹⁴. E di certo Giovanni Grimani nel 1579 aveva più di settant'anni,

mentre qui non presenterebbe né barba né capelli imbiancati, ma la stempiatura, lo zigomo alto e il profilo arcigno paiono rimandare in modo credibile ad alcuni ritratti del patriarca¹⁵. L'ambiguità stessa dei colori delle vesti (presente anche in molte rappresentazioni del Grimani e legata alla sofferta vicenda della mancata nomina a cardinale) potrebbe consentire di interpretare questa presenza se non come un ritratto, come un'evocazione di quel notissimo personaggio pubblico che fu il Patriarca d'Aquileia, eccezionale collezionista, straordinario esempio di mecenatismo artistico a Venezia¹⁶.

Di certo la presenza di due prelati, un cardinale e un (forse) patriarca sulla scena di un ricco matrimonio raffigurato in quella data a Venezia, patria della Cappella, costituirebbe da sola un indizio degno di una qualche attenzione.

In assenza di più solidi elementi in grado di suffragare la nostra ipotesi (tacciono purtroppo i documenti forse per la lunga permanenza del dipinto in un luogo di chiusura e forse anche per l'oblio in cui fu fatta cadere la nuova unione del Granduca¹⁷), avanziamo questa proposta come spunto per una riflessione approfondita sull'intera composizione e sulle singole figure degli astanti, molte degne di grandissima ammirazione (come ad esempio quelle dei due invitati che il pittore colloca al di qua del tavolo, come la badessa, e che per la loro posizione forse hanno un ruolo preciso nella storia rappresentata: il corposo e opulento personaggio sulla destra e quello in piedi sulla sinistra, il maestro di cerimonia, la cui fisionomia ricorda il ritratto dell'ormai anziano Bartolomeo Cappello, opera di Domenico Tintoretto del Museo di Santa Caterina¹⁸).

La sfortunata copia di Antonio Fumiani

Se non l'evocazione del famosissimo matrimonio, l'o-

pera di Benedetto Caliari resta comunque la rappresentazione del mondo appagante della badessa Onigo e dei suoi commensali (tra cui sono presenti, eccezionalmente in modo numeroso, le figure femminili).

Di certo l'operato della badessa rappresentò una strada da seguire: fino alla metà del Seicento le monache continuarono a commissionare interventi atti a completare il progetto di rinnovamento del monastero e della chiesa intrapreso dalla Onigo. In particolare, per la chiesa, si diede avvio alla realizzazione di un coerente programma di pitture legate all'iconologia dell'ordine benedettino con episodi della storia sacra, ma soprattutto con esempi di vita di santi e sante benedettini e di antichi martiri.

Tuttavia, nella seconda metà del Seicento le commissioni delle monache registrano una battuta d'arresto e nei primi anni dell'ultimo decennio del secolo si decide l'inserimento in chiesa del telero di Benedetto Caliari, da più di cento anni collocato nel refettorio e indubbiamente "fuori tema" rispetto al ciclo pittorico presente in chiesa.

Per capire questo passaggio della storia della tela del Caliari e dell'arrivo a San Teonisto della replica eseguita dal Fumiani dobbiamo fare riferimento nuovamente ai Granduchi di Toscana e alla famiglia Medici (ma non in relazione con la nostra congettura) per una circostanza evidenziata da recenti studi sul collezionismo mediceo.

Gli archivi fiorentini testimoniano infatti che negli anni Ottanta del Seicento il Granduca Cosimo III Medici, grande accaparratore di opere d'arte per le raccolte fiorentine, attraverso un suo emissario, il ministro Matteo Del Tegli, fu sul punto di acquistare la tela del Caliari, creduta allora di Paolo. Esiste il carteggio tra il Granduca, il suo segretario di stato Apollonio Bassetti e il Del Tegli a documentare la questione. E a Firenze

46 è presente anche la *macchia*, lo schizzo, del dipinto inviato al Granduca¹⁹.

L'acquisto da parte dei Medici poi non si concluse, nonostante se ne fosse ottenuta la licenza grazie ai maneggi di un prelato confidente delle suore. Ma il tentativo di vendita ci dice che il monastero, un secolo dopo la commissione dell'opera ai Calari, era probabilmente in difficoltà economiche. E quindi si adombra il sospetto, giacché l'attività dei compratori toscani in Veneto continuò a lungo, che la commissione della copia al Fumiani servisse a mascherare la vendita dell'originale²⁰.

Per esporre in chiesa le *Nozze di Cana* (ormai rimaste invendute), le monache commissionarono al pittore Gian Antonio Fumiani anche l'esecuzione di due tele che permettessero di adeguare l'opera del Calari al riquadro della parete di sinistra dell'edificio.

Si tratta appunto delle tele raffiguranti *La Fede* con in mano il calice eucaristico e *La Carità* con un bimbo in braccio e altri due ai suoi piedi, rappresentate su mensole rette da putti. Pur nelle loro pose enfatiche e teatrali, queste due grandi figure si distinguono tra le altre pale secentesche della chiesa come una presenza di forte eleganza grazie alla raffinata resa dei drappaggi delle vesti e ai colori luminosi – rosa pastello, azzurro, giallo, verde – di derivazione veronesiana²¹.

Poche foto in bianco e nero restano invece della copia secentesca delle *Nozze*.

Il dipinto di Gian Antonio Fumiani, portato in chiesa dopo le requisizioni napoleoniche e quindi esposto nell'inquadratura creata precedentemente dallo stesso Fumiani, andò infatti gravemente danneggiato durante i bombardamenti del 1944.

Quei terribili eventi, che squarciarono l'intera navata della chiesa, sono oggi efficacemente ricordati dalla tela a forma arcuata dell'artista Safet Zec, anch'essa

collocata significativamente tra la *Fede* e la *Carità* proprio in quello stesso spazio che fu delle due *Nozze di Cana* di San Teonisto, sottratte dalle guerre alla città²².

Note

¹ Per i documenti del monastero inerenti al dipinto: G. Liberali, *Per la rivendicazione di una grande tela di Paolo Veronese (contributi d'Archivio)*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", a. a. 1939-1940, tomo XCIX, parte II, Classe di Scienze morali e letterarie, pp. 21-32. Per le vicende storiche del dipinto, la bibliografia, la descrizione e l'analisi dell'opera: G. Fossaluzza, *Le nozze di Cana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, cat.148, pp. 261-264.

² Integrazioni alla storia della chiesa e ai documenti pubblicati da Giuseppe Liberali sono presenti in B. Donati, *La chiesa di San Teonisto a Treviso (secoli XV-XX)*, tesi di laurea, relatore L. Puppi, Università di Venezia, a. a. 1995-1996, pp. 16-20.

³ Fossaluzza, *Le nozze di Cana*, p. 264.

⁴ Per i documenti relativi alla badessa Cecilia Onigo: Liberali, *Per la rivendicazione*, pp. 23-28 e E. Perinotto, *L'abbazia di Santa Maria di Mogliano e San Teonisto di Treviso (sec. X-XIX)*, Roma 1952, pp. 41-43.

⁵ Perinotto, *L'abbazia di Santa Maria di Mogliano*, p. 41.

⁶ Un'iscrizione la diceva «Restitutrice in tempi brevissimi e sovrintendente del tempio quasi crollato di S. Teonisto dei costumi e di ogni finanza»: B. Burchelati, *Commentariorum memorabilium multiplicis historiae tarvisinae*, A. Reghettini, Treviso 1616, p. 281. Devo a Steno Zanadrea la corretta trascrizione del testo, pubblicato finora in modo impreciso.

⁷ Liberali, *Per la rivendicazione*, p. 28.

⁸ 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*, Venezia 1803, p. 55.

⁹ F. Piovani, *La moda a Treviso nei secoli XVI-XVII. Forme e semantica dell'abbigliamento cittadino*, Udine 2013, p. 56.

¹⁰ Francesco Sansovino nella presentazione della sua *Venezia*

Nobilissima del 1581, dedicata proprio alla nuova Granduchessa, illustra le glorie di casa Cappello e ricostruisce le parentele dei Cappello con altre famiglie patrizie tra cui i Corner della regina Caterina.

¹¹ F. Gasparini, *Il ritratto di Bartolomeo Cappello (1519-1594), padre di Bianca Granduchessa di Toscana*, in "Bollettino dei Musei e degli Istituti della cultura della città di Treviso. Attività e Ricerche", 4 (2023), pp. 51-57.

¹² In un documento inedito dell'archivio Del Riccio si legge la descrizione dell'arrivo dei numerosi invitati veneti a Firenze per il matrimonio e dell'accoglienza trionfale loro fatta «che si dice da papa Leone in qua non essere stata maggiore»: Archivio Del Riccio (ADR), Atti patrimoniali 49, inserto 8, *Lettera di Francesco Potenti a Giovanna Gianfigliuzzi*, Firenze settembre 1579. (Per l'aiuto offerto sono riconoscente all'Associazione Archivi storici delle famiglie di Firenze, alla responsabile Rita Romanelli e al proprietario dell'archivio, Filippo Niccolini).

¹³ D. Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2001, pp. 68-69.

¹⁴ Ringrazio Francesco Vello per avermi indicato una corretta descrizione delle vesti.

¹⁵ D. Ferrara, *Iconografia di Giovanni Grimani: oggetti, fonti, problemi aperti*, in *Tintoretto e Giovanni Grimani. Ritratti a confronto*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grimani, 17 aprile – 8 settembre 2024), Venezia 2024, pp. 54-56.

¹⁶ Per la vicenda della mancata elevazione al titolo cardinalizio di Giovanni Grimani e la conseguente particolarità del colore delle vesti nei suoi ritratti: M. Firpo, *Le ambiguità della porpora e i "diavoli" del Sant'Ufficio. Identità e storia nei ritratti di Giovanni Grimani*, in *Idem, Storie di immagini e immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma 2010, pp. 119-171.

¹⁷ Per le vicende dei due Granduchi e il contesto in cui regnarono: P. I. Galli Mastrodonato, *Bianca Cappello. Dalla damnatio memoriae alla verità*, Padova 2020.

¹⁸ Gasparini, *Il ritratto di Bartolomeo Cappello*, pp. 53-54. Nella Lettera di Francesco Potenti (nota n. 12) è così descritto: «di 60 anni, di giusta statura, di pel nero... e magro».

¹⁹ Per il disegno di mano anonima inviato a Firenze: M. S. Alfonsi, *Cosimo III e Venezia. I primi anni di regno*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, p. 277.

²⁰ Per la ricostruzione documentata della mancata vendita del quadro: F. Paliaga, *Dalla Laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando de' Medici e il collezionismo dei dipinti*

veneziani a Firenze tra Sei e Settecento, tesi di laurea, Università degli Studi di Udine, relatrice L. Borean, a. a. 2012-2013, p. 134-137.

²¹ Per Fumiani: Fossaluzza, *Nota su Giovanni Antonio Fumiani*, in "Arte Veneta", 42 (1988), pp. 112-118. Più recentemente: D. Tosato, *Alle radici dell'estetica barocca di Giovanni Antonio Fumiani (tra architettura, ornamento e finzione)*, in *Il Seicento e il Settecento alle Gallerie dell'Accademia*, atti del convegno a cura di G. Manieri Elia, M. Nicolaci, Roma 2024, pp. 109-121.

²² Grazie a un intervento congiunto dei Musei Civici e della Soprintendenza, molti dei dipinti presenti in chiesa prima del 1944 sono tornati visibili in San Teonisto (oggi proprietà della Fondazione Benetton Studi Ricerche). La tela del Fumiani invece, staccata dalla parete dopo il bombardamento, rollata e inviata in un deposito, risulta dispersa: M. E. Gerhardinger, *La chiesa di San Teonisto fasi costruttive e cicli iconologici*, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca II. Pittura rinascimentale barocca*, Crocetta del Montello (TV) 2019, p. 238.



Tobiolo di Arturo Martini: un nuovo capolavoro al Museo Bailo

Fabrizio Malachin

L'antefatto

Parafrasando in maniera libera un vecchio adagio di natura elettorale, si potrebbe dire che le mostre si 'contano', ma anche si 'pesano'. I numeri certo: quanto è costata, quali incassi ha portato all'organizzatore, quanti visitatori. E poi il peso, la sostanza vera: il progetto scientifico, le novità, gli inediti, il profilo dei prestatori, la valorizzazione del patrimonio e degli artisti del territorio, l'arricchimento delle collezioni, l'eredità che la rassegna lascia a posteriori, fino all'accrescimento della reputazione dell'Istituto. Molto spesso la differenza nel dare importanza al primo o al secondo aspetto dipende dall'interesse e dalla natura dell'organizzatore (privato o pubblico) e dal profilo dei curatori (appassionati o mercanti, critici o mercenari, oppure storici dell'arte).

Per la propria mission i Musei Civici danno inevitabilmente attenzione prioritaria al 'peso'. E la nuova acquisizione del gesso di Arturo Martini di cui si parla in queste pagine è una diretta conseguenza della mostra Arturo Martini. I capolavori¹. Un evento monografico dedicato a quel 'figliol prodigo' che più di ogni altro ha saputo rinnovare la scultura traghettandola dall'Ottocento al contemporaneo, un genio internazionale. Una mostra attesa da anni, basti pensare che per trovare una simile grandiosa antologica bisogna riavvolgere il nastro della storia fino al 1967 quando, in occasione del ventennale della scomparsa di Martini, fu inscenata la celebre rassegna a Santa Caterina, curata da Giuseppe Mazzotti con l'allestimento di Carlo Scarpa. Come nell'occasione mazzottiana, l'evento del 2023

49



In apertura

Fig. 1. A. Martini, *Tobiolo*. Gesso originale, 124 x 155 x 88 cm; firma sulla base A. Martini. Collezione Mauro Furlan (Montebelluna), in deposito presso il Museo Bailo.

Fig. 2. Il gesso nella collocazione dell'ex sede di Veneto Banca.

Fig. 3-11. Fasi di lavorazione per la fusione del bronzo nel 2002. Da sinistra a destra e dall'alto in basso: cattura del negativo, stesura del gesso della camicia sopra il calco in gomma, separazione della forma del gesso, realizzazione del modello in cera.

50 ha lasciato doti preziose e contribuito ad accrescere la reputazione dell'Istituto in un processo ripartito con l'inaspettata esposizione dedicata a Canova². Arrivarono: La sposa felice, grandioso gesso del 1930 che oggi trionfa nell'androne del museo, quale dono generoso della famiglia veneziana Gallo Fantoni; La veglia, imponente terracotta che abbiamo ammirato nelle sale del museo da marzo 2023 a dicembre 2025, ma che, in seguito al meritorio acquisito da parte del Ministero, è andata ad arricchire le collezioni della GAM di Roma, assicurando così al godimento pubblico un capolavoro conservato gelosamente, fino a quel momento, in collezione privata. E ora un altro eccezionale capolavoro, il gesso originale raffigurante Tobiolo (figg. 1-2). Nella recente citata mostra avevamo ammirato il bronzo originale, già in collezione Ottolenghi ad Aquil Terme, derivato proprio dal gesso di cui si parla. Questo, assieme agli altri notevoli pezzi della stessa collezione Furlan di Montebelluna, accresce oggi il numero dei pezzi e il prestigio della collezione martiniana presente al Civico di Treviso tanto che l'acronimo GAM a completare l'intitolazione a Luigi Bailo sarebbe del tutto appropriato per il nostro museo. GAM 'Luigi Bailo', da sciogliere in 'Galleria d'arte moderna', meglio ancora in 'Galleria Arturo Martini'.

La storia

L'opera nasce dalla richiesta dei coniugi Ottolenghi, Arturo e Herta von Wedekind, di un bronzo da collocare nella vasca della piscina della villa di Monterosso ad Acqui Terme. Non però una fontana con un soggetto a piacimento dell'artista. I committenti avevano fornito a Martini anche l'idea cui attenersi, ossia il bozzetto del Tobiolo che Herta stessa, artista di origini tedesche, aveva realizzato nel 1912 e che nella mostra trevigiana del 2023 è stato esposto straordinariamente accanto al bronzo finale, rivelando la fonte iconografica iniziale ma soprattutto quel *quid* frutto del genio martiniano. L'incarico risale al 1929, ma bisognerà attendere il 1933 (il bronzo è firmato A. Martini 1933) per trovare Martini al lavoro.

Tobiolo è seduto su due rocce lontane l'una dall'altra che conferiscono l'effetto di sospensione sull'acqua. Riuscita la posa in equilibrio precario, gambe lievemente raccolte, schiena inarcata, mentre tiene tra le mani quel pesce da cui esce lo spruzzo d'acqua per la fontana. È colto in un momento di distrazione dalla pesca, quasi assorto in un pensiero che lo porta a volgere la testa e a tendere l'orecchio. Si riesce ad immaginare, grazie a quel gesto, la presenza di un terzo fuori scena, non ripreso. È l'arcangelo Raffaele (Tb 6, 3) che





lo accompagna lungo il viaggio e che ora lo sta invitando a non lasciare andare quel pesce, ma a conservarne le viscere per curare il padre cieco che lo attende a casa³.

Bello quel nudo, muscoloso, raffinato, imponente. Alzandosi in piedi, Tobiolo sfiora i 3 metri, un colosso. Rispetto a quanto aveva sperimentato fino a quel momento, l'opera segnò un ritorno al classico: come segnalato da Stringa, ad Herta e a Martini non era estraneo il *Guerriero seduto a terra* oggi al Museo nazionale romano di palazzo Altemps e allora nel Museo Mussolini, copia romana del II secolo d. C. di originale greco. Proprio questo ritorno al classico, dopo le grandi terracotte (si è citata *La Veglia*, ma al museo si conservava anche *La Venere dei porti*) decretò il grande successo di critica. Per la prima volta nella sua carriera, ne ricavò unanime consenso da parte della critica a partire dalla prima esposizione a Milano (1934) e subito dopo alla XVII Biennale di Venezia, fino alla consacrazione alla Mostra d'Arte Italiana a Parigi. In quest'ultima occasione, Il Corriere della Sera la riprendeva (17 maggio 1935) in prima pagina, con le autorità italiane e francesi in ammirazione. Quel volto, una vera maschera novecentesca, smentisce però che si trattasse di un tradimento delle precedenti esperienze.

Il gesso

L'opera entrata nel percorso permanente del Bailo è il gesso originale (cm 124 x 155 x 88), firmato sulla base A. Martini, da cui fu tratto il bronzo Ottolenghi. Si tratta di un pezzo unico, delicato, prezioso e tanto importante da essere stato recentemente dichiarato bene di interesse culturale da parte della locale Soprintendenza, ai sensi del Codice dei Beni Culturali, con provvedimento del giugno 2025.

Nel processo creativo plastico il gesso rappresenta un

passaggio intermedio tra la prima modellazione in creta e/o terracotta e la traduzione finale in bronzo o in marmo. Un processo tradizionale che abbiamo raccontato anche per Canova e che Martini apprese fin dalla prima formazione nello studio di Antonio Carlini⁴.

La tecnica della 'formatura', appresa da Martini, prevedeva così diverse fasi: dopo aver creato il modello, questo veniva rivestito di gesso realizzando una calotta che successivamente, tolta, restituiva il negativo dell'opera. Da questo si ricavava il modello vero e proprio, quello pieno che sarebbe servito per il bronzo. La tecnica richiedeva tanto esercizio, prove riuscite e fallimenti: sugli incidenti delle prime prove racconta lo stesso Martini a Gino Scarpa nei *Colloqui sulla scultura 1944-45* raccolti da Gino Scarpa⁵.

Il Museo Civico di Treviso documenta ampiamente il rapporto di Martini con questa materia. Le prime prove, quelle realizzate tra il 1905 e il 1913 sono pressoché tutte conservate al Bailo e, tra questi, ci sono pezzi davvero preziosi: *Garibaldi*, il primo di grandi dimensioni pensato su commissione dell'abate Bailo per un monumento che poi non fu realizzato, il *Ritratto Soppelsa* unica scultura di ispirazione futurista, *Ubriaco* che richiama all'influenza espressionista, *Maternità* frutto dell'esperienza monacense, *Adamo ed Eva* prima idea su un tema rielaborato poi nella pietra di Finale che campeggia al centro del chiostro – opera anche questa in origine nella villa di Monterosso degli Ottolenghi –, fino all'incredibile esito raggiunto con *La Sposa felice*. Il grande gesso raffigurante Tobiolo arricchisce ulteriormente la raccolta trevigiana di gessi martiniani, la più ampia e completa.

Ben noto il percorso collezionistico del gesso. Acquistato assieme al bronzo dai coniugi Ottolenghi e portato nella villa di Acqui Terme ad Alessandria, fu

Fig. 12-15. Fasi di lavorazione per la fusione del bronzo nel 2002. Da sinistra a destra: separazione della forma di gesso, particolare del modello in cera con la sua estrazione.



54 riscattato da Martini stesso per assicurarla alla sua personale raccolta nella Casa Museo di Vado Ligure. Qui rimase fino al 2002 quando fu acquistato da Veneto Banca e collocato nel salone che si apre sopra lo scalone di rappresentanza della sede di Montebelluna a Treviso (fig. 2). Assieme al gesso, l'istituto di credito della Marca acquistò anche il diritto di trarne una traduzione in bronzo con l'intenzione di esporlo nel parco del centro direzionale a Montebelluna. Nel 2002 fu così incaricata la ditta Fracaro spa di Villaverla a Vicenza di realizzare la fusione a cera persa. In seguito al fallimento della banca, l'opera subì la trafila amministrativo-giudiziaria che dopo diversi anni la portò all'incanto. Aggiudicata nel luglio 2025 al collezionista Mauro Furlan di Montebelluna che generosamente l'ha assicurata in deposito a lungo termine presso il Bailo. Ci piace pensare che la sua esposizione pubblica nella sede civica cittadina sia, simbolicamente, una sorta di risarcimento alla comunità che ha sofferto le conseguenze della caduta dell'istituto di credito.

Stato conservativo

Il gesso presenta una armatura interna in ferro, come attesta la documentazione del restauro cui fu sottoposta l'opera nel 2007 a cura di Nuova Alleanza. Superficialmente sono visibili segmentazioni conseguenti all'uso per fusione, fessurazioni e piccole fratture soprattutto sulla base, le caviglie e le ginocchia dovute, verosimilmente a una distribuzione non uniforme del peso in fase di trasporto. Per rimediare (forse) a tale criticità si pensò malauguratamente, quale miglior rimedio, di fissare il gesso alla sua base con delle viti passanti la base in legno. Sono ben visibili integrazioni e restauri con gessi di diversa pasta in varie parti della schiena, della base e degli arti. Alcuni danni minori da urto e da frizione sono localizzati alla

base. Depositi di polvere e differenze cromatiche dovute alle diverse paste di gesso alterano i colori originali della materia.

Le condizioni conservative generali, pur discrete, hanno suggerito di assicurare un intervento manutentivo generale. Si procederà quindi con una prima fase di indagine: misurazione del pH, analisi accurata con la lampada di Wood, misurazione dell'umidità, analisi con la macchina fotografica ad infrarosso, e il controllo della superficie con microscopio digitale da 500 a 1000 ingrandimenti. Seguirà poi una fase di pulitura con la rimozione delle polveri e di sporco incoerente, e successivamente di consolidamento e stuccatura nelle aree che presentano distacchi o lesioni fino all'integrazione delle piccole lacune anche con ritocco pittorico finale con colori ad acquerello. Il restauro sarà realizzato a 'cantieri aperti' – occasione anche didattica per apprezzare da vicino la cura che un capolavoro di questa importanza richiede - direttamente al Bailo tra la fine del 2025 e inizio del 2026. L'intervento sarà curato dalla ditta Zonta Edda Restauri e dalla ditta Elisart Restauri di Galante Elisa.

Il bronzo

Sono tre i bronzi raffigurati *Tobiolo*. In ordine cronologico. Il primo è quell'originale, già in Villa Ottolenghi Wedekind di cui si è detto più sopra. Oggi si conserva in una collezione privata padovana ed è stato presentato nella recente mostra del 2023. Il secondo, non autorizzato, sostituì l'originale quando questo fu venduto all'asta nel 1985: si trova ancora oggi nel parco di Villa Ottolenghi. Il terzo, autorizzato, è quello già in collezione Veneto Banca e realizzato nel 2002 dal gesso originale: il 'nostro' gesso mostra in effetti ancora i segni dell'impiego per la produzione in bronzo, in particolare le linee di arginatura dei pezzi di stampo.

Fig. 16-20. Fasi di lavorazione per la fusione del bronzo nel 2002. Da sinistra a destra: fusione del bronzo, insieme dei vari componenti, saldatura, stesura della protezione finale.



56 Una sequenza fotografica inedita (figg. 3-20), qui riprodotta solo in parte, consente di seguire passo passo le varie fasi del processo di realizzazione del bronzo. Nella prima fase si è proceduto alla cattura del negativo. Usando gomma siliconica pastosa è stato ricoperto tutto il gesso, ottenendo così un calco fedele al modello iniziale. Una camicia di gesso è stata quindi realizzata sopra per conferire rigidità al calco in gomma. Ottenuto il calco completo si è proceduto alla separazione delle forme estraendo, quando il gesso della camicia aveva fatto presa, il modello originale dalle forme stesse. I due calchi negativi del modello sono stati poi uniti, nella seconda fase del processo, e sono serviti per realizzare un modello in cera, copia del modello originale. La terza fase ha visto la realizzazione dello stampo per la fusione in bronzo, mentre nella quarta si è proceduto alla fusione del bronzo. Da ultimo, l'estrazione con demolizione del cilindro di fusione, dell'alberatura (dei canali di colata e sfiato), dei chiodi distanziatori, facendo emergere la statua. Il processo si è concluso con le operazioni di sabbiatura, l'uso di lime, carte abrasive e ceselli fino a patinature a caldo e la lucidatura con cera per lisciarne la superficie, definirne il colore e assicurarne brillantezza e protezione. Il processo creativo artistico è, come visto, lungo, delicato e laborioso. Con maggior consapevolezza possiamo ora immaginare Arturo Martini impegnato in un lavoro titanico per creare quel capolavoro che ora possiamo godere e ammirare al Bailo.

Il quid martiniano

Si è parlato di fonti d'ispirazione, ma anche di un quid tutto martiniano – «fece di testa sua» lamentò il committente - che ha reso l'opera un capolavoro. Quali sono queste caratteristiche peculiari?

Primo: il significato simbolico allegorico.

Martini non si accontenta di illustrare un episodio biblico, lo innova. Trasforma un semplice pescatore innocente (allegoria dell'umanità tutta) in un eroe che, assistito dalla protezione divina (l'angelo), raggiunge la grazia della salvezza e della guarigione (il pesce), quale dono prezioso per la sua fede e audacia. Una visione che allude alla vittoria del bene e della speranza sul male materiale e morale (la cecità del padre). Nel gruppo scultoreo Martini combina magistralmente la sfera terrena del corpo e del pesce con l'esigenza di elevare il gruppo in un'atmosfera sospesa e irrealistica: sta qui il genio, combinare l'azione con l'immobilità solenne della scena. *Tobiolo* sembra quasi pietrificato nell'atto di sollevare il pesce, restituendo un momento fuori dal tempo, denso di significato simbolico e spirituale.

Secondo: la novità stilistica.

La dimensione trascendente e meravigliosa cui si è fatto cenno avvicina l'opera alla poetica del Realismo Magico: corrente culturale degli anni Venti e Trenta che coniuga rappresentazione realistica e atmosfera soprannaturale. Ma *Tobiolo* è ancora di più. Si colloca infatti nel clima del "ritorno all'ordine" fascista, ma con connotazioni proprie. L'opera incarna quell'equilibrio tra modernità e tradizione che Martini sapeva mediare. Forme semplificate e solide, ispirazione a modelli antichi, contenuto comprensibile e idealizzato. Non a caso, critici del tempo parlarono di "maniera etrusca" per descrivere la tendenza di artisti come Martini a richiamarsi all'arte arcaica italiana. Nel *Tobiolo* ritroviamo proprio questa sintesi novecentista: la citazione dell'arte etrusca (nel volto, negli occhi e nell'impianto statico), la possanza quasi classica della figura, unite a un'interpretazione personale e poetica del soggetto sacro. *Tobiolo* è, in altri termini, un capolavoro in sintonia con lo spirito del tempo, ma più moderno: monumentale ma intimo e umano, contem-

poraneo ma nutrito di memoria antica, spirituale ma aderente al realismo nazionale promosso dalla cultura fascista.

Terzo: il trattamento dello spazio.

Tobiolo è pensato per essere visto a tutto tondo. La figura si apre nello spazio con le ginocchia e i gomiti protesi, occupando non solo la verticale ma anche la larghezza e la profondità. Ogni prospettiva incanta. Quella schiena piegata in avanti, un paesaggio. Quei muscoli, una lezione di anatomia. Quella presa sicura, un esercizio di autocontrollo. E poi la posa ricurva che incrocia le braccia piegate a disegnare angoli e diagonali, circoscrivendo un vuoto, uno spazio compresso in esso. Pieni e vuoti studiati ben prima di Fontana, portati sperimentalmente allo stremo in prove mature come Atmosfera di una testa.

Martini si ispira alle fontane rinascimentali per concepire *Tobiolo* quasi come un eroe fluviale (dichiarò di aver guardato alla *Fontana del Nettuno* di Ammannati a Firenze). I piedi posati sui massi simulano la riva del fiume, e l'intera posa suggerisce l'atto di emergere dall'acqua. Vi è quindi anche un dialogo voluto con l'elemento naturale e con lo spazio circostante. *Tobiolo* genera e vive nello spazio.

Possiamo davvero ora immaginare Arturo Martini accoglierci nella sua Casa Museo, il Bailo, annunciandoci, senza possibilità di essere contraddetto, pena una scazzottata, «Signori, ecco il mio capolavoro!».

Note

¹ *Arturo Martini. I Capolavori*, a cura di F. Malachin, N. Stringa. Treviso, Museo Bailo, 31 marzo- 24 settembre 2023.

² *Canova. Gloria trevigiana*, a cura di F. Malachin, Treviso, Museo Bailo, 14 maggio - 22 settembre 2022.

³ L'opera costituisce un'ulteriore testimonianza dell'interesse di Martini per i giochi d'acqua, iniziato con la terracotta del 1908 circa, *Bozzetto per fontana* (anch'esso al Bailo dalla collezione Mauro Furlan), passando per la fontana di Anticoli Corrado del 1926.

⁴ *Antonio Carlini. Il maestro di Arturo Martini*, a cura di F. Malachin. Treviso, Museo Bailo, 17 dicembre 2022 – 5 marzo 2023.

⁵ L'edizione di riferimento è *Arturo Martini, Colloqui sulla scultura 1944-45*, a cura di N. Stringa, Treviso 1997.



Giulio Pagnossin, Arturo Malossi, Riccardo Schweizer. Industria, arte, forma.

Manlio Leo Mezzacasa

Nel centenario della nascita, vogliamo ricordare Giulio Pagnossin (1925–2025), una figura che ha lasciato un segno importante nella storia dell'imprenditoria a Treviso, dando un contributo significativo al mondo del design e della ceramica italiani (fig. 1). Pagnossin prese le redini dell'azienda dal padre Angelo, ampliando la produzione e trasformando la manifattura in un'impresa moderna capace di sviluppare soluzioni d'avanguardia. Oltre che imprenditore, fu mecenate e amante dello sport, anticipando quel legame tra imprenditoria e discipline sportive che connota il presente¹. Soprattutto, però, fu interprete di un'idea di industria capace di dialogare con l'arte, in un'epoca in cui la modernizzazione produttiva si intrecciava con la ricerca di una nuova estetica del quotidiano. La Ceramica Pagnossin di Treviso, da lui diretta per decenni, seppe unire la qualità di produzione e l'innovazione tecnica alla libertà inventiva degli artisti. Per celebrare il centenario della nascita di Giulio Pagnossin, la famiglia ha deciso di donare ai Musei Civici una serie di opere (oltre a concederne un secondo nucleo in comodato) di due artisti che hanno collaborato a lungo con il signor Giulio e la sua azienda: Arturo Malossi e Riccardo Schweizer, i quali intesero la ceramica come linguaggio espressivo autonomo, capace di fondere gesto artistico e processo industriale, in piena sintonia con l'intuizione di Pagnossin.

Arturo Malossi (1883-1967), trevigiano, protagonista della cultura artistica cittadina fin dai primi anni del '900, fu legato da rapporti di stima e amicali con le principali figure del *milieu* pittorico locale e veneto, da Ugo Valeri a Sante Cancian, da Nino Springolo a Juti Ravenna, e con intellettuali come Mazzotti e Comisso. Oltre all'attività pittorica si dedicò fin dalla giovinezza – sia per necessità che per inclinazione – a



collaborazioni con le principali manifatture di ceramica della città², facendo di questo materiale il proprio principale mezzo espressivo. Tra gli artisti che animavano i ritrovi all'Osteria "La Colonna" (fig. 2), Malossi lavorò con l'amico Arturo Martini alla Fornace Guerra Gregorj, oltre a partecipare al comitato che accolse i futuristi Marinetti, Boccioni e Russolo a Treviso il 3 giugno 1911, e sempre con Martini – oltre a Gino Rossi, Bice Levi Minzi e Ascanio Pavan – fu firmatario della nota lettera del 1911 a Nino Barbantini nella quale i trevigiani si impegnano a prendere parte alla successiva esposizione di Ca' Pesaro³. Ai riconoscimenti nelle mostre d'arte trevigiana, per le quali si prodigherà nel corso di tutta la vita, e alle rassegne capesarine, seguirono affermazioni in ambito regionale

In apertura

Fig. 1. Arturo Malossi, *Uccello misterioso*, ceramica graffita e dipinta.

Fig. 2. Giulio Pagnossin.

Fig. 3. Foto di gruppo all'osteria La Colonna di Treviso, 1910 ca. Oltre ad Arturo Malossi, seduto a destra, si riconoscono, tra gli altri, Arturo Martini, Gino Rossi, Bepi Fabiano, Bice Levi Minzi.

60



e le esposizioni alle Biennali del 1948⁴ e del 1962, dove presentò in propri caratteristici pannelli in graffito refrattario che esplorano il rapporto tra materia, luce e superficie, con una libertà segnica anticipatrice e poi partecipe del gusto informale e decorativo degli anni Cinquanta e Sessanta.

La produzione di Malossi abbraccia oltre mezzo secolo, dividendosi tra operato per le manifatture e produzione artistica personale, che spazia dai riferimenti post-impressionisti e cezanniani, alla lirica del pae-

saggio e della natura morta che consona con esperienze coeve come il vibrante lirismo del quotidiano alla De Pisis. Tra le opere che giungono ad arricchire le collezioni civiche ci sono esemplari di quell'universo animalista ora ispirato alle medievali patere veneto-bizantine ora riflessione del tutto personale sul mondo animale che Malossi realizza alla Pagnossin tra '54 e '58, oltre alle già citate caratteristiche composizioni di piastrelle irregolari unite in pannelli (figg. 3-4).

Fig. 4. Arturo Malossi, *Natura morta con fiori*, ceramica dipinta.



Fig. 5. Arturo Malossi, *Geometrie moderne*, pannello in piastrelle di ceramica dipinta.

seppa Mazzariol, Elio Vittorini, Peggy Guggenheim, Guido Cadorin. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta visse a lungo in Francia, entrando in contatto con figure quali, Fernand Léger, Marc Chagall, Henri Matisse, Jean Cocteau e Le Corbusier. Il motivo del suo precoce trasferimento oltralpe è però Pablo Picasso – la cui opera aveva 'stregato' il trentino alla Biennale del 1948 – con cui ebbe un primo incontro già nel 1950, e che egli stesso riconobbe come fondativo per la formazione dei propri strumenti espressivi, non solo pittorici, affermando orgogliosamente la sua scelta di aderire a un determinato linguaggio figurativo. Proprio oltralpe ottenne alcuni dei principali successi, come la personale dedicatagli nel 1958 dal Museo Grimaldi di Antibes (poi dal '66 ufficialmente Museo Picasso) che da 10 anni ospitava l'atelier del maestro spagnolo¹⁹⁵⁸, e la progettazione delle sale e dei soffitti del Palazzo dei Congressi e del Cinema di Cannes nel 1982. La collaborazione di Schweizer con la Pagnossin comincia già negli anni '60, come testimonia l'opera *Carnevale* esposta nella sala delle Arti Decorative alla Biennale del 1962⁶ (anno in cui, come visto, la Pagnossin presentò anche opere disegnate da Malossi) per poi intensificarsi negli anni '70 con la progettazione di servizi per la tavola.

61

Il trentino Schweizer (1925-2004), di cui pure ricorre il centenario della nascita essendo egli coetaneo di Pagnossin, spaziò dalla pittura alle arti applicate, fino a progetti di respiro architettonico, al punto che potrebbe essere definito un esploratore della materia, specialmente nella sua attività scultorea, per la quale oltre alla ceramica impiegò negli anni la terracotta, il vetro, e persino il mattone⁵. Formatosi all'Accademia di Venezia, dove fu assistente di Bruno Saetti, in Laguna frequentò artisti e intellettuali come Luigi Nono, Virgilio Guidi, Diego Valeri, Rodolfo Pallucchini, Giu-



Fig. 6. Riccardo Schweizer, *Radio*, 1959.

Fig. 7. Riccardo Schweizer, *La finestra sul cortile*, 1959.

62



Nelle collezioni civiche giungono dunque opere fortemente rappresentative dell'arte di Schweizer degli anni '50 e '60, come i dipinti *Radio* e *La finestra sul cortile* (1959) e la piastrella dipinta *Amanti* (1962) dove la forte ispirazione picassiana si stempera in un tratto personalissimo e distintivo. Una donazione tanto più importante in quanto l'artista trentino non ancora rappresentato nelle collezioni civiche (figg. 5-6).

Infine è importante ricordare come Malossi e Schweizer siano accomunati dall'impegno nella produzione di opere per la tavola; manufatti che divengono testimonianza di un modo di intendere l'oggetto d'uso come spazio di invenzione formale. In questi pezzi si rimuovono i confini tra ornamento e figurazione, e l'oggetto da tavola diviene espressione di una quoti-



dianità colta e poetica. Anche in questa sezione si misurano elementi di prossimità in una fondamentale diversità di poetiche tra i due autori e nei quali si può riconoscere anche il contrasto tra due epoche, si potrebbe dire tra due mondi, prima e dopo la Guerra. Le ceramiche da tavola di Malossi sono molto più varie e diversificate, in virtù della sua assai lunga attività come decoratore; talvolta celebrano con gusto semplice, quasi strapaesano, certi elementi della tradizione, come nei piatti con figurazioni di frutta, altre diventano il supporto per un colorire più libero e astratto. Schweizer esprime tutto il suo anelito al fare totale, firmando oggetti divenuti iconici, come il set di piatti

Fig. 8. Riccardo Schweizer per Ceramica Pagnossin, *Romeo e Giulietta*, 1970, set di piatti.

Romeo e Giulietta (fig. 7) – che viene realizzato quasi in contemporanea, ma predata, il simile e celeberrimo set *La Boule* di Villeroy & Bosch, testimoniando l'abilità di Schweizer di collocarsi al cuore del modernismo funzionalista del design degli anni '60 e '70.

Grazie a questa importante donazione nei prossimi mesi verrà allestita una mostra temporanea attraverso cui – partendo dai prodotti della Ceramica Pagnossin ed estendendosi al più ampio spettro dell'arte di Malossi e Schweizer – si restituirà luce a una stagione fertile in cui la sperimentazione artistica incontra un'industria in evoluzione, offrendo una riflessione critica tra memoria industriale e identità artistica che continua il percorso di valorizzazione della cultura trevigiana del Novecento.



Note

¹ Sulla vita e la figura di Giulio Pagnossin, P. Prandi, *Il signor Giulio*, Crocetta del Montello (TV) 2018.

² Per una panoramica sintetica sulla produzione di ceramica a Treviso tra Otto e Novecento vedi N. Stringa, *Treviso*, in *La ceramica dell'Ottocento nel Veneto e in Emilia-Romagna*, a cura di R. Ausenda, G.C. Bojani, Modena 1998, pp. 139-148. A p. 142 un'immagine della "24 Fiera campioni" di Padova nella quale si riconoscono opere di Martini, Malossi e Laurenti.

³ *Arturo Malossi 1883-1967*. Catalogo della mostra (Treviso, Musei Civici 26 gennaio-22 febbraio 1985), a cura di L. Bortolato, Treviso 1985, p. 12.

⁴ XXIV Biennale di Venezia: catalogo, 4. ed., Venezia 1948, p. 352.

⁵ Per un'introduzione all'opera si veda *Riccardo Schweizer (1925-2004). Pittore e designer*. Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 31 maggio-27 novembre 2011), a cura di E. Barisoni, Cinisello Balsamo (MI), 2011.

⁶ 31. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte: catalogo*, 2. ed., Venezia 1962, p. 252.



Il contributo degli artisti alla rinascita della città di Treviso 1945-1950 *

Eleonora Drago, Eugenio Manzato

Come spesso accade, le occasioni di nuova esposizione di opere, che siano progetti ambiziosi o iniziative più contenute legate alla fruizione di manufatti in deposito, portano generalmente con sé sviluppi positivi di ricerca e conoscenza che vanno al di là della singola iniziativa, e che possono avviare un circuito virtuoso di nuove scoperte, a loro volta potenziali per successive riesposizioni e valorizzazioni.

Così è accaduto per la piccola mostra allestita al Museo Bailo nel corso del 2025, dal titolo "Il contributo degli artisti trevigiani alla rinascita della città – 1945-1950": iniziativa nata nell'ambito del Festival della Libertà Ritrovata organizzato da ISTRESCO dal 15 aprile al 6 maggio di quest'anno, che ha visto coinvolte varie sedi trevigiane in occasione dell'80esimo anniversario dal 25 aprile 1945, giorno della Liberazione dal nazifascismo e fine della Seconda Guerra Mondiale.

Inaugurata il 2 maggio, in occasione della conferenza tenuta dal prof. Eugenio Manzato presso il Museo (è riportato in questo numero il testo integrale del suo intervento), e organizzata grazie anche al contributo dell'Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti di Treviso, la sala coinvolta al primo piano del Museo si è configurata di fatto come una piccola mostra collettiva analoga a quelle organizzate nell'immediato dopoguerra dagli artisti trevigiani, in seguito strutturati nel gruppo de La Rossignona. Le opere scelte (dipinti, sculture e grafiche) sono state 35, tutte provenienti dalle collezioni dei Musei Civici di Treviso e in gran parte inedite, eseguite dagli artisti attivi nelle mostre degli anni 1945-1950, eseguite dagli stessi in questo periodo.

Partendo dagli scarni cataloghi dell'epoca, non essendo finora identificate con certezza le opere esposte in queste mostre, si è partiti dai nomi degli autori partecipanti, che risultano in gran parte ben rappresentati

nelle raccolte dei Musei Civici, se non altro con almeno un'opera.

A introdurre la selezione, sono state collocate due piccole vedute di case bombardate eseguite da Nando Coletti (spostate temporaneamente da un'altra sala dov'erano esposte e di fatto le uniche due non abitualmente conservate nei depositi). A rafforzare la missione dei Musei Civici come luogo di custodia del passato, è interessante sottolineare la provenienza comune a quasi tutti i lavori scelti, ovvero tramite donazioni avvenute negli ultimi anni da parte di personalità importanti della cultura locale: da Ivonne Tordini, che nel 2022 ha lasciato una quarantina di opere per lo più di Carlo De Roberto ma anche il disegno dal segno sottile e raffinato di Berardino Basso qui esposto – molto raro in quanto egli non era noto primariamente come artista; al lascito testamentario del 2020 del farmacista Pietro Tonini, legato per parte di madre con Teresita Lorenzon, donatore di un centinaio di opere, per la grande maggioranza grafiche. Sei opere provenivano dal dono degli eredi di Renato de Giorgis, un cospicuo nucleo grazie al quale sono giunte anche opere di altri artisti, come una rara incisione – *Lo stagno* - di Giovanni Barbisan di questi anni. Poi, dalle raccolte di Angela "Lina" Perraro Coletti, nel 2017 sono pervenuti due guazzi di Carlo Conte, più noto come scultore ma che alle mostre del dopoguerra si presentò con acquerelli e opere su carta. Tra le felici riscoperte di questa esposizione, da segnalare è anche una veduta di Treviso di Renato Nesi, recuperata nei depositi museali ma dalla provenienza non documentata (tanto che non venne inserita nemmeno nella mostra antologica dell'artista al Museo Bailo nel 2019); e un ritratto di giovane uomo, in forma di abile schizzo su un foglio semi strappato, opera del giovane Barbisan, arrivato agli Istituti museali all'interno del lascito testamentario dell'architetto

66 Roberto Fontana nel 2021, insieme a una ricchissima raccolta di bozzetti e oli. Infine, tra i meriti dell'iniziativa, vi è anche quello di aver stimolato nuovissime donazioni finalizzate appositamente per l'esposizione: è il caso di due autoritratti di Gina Roma, uno di questi molto precoce – 1946 – con tecnica ad acquaforte, efficace creazione di una giovane e promettente artista nella sua fase ancora pienamente figurativa. A seguito dell'allestimento della sala, le ricerche sulle mostre dell'epoca hanno consegnato novità e ulteriori motivi di approfondimento. Trattandosi di studi in corso, si preferisce rinviare al prossimo numero per una loro esposizione più dettagliata.

Eleonora Drago

Una foto storica, a tutt'oggi conservata religiosamente da Maria Bruna Bernardi vedova di Bruno Darzino, testimonia con straordinaria efficacia l'atmosfera che regnava fra gli artisti a Treviso negli anni dell'immediato dopoguerra: mostra i pittori Bruno Darzino e Renato Nesi mentre, in piedi sopra un cumulo di macerie, ritraggono un angolo della riviera del Sile; alle loro spalle, sopra un altro cumulo di detriti, lo scultore Carlo Conte, il professor Ettore Luccini e due giovani donne incoraggiano i pittori al lavoro. Una dedica sul retro permette di datare la foto al mese di febbraio del 1951, ma essa doveva riflettere un "modus operandi" entrato nella consuetudine fin dai giorni della Liberazione.

La naturalezza con cui gli artisti trevigiani si inseriscono nel processo di rinascita della città subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, trova spiegazione e fondamento nel ruolo che gli artisti avevano conquistato durante i primi decenni del novecento a Treviso. Già in occasione della prima pionieristica mostra del 1907, il suo promotore Luigi Coletti, giovane di

ventun anni, si propone di «porre in più stretta relazione pubblico e artisti..., mettere in attiva circolazione nella vita comune le cose belle..., far conoscere giovani promesse»; fino allo scoppio della grande guerra altre esposizioni collettive di artisti trevigiani – in cui si distingue per dinamismo di iniziative e valore creativo il giovane Arturo Martini – favoriscono la conoscenza degli artisti da parte dei trevigiani. La maggior parte di essi aveva, del resto, abitazione e studio in città e i trevigiani si abituano a vedere i pittori con il cavalletto portatile dipingere all'aperto angoli suggestivi dello spazio urbano; inoltre la borghesia cittadina ne colleziona le opere

Durante il ventennio Bepi Mazzotti renderà organico il rapporto degli artisti con la città: nella grande rassegna del 1935 che si tiene a Villa Margherita le mostre degli artisti, che espongono in contenute antologie personali o di gruppo, si accompagnano a una grande mostra di Treviso antica e all'esposizione dei progetti per il piano di risanamento del Quartiere di San Nicolò, alias "Cae de oro": nei suoi stretti vicoli si concentrano postriboli e piccola delinquenza comune; le case, pur antiche e architettonicamente pregevoli, erano tuttavia maltenute e degradate: tali caratteristiche rendevano il quartiere pittoresco agli occhi degli artisti, parecchi dei quali ne presentano vedute nella mostra, in particolare Arturo Malossi, che vi aveva casa e studio. Nel 1938 Giovanni Barbisan ne avrebbe tratto una famosa veduta in acquaforte, in cui, attraverso le finestre aperte, si vedono le "signorine" al lavoro. Il progetto di risanamento rimase sulla carta: ci penseranno le bombe del 7 aprile a sventrare il quartiere che sarà in gran parte ricostruito dopo la guerra.

La mostra di Villa Margherita fu la decima nel ciclo di quelle del ventennio che si erano succedute, a partire dal 1919, con cadenza più o meno regolare; bisognerà

In apertura

Fig. 1. Treviso, Riviera Margherita, 1951. I pittori Bruno Darzino e Renato Nesi dipingono tra le macerie, con lo scultore Carlo Conte, Ettore Luccini, Vera Fadò e Luciana Calzavara.

Fig. 2. Museo Bailo, *Il contributo degli artisti trevigiani alla rinascita della città – 1945-1950*. Scorcio della sala allestita da maggio a novembre 2025.

Fig. 3. Dettaglio della bacheca allestita al centro della sala, con le opere grafiche e a rilievo di Carlo Conte.



invece aspettare ben sette anni per l'undicesima, che anche per questa lunga attesa fu di grande importanza. Si tenne dall'11 ottobre al 15 novembre 1942, in quella che Mazzotti, nel testo introduttivo al catalogo, definisce la sua sede naturale, lo «storico Salone dei Trecento, riprendendo una vecchia consuetudine interrotta dal 1929 in seguito ai lavori di restauro del Salone». Mazzotti imprime alla mostra un carattere fortemente storico, mettendo «accanto ai giovani, i più significativi artisti nostri, unendo – anche con alcuni gruppi di opere di artisti scomparsi – il recente passato alle promesse dell'avvenire». E' dunque un excursus sull'arte del Novecento a Treviso, con opere di artisti di ascendenza ottocentesca come Luigi Selvatico e Alberto Martini, capesarini come Gino Rossi, Aldo Voltolin, Guido Cacciapuoti e Arturo Malossi; artisti affermati come Nino Springolo, Bepi Fabiano, Carlo Conte, Anna Maria e Tina Tommasini, e inoltre Armando Tonello, Juti Ravenna, Sante Cancian, Silvio Bottegal e Nando Coletti. Numerosi i giovani e giova-

nissimi, dai già maturi Giovanni Barbisan, Armando Buso, Daniele Brescacin (tutti classe 1914) e Carlo De Roberto (1915), ai poco più che ventenni Giuseppe Baso ed Erminio Grassi nati nel 1919; Giovanni Barbin, Franco Sandrini, Mario Rosolen, Luigi Cillo sono del 1920, mentre del 1921 sono le pittrici Elsa Guarnier e Lina Rigato; giusto vent'anni hanno Emilio Mantese, Antonio Costella, Egidio Bonfante, Luigi Gai e Bru-



Fig. 4. Museo Bailo. Parete con gli autoritratti degli artisti: da sinistra, Toni Benetton, Carlo Conte, Renato Nesi, Bruno Darzino, Renzo Biasion, Gina Roma.



no D'Arzino costretto a inventarsi un pseudonimo giacché col suo cognome, Caramel, sono già noti lo zio Giacomo e il cugino Angelo; anche Renato Basso si inventa lo pseudonimo de Giorgis per non confondersi col cugino Bepi Basso: è del 1923, come l'amico Renato Nesi; appena diciottenne è Gualtiero Vendrame, ancora studente al liceo artistico di Venezia, il più giovane artista in mostra. Particolarmente prezioso risulta il catalogo che reca notizie intorno agli artisti, talora in forma sintetica, dove è il caso con lo spazio per una biografia e un nutrito curriculum; reca inoltre ben trentasei illustrazioni, equamente ripartite tra gli artisti storici e i giovani, divenendo il primo repertorio per gli artisti trevigiani del Novecento (sessantotto espositori) e preziosa fonte documentaria.

Finita la guerra, troviamo alcuni dei giovani che avevano partecipato alla mostra del '42 impegnati a dare il proprio contributo di artisti alla rinascita della città, riuniti nel "Gruppo indipendente di lettere ed Arti La Rossignona": stando agli esili fogli che fungono da

catalogo delle loro esposizioni si reputava, fino a pochi anni fa, che la prima mostra con cui il gruppo si propone fosse quella che si tenne dal 13 al 21 aprile 1946 a Palazzo Calzavara in Riviera Regina Margherita. Tuttavia nel 2013, durante la preparazione della mostra di Renato de Giorgis, il rinvenimento tra le sue carte d'archivio di un foglio a stampa – illustrazione e invito di una "Mostra d'arte" che si inaugura il «15 luglio 1945 nella sala di convegno presso la Federazione provinciale del Partito d'azione di Treviso» – sposta ben indietro, all'alba della liberazione, la ripresa delle attività artistiche in città; in questi giorni è stato reso noto anche il manifesto della mostra, esposto nel museo Salce a San Gaetano.

La sede del Partito d'azione era in via XX settembre, a pochi metri da Piazza dei Signori con il Palazzo dei Trecento semidistrutto e puntellato, e a pochi passi dalle rovine dell'albergo Stella d'oro e dei palazzi vicini.

Sono quattro i giovani artisti, citati con cognome e nome – Darzino Bruno, Nardi Sandro, de Giorgis Re-

Fig. 5. Museo Bailo. Scorcio della sala allestita, con in primo piano le due vedute di *Case bombardate* di Nando Coletti.



nato, Nesi Renato – a cui Giovanni Comisso, autore del testo di presentazione, così si rivolge:

«In questa Treviso che la crudeltà degli uomini senza legge ha reso in questi ultimi tempi insicura, oggi che la vita vuole avviarsi verso una legge, l'apparizione delle opere di questi quattro giovani artisti trevigiani dà un dolce e sereno conforto. E' un felice segno augurale. Questi uomini non generatori di angoscia sono già all'opera».

Sono parole molto misurate da parte di Comisso che si guarda bene dal fornire una analisi su chi fossero questi “uomini senza legge”. Tuttavia la sede di un partito che aveva avuto un ruolo importante nella resistenza locale indica da parte degli artisti, se non una vera e propria scelta di campo, per lo meno una adesione ideologica ai valori che questo partito esprimeva.

Visto che i quattro artisti ne saranno tra i fondatori, questa precoce iniziativa si può considerare già l'em-

brione di quello che, l'anno successivo, rientrati nel frattempo altri artisti dai fronti e dalle prigioni, sarà “La Rossignona”.

Apro qui una parentesi per cercar di riassumere la genesi di questo sodalizio: lo spiega molto bene Toni Basso nel suo testo nel catalogo della mostra di Renato de Giorgis del 2013. Egli attinge a una memoria del pittore Giuseppe Basso: «Nell'entusiasmo del dopo liberazione avevamo fondato un gruppo indipendente di lettere e arti con la voglia di rivivere e dimenticare». Il nome “La Rossignona” era desunto da quello di una torre dove fra il '38 e il '39 Bepi Basso aveva lo studio di pittura affittato insieme ad alcuni amici. La torre – precisa Toni Basso – era quella di via Paris Bordone, che fu degli Oliva o dei Plotti, ma quei giovani l'avevano sbrigativamente indicata come Rossignona, scambiandone il nome con quello di altra torre, non più esistente, che si affacciava sul Calmaggione, all'angolo, per l'appunto, del vicolo della torre. Più che un'associazione organizzata la Rossignona era un nome intor-

Fig. 6. Nando Coletti, *Case bombardate*, 1944. Olio su cartone, 28 x 37 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 184 - dono dell'artista, 1970).



no al quale ebbero l'opportunità di aggregarsi pittori, scultori, architetti, ma anche scrittori e cinefili: il ritrovo era al Bar Sile sotto il volto dei Soffioni, e le mostre si tenevano in una saletta all'ammezzato che, benché alquanto angusta, fu chiamata "Saletta degli artisti". La prima mostra, come poco fa ricordavo, si tenne a Palazzo Calzavara – nella "sala" di Palazzo Calzavara specifica testualmente il catalogo-invito – in Piazza Garibaldi n. 13, Riviera Regina Margherita; il nome è da riferirsi alla famiglia che lo abitava in quel periodo: Luciana Calzavara era fidanzata con Bruno Darzino – è una delle due ragazze che compaiono nella foto del gruppetto con i pittori all'opera in riviera – e mise, ad evidenza, a disposizione degli amici artisti la vasta sala d'ingresso al pianterreno della residenza. Vi espongono quindici artisti, dodici pittori e tre scultori: tra i pittori un nutrito drappello – Barbisan, Bepi Basso, Darzino, Coletti, Tonion, Nesi, Battacchi, Sandrini e de Giorgis – aveva partecipato alla mostra del '42; Sandro Nardi aveva esposto l'anno precedente nella sede del partito d'azione, mentre Renzo Biasion, pur ultratrentenne, è esordiente a Treviso. E' presumibile che, accanto a opere recenti, alcuni artisti presentino lavori

Fig. 7. Renzo Biasion, *Autoritratto a vent'anni*, 1934. Olio su tela, 58 x 43 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 465 - dono Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti di Treviso, 1993).



risalenti agli anni passati, e con i paesaggi non mancano ritratti, figure e nature morte. Ma l'anno successivo, in una mostra allestita tra il 15 e il 25 novembre al bar Sile, lo spazio contenuto si presta a una piccola mostra tematica dedicata a vedute di Treviso e dei dintorni, in cui si evince la vocazione eminentemente paesaggistica dei partecipanti, che sono: Barbisan, Bepi Basso, Darzino, Nesi, de Giorgis, tra quelli che avevano partecipato alla prima mostra, a cui si aggiungono Carlo De Roberto, Angelo Gatto, Erminio Grassi, Giuseppe Zavan. Il tema della mostra non deve far pensare a un atteggiamento provinciale: se il soggetto è locale, gli artisti tuttavia sanno guardare lontano. L'esposizione si inserisce infatti in un breve ciclo che ha visto imme-

Fig. 8. Bruno Caramel Darzino, *San Martino sotto la neve*, 1948 ca. Olio su compensato, 50 x 61,5 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 672 - dono Associazione Amici dei Musei e dei Monumenti di Treviso, 2008).



diatamente prima di questa, nella stessa saletta, una personale del pittore francese Gilbert Caunes, e vi farà seguito una “rassegna dei pittori romani” (Capogrossi, Ciarrocchi, Mafai, Pirandello, Toti Scialoia, Orfeo Tamburi, tanto per citare i più famosi).

La mostra sul paesaggio di Treviso è introdotta da un saggio di Bernardino Basso – uno degli intellettuali del gruppo, fratello di Giuseppe, particolarmente legato a Carlo De Roberto, di cui sposerà a breve la sorella Gemma – in cui, con sorprendente acume, mentre sostiene l'importanza del riconoscersi nella propria terra per l'identità dell'artista – «il vigore e la salvezza di un uomo è in ciò che egli ha saputo conservare, senza compiacenze, dei caratteri della propria terra, sì da rappresentarla ed esserne insieme interamente de-

Fig. 9. Gina Roma, *Nudo femminile*, 1949. Olio su tela, 64 x 48 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 476 - acquisto del Comune di Treviso, 1947).



finito” – d'altro lato mette in guardia dall'isolamento provinciale: «Il richiamo che la provincia fa assai più che non occorra ai sentimenti dell'uomo, all'umiltà, è troppo spesso la difesa di un certo vecchio buonc Costume, del sopravvivere e dell'ozio». Invita infine a porre attenzione all'ossequio a modelli alti: cita il caso di Cézanne, che egli vede venerato «come un tipo d'artista forte e silenzioso», ma rischia di «togliere spesso soverchiamente ai giovani, com'è qui di alcuni, la loro naturale disinvoltura», rimanendo tuttavia un artista «il cui insegnamento morale è insieme imperioso e tragico». Di Bernardino Basso è venuta alla luce di recente anche una delicata vena d'artista, grazie a un raffinato disegno con un'impressione di paesaggio, presente nell'antologia di opere di Carlo De Roberto donata al Museo Bailo da Ivonne Tordini poco prima della sua scomparsa; vena d'artista che mi è stata confermata pochi giorni fa dal figlio Luca, che conserva, insieme ai fratelli, altri disegni. Inoltre Luca mi ha riferito di una attiva partecipazione del padre alla resistenza:

Fig. 10. Angelo Gatto, *Il Sile a Quinto*, 1949. Olio su tela, 55,5 x 70 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 806 - dono dell'autore, 2012).



inquadrate nella Brigata Piave col nome di battaglia “Bera”, svolse compiti importanti di staffetta e corriere e partecipò ad azioni che gli valsero la medaglia d'oro con menzioni speciali.

Il 1948 vede importanti eventi a livello nazionale che si riverberano anche nella nostra città: il 1° gennaio è entrata in vigore la nuova costituzione democratica e repubblicana, nel mese di aprile si sono tenute le prime libere elezioni per i due rami del parlamento: la nazione si avvia, pur tra mille difficoltà, alla rinascita e alla normalità. Anche a Treviso inizia la ricostruzione con i luoghi simbolo della sua storia: il Palazzo dei Trecento, le chiese, i musei. Anche il sodalizio della Rossignona evolve modificando il nome in “Centro d'arte e cultura La torre”: riferisce infatti Toni Basso che qualcuno che conosceva la storia di Treviso aveva fatto notare l'improprietà di quel nome “Rossignona”. Inoltre il sodalizio integra i suoi ranghi aprendo le porte a intellettuali di prestigio: personaggi come Ettore Luccini (presente nella foto più volte ricordata insieme alla moglie, la musicista Vera Fadò) professore di Filosofia al Liceo Canova e amico e mecenate di artisti;

Fig. 11. Renato Nesi, *Autoritratto*, 1942. Olio su tela, 39,5 x 35 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 956 - dono della figlia dell'artista, 2019).



Gian Giacomo Cappellaro e Andrea Cason, scrittori e poeti; i cineasti Leonardo Autera e Aldo Nascinben. Dotte conferenze si tenevano in Palazzo Rusteghello, sede del Liceo Musicale Manzato, in via Carlo Alberto; si davano concerti e si tenevano letture di testi teatrali: Clara Coletti ricordava una memorabile interpretazione di Andrea Cason de *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello.

Il sodalizio non propone mostre in quest'anno, ma a Venezia riapre le porte La Biennale a cui partecipa un nutrito drappello di artisti trevigiani: Giovanni Barbisan, Renzo Biasion, Carlo Conte, Bruno Darzino, Carlo De Roberto, Gina Roma, Delfino Varnier. L'invito a esporre alla Biennale costituisce un riconoscimento a livello internazionale per un artista: la presenza di gran parte degli artisti della Rossignona certifica pertanto il valore del sodalizio.

Fig. 12. Delfino Varnier, *Cortile*, 1950. Olio su tela, 30 x 40 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AM 395).



Nel dicembre 1950 il “Centro d'arte e cultura la Torre” propone presso la Galleria Buosi in via XX settembre – ancora un luogo di fortuna: è in realtà il lussuoso negozio di casalinghi Buosi –

una mostra collettiva di Giovanni Barbisan, Renato de Giorgis, Renato Nesi, Gina Roma, Delfino Varnier. Anche Varnier era stato partigiano, combattendo in formazioni del Cansiglio, catturato una prima volta dai nazisti e imprigionato a Treviso, poi dai repubblicani e imprigionato a Vittorio Veneto. Col nome di battaglia “Peo” sarà noto anche come artista.

E' l'ultima mostra del sodalizio: già nel precedente mese di novembre la Società Tarvisium aveva organizzato, su pressione “di alcuni artisti ed amanti d'arte”, una vasta mostra collettiva nella Sala dell'Ispektorato provinciale dell'agricoltura: ancora un luogo di fortuna. Riferisco le parole del Presidente della

di collaborazione ed alla gentilezza dell'ispettore capo dell'Agricoltura di Treviso... se il problema poté essere risolto». Risolto in realtà solo in parte giacché “nonostante ogni accorgimento attuato al fine di aumentarne la superficie [la sala] resta pur sempre troppo piccola per ospitare una manifestazione abbastanza vasta del movimento artistico della nostra provincia”. Era stata nominata una giuria composta dai pittori Juti Ravenna e Nino Springolo e dal poeta e intenditore d'arte Diego Valeri, che aveva selezionato 96 artisti «nati o residenti in Treviso o provincia», con la presenza limitata, per motivi di spazio, a un massimo di due opere. Enti e privati avevano messo a disposizione oltre una ventina di premi acquisto, e tra i premiati figurano numerosi gli artisti della Rossignona-la torre. Nel 1952, giunto a termine il restauro del Palazzo dei Trecento, inizia la serie delle mostre provinciali: a

Tarvisium ingegner Pietro Motta nella presentazione del catalogo, perché egli riassume molto bene la situazione della nostra città a cinque anni dalla fine della guerra: «Nella danneggiatissima nostra Treviso non esiste più una sala di una certa ampiezza od un complesso di locali dove poter collocare in forma dignitosa una mostra d'arte. Scomparso il Circolo Impiegati, che altre volte aveva ospitato manifestazioni del genere, ancora in corso di ricostruzione il palazzo da Noal ed il salone dei Trecen- to, si deve solo all'alto spirito

Fig. 13. Carlo Conte, *Figure danzanti*, 1943-1946. Gesso, 35 x 28 cm. Treviso, Musei Civici (inv. AMS 182 - dono eredi Varlonga, Milano, 1968).



questa del '52 – organizzata senza giuria selezionatrice – applichiamo il numero zero dal momento che la prima mostra ufficiale verrà inaugurata l'anno successivo; in effetti essa si presenta alquanto pletorica, tanto che Giovanni Comisso che scrive il testo di presentazione è indotto a chiedersi «la ragione di una tale frequenza di germogli artistici»; e così si risponde: «È la nostra provincia attraversata dal Piave limitata dalle nitide Alpi che dolcemente coi colli si accordano alla pianura, un mirabile modello che attende perennemente l'artista che lo rispecchi».

A partire dall'anno successivo, come ricordavo, si succederanno fino al 1958 quattro selezionate ed esaustive mostre provinciali che daranno conto dell'evoluzione degli artisti trevigiani tra naturalismo e informale. Ma questa è un'altra storia.

Quello che si intende testimoniare con la piccola mostra a cui questa mia conversazione fa da prefazione e presentazione, è l'ostinata e commovente opera di giovani e meno giovani artisti che hanno creduto nella propria ispirazione e nel proprio lavoro dando in questo modo il personale contributo alla rinascita della città: il ritrovarsi dopo vicende tanto tragiche e dopo avere visto in faccia la morte, li fa vivere in un'atmosfera di rinnovamento aurorale, come se il momento storico fosse un nuovo inizio di vita e di lavoro; messi a confronto, gli artisti della Rossignona mostrano caratteri comuni di pittura “sorgiva”, tratti di “naiveté” come se la realtà fosse vista dagli occhi innocenti di un bambino: essenzialità di composizione, compattezza di volumi, stesure di colore per zone omogenee, accomunano e affratellano i dipinti. In prosieguo ognuno intraprenderà percorsi diversi, approdando a soluzioni personali, ma rimane insuperata l'autentica vitale ispirazione delle opere di questo breve periodo.

Eugenio Manzato

*

Il testo introduttivo è di Eleonora Drago; il testo di Eugenio Manzato ripropone la conferenza tenuta il 2 maggio 2025 nella Sala Zanini del Museo Bailo, su richiesta dell'Istresco di Treviso nell'occasione dell'80° della Liberazione.

Alla conferenza ha fatto seguito l'inaugurazione della piccola mostra sullo stesso tema.

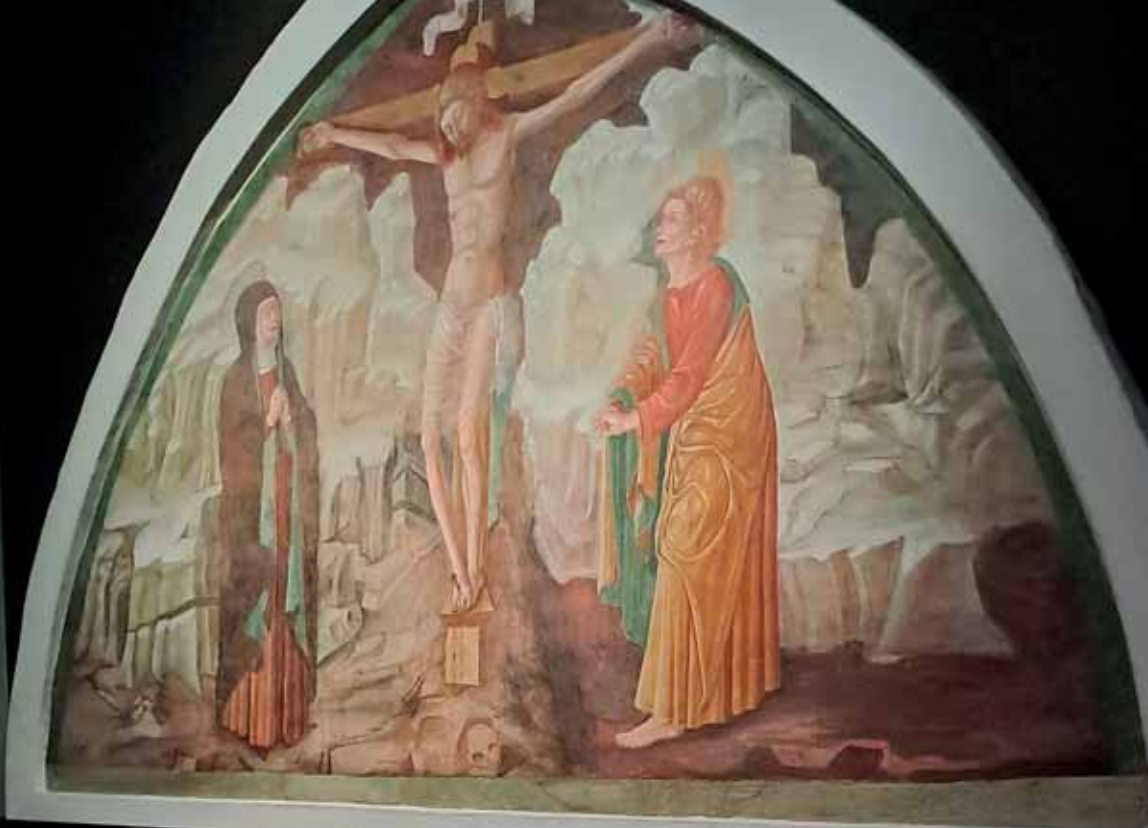
La conversazione riassume notizie e concetti presenti in testi precedenti di Eugenio Manzato:

E. Manzato, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Tomo primo, Milano 2006;

Id., *Il paesaggio nella pittura del Novecento a Treviso*. Catalogo della mostra (Torre di Mosto, località Boccafossa, Museo del Paesaggio, 4 luglio – 15 ottobre 2009), Venezia 2009;

Id., *de Giorgis e Treviso*, in *Renato de Giorgis (1923-2009). Pittura, grafica, fotografia*. Catalogo della mostra, Treviso – Museo di Santa Caterina, 26 ottobre 2013 – 5 gennaio 2014), a cura di S. Franzo, Treviso 2013.

ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI E MOSTRE



Riallestimenti e valorizzazioni delle raccolte (2025)

Eleonora Drago

Un museo è come un essere vivente, per cui vive, si trasforma e si nutre dal continuo scambio tra le opere che espone, e che varia di volta in volta, e le persone che ne fruiscono. Il rinnovamento dell'offerta espositiva, costante e sempre in corso, consente di mantenere vivo questo rapporto equo ed è pensato proprio per dare, allo stesso tempo, proposte e novità di qualità, intese – anche grazie al ricchissimo patrimonio che permette un ampio ricambio – per soddisfare le esigenze educative, ricreative, di accrescimento culturale di tutti i pubblici.

Innanzitutto, con lavoro intrapreso già nell'autunno 2024, si è avviato l'allestimento del Lapidario nel chiostro grande del Museo Santa Caterina (fig. 1): l'occasione è stata data dall'ottantesimo anniversario del bombardamento su Treviso, che colpì anche le sedi di allora dei Musei Civici, Casa da Noal e soprattutto

il Museo Bailo che allora nei suoi chiostri ospitava le raccolte lapidee. Questo ha consentito di allestire lungo il lato parallelo al corridoio interno della sezione archeologica permanente una selezione di pezzi (dal titolo *Treviso ferita*), disposti sia in ordine cronologico tra essi (dall'età romana al 1400) ma anche secondo gruppi tematici, intorno ad alcune fotografie storiche, opportunamente riprodotte nell'allestimento, che mostrano ciascuna per l'appunto una parte dei manufatti reali a loro vicini, immortalati tra le macerie del museo di allora, danneggiati.

Questo lato, che dei quattro mantiene un'impostazione tematica, pur procedendo cronologicamente, ha dato il via all'allestimento successivo – portato a termine tra estate e autunno 2025 – di un altro lato, che nel progetto finale costituisce il primo in ordine cronologico, avanzando in un percorso attraverso la storia: una

77



In apertura

Fig. 1. Museo Santa Caterina, chiostro maggiore. Allestimento del lapidario.

Fig. 2. Museo Santa Caterina, chiostro maggiore. Allestimento del lapidario.

Fig. 3. Museo Santa Caterina, pinacoteca. Allestimento con la *Maddalena* "Gerini" di Guercino, l'incisione d'epoca del dipinto, e la *Maddalena* di Daniel Seiter.

78



selezione di stele a edicola, stele a ritratto, coperchi di urna, frammenti di elementi architettonici monumentali (architravi, basi di statue, are), provenienti da territori per lo più del Veneto orientale come Altino, Adria, il bacino del Sile, Oderzo, l'entroterra trevigiano e veneziano – caratterizzate quasi tutte dalla presenza di epigrafi latine (fig. 2). Con questo, pertanto (ma anche considerando i manufatti del lato dedicato a *Treviso Ferita*), si amplia notevolmente e in sostanza si completa l'esposizione di tutto il materiale epigrafico lapideo di epoca romana conservato nei Musei Civici: una raccolta che, oltre ovviamente agli esemplari già esposti nelle sale interne, offre agli studiosi di epigrafia e di storia romana una valida occasione per venire a studiare e approfondire il patrimonio dei Musei. Per comprendere questi oggetti anche dal punto di vista materico, infatti, è di notevole importanza la disamina dal vivo che consente di cogliere tutti i dettagli e le sfumature della tecnica, della scalpellatura, della storia concreta di ciascuno di essi attraverso i secoli. Anche le mostre temporanee, come già accaduto negli anni precedenti, hanno contribuito a lasciare segni tangibili nelle sale delle collezioni permanenti, dopo la loro chiusura; così, a seguito della conclusione di

Maddalena e la Croce. Amore sublime, alcune opere sono state riallestite nella Pinacoteca (fig. 3): innanzitutto tre lavori rimasti ai Musei come deposito a lungo termine, tra i quali la riscoperta *Maddalena* dipinta dal Guercino, visibile accanto all'incisione da lei derivata da parte di Lorenzo Lorenzi e Violante Vanni nel 1757. L'importanza di questa visione congiunta consente di raccontare la storia collezionistica avvincente del dipinto, eseguito nel 1639 e disperso dal 1825, reso noto grazie alla mostra presso Santa Caterina. Insieme a queste, vi è la grande *Maddalena* dipinta da Daniel Seiter. Hanno trovato posto nella crociera della manica lunga, opposte alla *Crocifissione* di Jacopo Bassano, opera celebre del Museo che era stata anch'essa esposta in mostra, e al rilievo proveniente da una fronte di sarcofago del 1400 raffigurante Cristo in pietà, proveniente dai depositi museali e valorizzato anch'esso grazie all'esposizione.

Nella sala attigua, è stata anche riallestita una selezione di sculture lignee dedicate alle crocifissioni e agli episodi della Passione di Cristo dalle raccolte del Museo, restaurate e rimesse proprio in occasione della mostra. Oltre a tre crocifissi devozionali dipinti, vi è anche il pregiato busto quattrocentesco dell'*Imago*

Fig. 4. Museo Santa Caterina, pinacoteca. *L'Imago Pietatis* con l'apparato didattico relativo all'intervento conservativo.

Pietatis, rarità delle nostre collezioni, valorizzato durante l'esposizione per la quale è stato oggetto di un primo intervento conservativo di messa in sicurezza (fig. 4). Oggi è corredato da un pannello esplicativo che illustra le fasi eseguite e quelle che, si auspica, possano essere avviate per una piena comprensione e restituzione di questo pregiato e complesso manufatto. Si sa come i prestiti di opere a mostre esterne consentano spesso una nuova valorizzazione e una loro conoscenza più approfondita, spesso con novità negli studi all'interno dei cataloghi. Così, ad esempio, dopo essere tornati da Trento dove hanno figurato alla mostra monografica sul pittore Giacomo Francesco Cipper *Il teatro del quotidiano* al Castello del Buonconsiglio (da aprile a settembre), sono state riesposte a Santa Caterina le due grandi scene di genere eseguite dall'autore di proprietà dei Musei, in precedenza per molti anni in deposito.

Nell'ambito di questi rinnovamenti, si segnalano inoltre, come ultime novità in ordine di tempo, il riallestimento della grande pala (di oltre 3 metri di altezza) con *L'Angelo custode ed il transito delle Anime pie* di Pietro Damini (1592-1631), di provenienza storica dalla Chiesa di Sant'Agostino di Padova, in Sala 7, insieme alle altre pale di sontuose dimensioni della nostra Pinacoteca, soprattutto di Paris Bordon.

Si evidenzia anche il recente e parziale rinnovamento della Sala 12, già dedicata ai ritratti del '700 con i tre pastelli di Rosalba Carriera e un dipinto di Pietro Longhi, ora arricchita da due notevoli effigi maschili di ambito veneziano: il *Ritratto di architetto* (Francesco Maria Preti), già riesposto al pubblico grazie alla mostra dedicata a *Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti* ospitata a Castelfranco tra 2024 e 2025, per la quale era stato scelto anche come immagine di copertina; e il monu-



mentale *Ritratto dell'Ammiraglio Giovanni Battista Contarini*, elegantissimo in completo e marsina rossa. Gli effigiati, resi con perizia di dettaglio nel loro ricco abbigliamento, offriranno così lo spunto per iniziative finalizzate alla valorizzazione del nostro cospicuo patrimonio tessile, che comprende, tra l'altro, anche capi di abbigliamento maschile del Settecento veneto idealmente legati alla moda dipinta.

In generale, le novità e le sostituzioni in Pinacoteca si sono succedute nel corso dell'anno anche per altre occasioni: se inizialmente il 2025 si era aperto con una selezione di Natività e presepi nell'arte (in pittura, grafica e arti minori come matrici e rilievi sbalzati), dislocate nel percorso permanente insieme alle opere già esposte ad esse vicine per cronologia e stile, da febbraio la selezione "temporanea" ha riguardato tematiche amoroze provenienti dal mito antico, in occasione delle iniziative per San Valentino. Anche in questi casi, l'obiettivo ha consentito di far conoscere al pubblico opere abitualmente nei depositi.

Per ciò che riguarda il Museo Bailo, già oggetto nell'e-

Fig. 5-6. Museo Bailo. Allestimento delle opere di Lino Selvatico in deposito dalla Famiglia Selvatico.

80



state 2024 di un riallestimento di parte delle opere pittoriche e scultoree delle collezioni civiche, per il 2025 sono da segnalare invece alcune iniziative di rilievo che hanno coinvolto gli spazi e le opere delle raccolte permanenti e che possono essere definite a metà tra piccole mostre temporanee e riallestimenti di nuovi e ampi spazi.

Innanzitutto, si ricorda l'allestimento della sala dedicata a "Il contributo degli artisti trevigiani alla rinascita della città – 1945-1950", iniziativa organizzata nell'ambito del Festival della Libertà Ritrovata curato da ISTRESCO, per commemorare l'ottantesimo anniversario della Liberazione.

L'esposizione, inaugurata il 2 maggio 2025 con una conferenza di Eugenio Manzato (in questo numero è presente il testo integrale da lui esposto in quest'occasione, al quale si rimanda per ulteriori informazioni sul contesto culturale e sociale in cui agirono gli artisti nel quinquennio dopo la guerra), ha visto tornare visibili o in molti casi ha dato la possibilità di vedere opere mai esposte prima – anche per il loro essere giunte ai Musei in anni recenti, grazie a donazioni –, un totale di 35 lavori di pittura, scultura e grafica, tutti eseguiti dagli artisti che nell'immediato dopoguerra parteciparono alle prime mostre d'arte organizzate in città, tra le quali (ma non solo) le rassegne curate dal gruppo indipendente di lettere e arti de "La Rossignona". Un'occasione rara per esporre lavori di autori conosciuti nel contesto trevigiano, grazie anche ad alcune mostre antologiche organizzate in anni recenti di artisti tra i quali Giovanni Barbisan, Renato Nesi, Renato de Giorgis, Bruno Darzino, Carlo Conte, Carlo De Roberto, Franco Batacchi; per riscoprire l'attività di autori noti ma non tanto per la loro fase giovanile, come Gina Roma e Toni Benetton; ma anche per ritrovare lavori di pregio di altre figure oggi quasi dimenticate, se

non nella memoria personale di chi li ha conosciuti, ad esempio Angelo Gatto, Delfino Varnier, Berardino Basso, Giuseppe Zavan. Insomma, un'iniziativa di riscoperta della storia trevigiana del '900 attraverso le opere delle collezioni museali, che grazie al loro essere unite dal filo invisibile del contesto della loro creazione, hanno acquisito maggiore significato, rafforzate una con l'altra nella loro fruizione.

Infine, il 2025 si è concluso nel mese di dicembre con l'inaugurazione delle nuove sale dedicate alle collezioni in comodato a lungo termine di due importanti artisti, Lino Selvatico (1872-1924) e Arturo Martini (1889-1947). La rilevanza di questo avvenimento non riguarda solo l'opportunità di vedere per la prima volta a Treviso una ricca selezione di autori che hanno segnato l'arte del primo '900 a livello nazionale ma anche fuori dai confini, bensì nuovi spazi espositivi del primo piano al Museo Bailo, due intere gallerie mai aperte al pubblico dopo l'ultimo intervento di restauro strutturale del museo concluso nel 2022 (figg. 5-6). In particolare, queste ospitano finalmente il ricco deposito della famiglia Selvatico comprendente tutti i 60 dipinti dell'artista, integrati dalle opere di Lino già di proprietà dei Musei Civici; partendo dal grande *Ritratto di Teresita Lorenzon*, che chiude la sezione dedicata al mecenatismo culturale a Treviso all'inizio del secolo scorso insieme alla grande *Veduta a volo d'uccello di Treviso* di Antonio Monterumici (anch'essa un prezioso deposito a lungo termine dalla collezione Monterumici-Tristano), prende avvio un ampio focus su Lino Selvatico, con le stesse opere a tracciare il percorso artistico e biografico dell'artista. Nell'ordine, i legami familiari (la madre, le innumerevoli effigi della moglie e del figlio nei primi anni di età) e i luoghi degli affetti (le ville di Biancade e di Mira), per passare poi ai ritratti femminili alla moda eseguiti su commis-

Fig. 7. Museo Santa Caterina, pinacoteca.
Riallestimento delle opere di Giacomo Francesco Cipper.

82



sione, soprattutto negli anni di residenza a Milano, dal 1918 in poi; concludendo con le molteplici varianti sul tema del nudo femminile, spesso in contesti intimistici, su piccole tavole, talvolta allo stato di bozzetti veloci, puro esercizio pittorico. Un allestimento che intende anche dare valore al contesto in cui visse e operò il pittore, esponente di una delle famiglie più attive in Veneto dal punto di vista politico e sociale, con legami costanti con l'ambiente milanese e parigino. Per questo, l'occasione ha permesso di riallestire capi di abbigliamento femminile delle raccolte civiche, creati proprio tra '800 e '900 e che ben figurano a fianco dei grandi ritratti femminili alla moda; ma anche per sottolineare come la Treviso tra i due secoli sia stata anche una fucina importante per lo sviluppo dell'artigianato artistico e protoindustriale, con esemplari di ceramiche e terrecotte uscite dalle fornaci della ma-

nifattura trevigiana Lazzar, attiva in un ristretto arco di anni (tra 1907 e primi anni '30) che rispecchia le ascendenze liberty delle creazioni che portano questo marchio.

E prende avvio dalle realizzazioni eseguite nell'ambito di un'altra manifattura ceramica importante a Treviso, la Fornace Guerra-Gregorj, la raccolta di opere di Arturo Martini della collezione Furlan di Montebelluna, che nell'ambito del suo riallestimento in nuove e più ampie sale al primo piano ha anche visto l'aggiunta di alcune novità di assoluto valore: la selezione di sculture in deposito a lungo termine, in parte allestite già nel 2024, si è arricchita nel corso del 2025 di capolavori della maturità dello scultore, come i tre gessi della *Trilogia dei Re* (*La Leggenda di San Giorgio*), gruppo unico nel suo genere, testimonianza caratteristica delle sperimentazioni martiniane della seconda

Fig. 8. Museo Bailo. Allestimento delle opere di Arturo Martini in deposito dalla Collezione Mauro Furlan di Montebelluna.

metà degli anni '20 nel contesto della collaborazione con il laboratorio ceramico di Manlio Trucco ad Albisola (Savona), dove il soggetto sacro diviene pretesto per l'elaborazione di una nuova iconografia dai risvolti narrativi e quasi fiabeschi; e infine il gesso del gran-



de *Tobiolo*, la scultura destinata al giardino della Villa degli Ottolenghi, un pezzo di fondamentale importanza nella svolta monumentale martiniana a inizio anni '30 (per l'approfondimento su quest'opera, si rimanda al saggio di Fabrizio Malachin nel presente numero) finalmente restituito alla visione del grande pubblico dopo essere stato per molti anni nelle raccolte di Veneto Banca spa.

Questi ultimi riallestimenti al Museo Bailo consentono di anticipare alcune di quelle che saranno le prime attività di valorizzazione previste dall'inizio del 2026: se per il *Tobiolo* di Martini sarà possibile ammirare in tempo reale il restauro che sarà condotto in sede, fruibile così dai visitatori, la ricchezza del fondo Selvatico (comprendente, oltre ai dipinti esposti, anche parte dell'archivio storico di famiglia e la ricchissima raccolta di grafiche – disegni e incisioni) permetterà senza dubbio la rotazione di alcuni di questi materiali a corredo dell'offerta permanente, una sorta di “piccole esposizioni nell'esposizione”, consentendo lo studio e la riscoperta dei molteplici aspetti dell'artista ancora meno approfonditi.

84 Acquisizioni 2025

INVENTARIO	OPERA	PROVENIENZA
AMS 438	Matteo Cocomazzi, <i>Denisa</i> , 2021 legno di okoumè, cm 105 x 38 x 8	Dono dell'artista
AM 1115	Gina Roma, <i>Autoritratto (Gina si pettina)</i> , 1955 olio su tela, cm 70 x 50	Dono eredi Gina Roma
AMG 944	Gina Roma, <i>Autoritratto</i> , 1946 acquaforte, cm 19,5 x 15	Dono eredi Gina Roma
AMS 445	Domenico Gasparini, <i>Busto di atleta</i> gesso, cm 61,5 x 60 x 31,8	Dono famiglia Sandro Gasparini
AMS 444	Domenico Gasparini, <i>Busto di donna</i> terracotta, cm 56,5 x 46 x 41	Dono famiglia Sandro Gasparini
AMS 441	Domenico Gasparini, <i>Medaglione raffigurante Beppe Ciardi</i> gesso, cm 33,5 x 6	Dono famiglia Sandro Gasparini
AMS 443	Domenico Gasparini, <i>Porticina di tabernacolo</i> calco in gesso, cm 49 x 29 x 5,5	Dono famiglia Sandro Gasparini
	Arturo Martini, <i>Il forzato</i> , 1911 punta a fuoco su cartone (pirografia), cm 28,6 x 29,8	Donazione sig.ra Perocco di Meduna Lia Osiglietta

Comodati e depositi 2025

SEDE ESPOSITIVA	OPERE	PROPRIETARIO
Museo Bailo	Arturo Martini, <i>Trilogia dei Re/La leggenda di San Giorgio</i> : - <i>La principessa</i> , 1926-1927 gesso, cm 102,5 x 49 x 27,5 - <i>Sposalizio dei principi</i> , 1926-1927 gesso, cm 102 x 48,5 x 28 - <i>San Giorgio che uccide il drago</i> , 1926-1927 gesso, cm 102 x 43 x 25,5	Collezione Furlan, Montebelluna
Museo Bailo	Gino Rossi, <i>Cavallo e cavaliere</i> , 1924 ca. carboncino e inchiostro su carta, cm 22,5 x 29,6	Collezione Giuseppe Ulmanella

ingresso del Museo Bailo	Simon Benetton, <i>Incontro</i> , 2001 ferro lavorato a cannello, cm 350 x 220 x 128 Codice Archivio Storico Simon Benetton: "MS-F-2001-3"	Museo Simon Benetton
Museo Santa Caterina, Pinacoteca	Daniel Seiter, <i>Maddalena penitente (illuminata nella manifestazione)</i> , 1683-1686 olio su tela, cm 150 x 115	Collezione privata
Museo Santa Caterina, Pinacoteca	Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, <i>Maria Maddalena penitente (in contemplazione)</i> , 1639 olio su tela, cm 135 x 112	Collezione privata
Museo Santa Caterina, Pinacoteca	Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino (dipinse), Lorenzo Lorenzi (delineò), Violante Vanno (incise), <i>Maria Maddalena penitente (in contemplazione)</i> , 1757 incisione, cm 67 x 52	Collezione privata
Museo Bailo	Arturo Martini, <i>Tobiolo</i> , 1933-1934 gesso con armatura in ferro, cm 123,6 x 154,6 x 87,7	Collezione Furlan, Montebelluna

Prestiti 2025

INVENTARIO	OPERA	MOSTRA
P 190	Rosalba Carriera, <i>Ritratto di gentiluomo (Il pittore Antoine Watteau)</i> , 1720-1721 ca.	<i>Casanova e Venezia</i> Venezia, Galleria di Palazzo Cini, 27 settembre 2025 – 2 marzo 2026
P 88	Lorenzo Lotto, <i>Ritratto del frate domenicano Marcantonio Luciani</i> , 1526	<i>GÖTTLICH! Meisterwerke der italienischen Renaissance (DIVINO! Capolavori del Rinascimento italiano)</i>
P 78	Cima da Conegliano e bottega, <i>Madonna con il Bambino</i> , XV sec. - fine	Freising (Germania), Diözesanmuseum München Freising, 20 settembre 2025 – 11 gennaio 2026
P 435	Giacomo Francesco Cipper, <i>Scena familiare</i> , XVIII sec. - prima metà	<i>Il teatro del quotidiano. Giacomo Francesco Cipper ""Tedesco"" (1664 - 1736)</i>
P 436	Giacomo Francesco Cipper, <i>Scena familiare</i> , XVIII sec. - prima metà	Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 aprile – 14 settembre 2025
AMI 364	Prismi 'di Newton' appartenuti a Francesco Algarotti, post 1734	<i>Cristina Roccati (1732-1797). La donna che osò studiare fisica</i> Rovigo, Palazzo Roncale, 6 dicembre 2024 – 29 giugno 2025

INVENTARIO	OPERA	MOSTRA
IG 255595	peso da telaio discoidale, I sec. a.C. - prima metà	<i>Lanam Fecit. L'economia della lana sul filo della storia</i> Asiago, Museo Le Carceri, 16 marzo - 22 giugno 2025
IG 296380	peso da telaio discoidale, I sec. a.C. - prima metà	
IG 298937	peso da telaio discoidale, II sec. a.C.	
IG 298949	peso da telaio discoidale, II sec. a.C.	
IG 298950	peso da telaio discoidale, I sec. a.C. - prima metà	
AMS 85	Arturo Martini, <i>Amore materno</i> , 1910	<i>Da Boccioni a Martini. Arte nelle Venezie al tempo di Ungaretti sul Carso</i> Monfalcone, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 26 ottobre 2024 - 4 maggio 2025
AMS 88	Arturo Martini, <i>L'ubriaco</i> , 1910	
AM 159	Gino Rossi, <i>Paesaggio asolano (Monfumo)</i> , 1912	
AM 164	Aldo Voltolin, <i>Il viatico</i> , 1912	
AM 165	Aldo Voltolin, <i>Pagliai in autunno</i> , 1912	
AM 178	Gino Rossi, <i>Donna seduta / La donnina allegra</i> , 1913-1914	
AM 350	Nino Springolo, <i>Canale presso la laguna</i> , 1913	
AM 166	Alberto Martini, <i>Autoritratto (L'esprit travaille)</i> , 1929	<i>Le Storie Straordinarie. Alberto Martini ed Edgar Allan Poe</i> Oderzo, Fondazione Oderzo Cultura – Palazzo Foscolo, 27 settembre 2024 - 21 aprile 2025

INVENTARIO	OPERA	MOSTRA
C 488	Fabbrica Vezzi, Teiera, 1725 ca.	<i>Studiosi e libertini. Il Settecento nella città di Giorgione. Francesco Maria Preti</i> Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione - Palazzo Soranzo Novello, 25 gennaio - 6 aprile 2025
C 487	Fabbrica Vezzi, Teiera, 1725 ca.	
C 691	Fabbrica Rossi-Ruberti "alla Fiera", Vaso, 1770-1780	
P 195	Pittore veneto, <i>Ritratto di architetto (Francesco Maria Preti)</i> , XVII-XVIII sec.	
LM 144	Cofanetto, XVIII sec. - inizio	
AMI 357	Microscopio, XVIII sec.	
	Antonio Carlini, <i>Busto di Jacopo Riccati</i> , 1923-1932	<i>La Caduta degli angeli ribelli. Francesco Bertos</i> Vicenza, Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari, 11 ottobre 2024 - 9 febbraio 2025
P 1167	Sebastiano Ricci, <i>La gloria del Principe (Giuseppe I d'Asburgo)</i> , 1702-1703	

Voci dai visitatori: un'indagine sulla Sezione Archeologica del Museo Santa Caterina

Federico Cammarota

88 In occasione della redazione della tesi di Laurea Magistrale in "Quaternario, Preistoria e Archeologia" presso l'Università degli Studi di Ferrara, dal titolo *Accessibilità e valorizzazione del patrimonio archeologico: una proposta per l'applicazione delle Digital Humanities e dell'intelligenza artificiale nel Museo Santa Caterina di Treviso*, è stato somministrato un questionario ai visitatori del Museo Santa Caterina. La struttura e alcuni contenuti sono stati elaborati prendendo come riferimento il questionario predisposto da Benedetta Benanchietti nel 2021 per i Musei Reali di Torino, con particolare attenzione al rapporto del pubblico con la Sezione Archeologica¹.

Analogamente al caso studio di Torino, anche presso il museo trevigiano l'obiettivo principale dell'indagine era valutare e misurare le aspettative, le motivazioni di visita e le eventuali criticità percepite dal pubblico nei confronti di una realtà museale archeologica; si è ritenuto pertanto fondamentale definire con precisione la formulazione delle domande e il periodo di raccolta dei dati².

La compilazione è avvenuta in forma cartacea nel periodo compreso tra maggio e settembre 2025, poiché si stimava un'affluenza maggiore in occasione della mostra *La Maddalena e la Croce. Amore sublime*, organizzata in questo periodo nelle tre sale dedicate alle mostre temporanee al Museo Santa Caterina: la Sala Ipogea (o Sala Barbisan), la Sala Colonne e la Sala Foffano.

La decisione di adottare esclusivamente la modalità cartacea, escludendo strumenti digitali quali social network, QR code o post sponsorizzati, è stata dettata dall'ipotesi, supportata dall'osservazione diretta del personale interno, che il pubblico del Museo fosse prevalentemente composto da visitatori locali e di età medio-alta. Tale scelta ha garantito un'omogeneità nella raccolta dei dati, pur determinando un numero

inferiore di questionari validamente compilati. Una versione in lingua inglese è stata predisposta per includere anche il pubblico turistico internazionale.

La distribuzione dei questionari è avvenuta con il supporto del personale della società Athena Promakos, partner museale che cura le attività di front-desk e di biglietteria. Alcuni moduli sono stati esclusi dall'elaborazione: in particolare, quelli compilati da minorenni, quelli completati in misura inferiore al 10% e quelli in cui il rispondente ha fornito risposte multiple laddove ne era prevista una sola.

Il questionario era composto da 15 domande e progettato per raccogliere informazioni relative sia alle caratteristiche dei visitatori sia alle modalità di fruizione del Museo. La prima sezione approfondiva il rapporto con le sale archeologiche, indagando le motivazioni della visita, la frequenza di partecipazione ad attività archeologiche negli ultimi tre anni e la percezione dell'attenzione del Museo verso le persone con disabilità. Una sezione successiva era dedicata al livello di familiarità del pubblico con il Museo Santa Caterina, utile per distinguere i frequentatori abituali dai visitatori occasionali. Infine, l'ultima parte raccoglieva dati anagrafici e socio-culturali (età, genere, nazionalità, provincia di residenza), necessari per la costruzione di profili interpretativi e per la verifica di eventuali correlazioni tra variabili demografiche e risposte fornite. Tutti i questionari cartacei sono stati digitalizzati tramite la piattaforma Google Forms, con un duplice controllo delle trascrizioni al fine di ridurre il margine di errore nella fase di caricamento.

Il totale dei questionari raccolti è pari a 223; tuttavia, nell'analisi dei dati occorrerà considerare che alcuni partecipanti non hanno risposto a determinate domande, soprattutto quelle anagrafiche, nonostante la garanzia di anonimato.

Come sei venuto/a a conoscenza del Museo Santa Caterina?

Dalle risposte raccolte emerge che la maggior parte dei visitatori ha conosciuto il Museo Santa Caterina attraverso il passaparola (57)³, a conferma dell'importanza della comunicazione diretta e della reputazione positiva del Museo sul territorio trevigiano. I social media rappresentano un'altra fonte significativa (45), seguiti da una quota analoga di visitatori che hanno scoperto il Museo tramite ricerca online (45). Un numero più contenuto di persone ha conosciuto il Museo grazie alle indicazioni stradali (22) o perché abita a Treviso (23), mentre alcuni partecipanti hanno selezionato la voce "Altro" (27)⁴.

Il Museo Santa Caterina, secondo te, è adeguatamente accessibile e attento alle esigenze delle persone con disabilità?

Dall'analisi delle risposte emerge un quadro in generale positivo: la maggior parte dei partecipanti (104) ritiene che il Museo Santa Caterina sia adeguatamente accessibile per tutti i tipi di disabilità, evidenziando un buon livello di attenzione e d'inclusività da parte dell'istituzione. Un numero significativo di rispondenti (61) ha tuttavia segnalato che l'accessibilità risulta efficace prevalentemente per le disabilità fisico-motorie e sensoriali, suggerendo che gli interventi strutturali e logistici sono percepiti come più consolidati rispetto a quelli rivolti ad altri tipi di disabilità. Alcune persone riconoscono un'attenzione maggiore verso le disabilità intellettive (27), mentre altre ritengono che il Museo non sia affatto accessibile o attento alle esigenze delle persone con disabilità (14). Solo un partecipante ha indicato la voce "Altro" (1)⁵.

Hai visitato un museo archeologico negli ultimi 3 anni?

La maggior parte dei partecipanti ha dichiarato di aver visitato un museo archeologico in Italia negli ultimi tre anni (114), segno di un interesse diffuso verso il patrimonio archeologico nazionale. Un gruppo più ristretto ha invece visitato un museo archeologico all'estero (46). Infine, altri rispondenti hanno indicato di non aver visitato alcun museo archeologico nello stesso periodo (79), evidenziando un segmento di pubblico potenzialmente da coinvolgere attraverso strategie di comunicazione più mirate⁶.

Hai visitato un sito o degli scavi archeologici negli ultimi 3 anni?

I visitatori che non hanno visitato un sito o uno scavo archeologico negli ultimi tre anni (106) superano, seppur di poco, coloro che invece lo hanno fatto in Italia (93). Questo dato suggerisce una leggera prevalenza di un pubblico meno incline alla fruizione diretta dei contesti archeologici sul territorio, forse a causa della minore accessibilità di tali luoghi rispetto ai musei, o della percezione che gli scavi e i siti all'aperto richiedano un maggiore impegno logistico.

È invece marginale la quota di pubblico che ha frequentato siti o scavi archeologici all'estero (36)⁷.

Per quale motivo hai scelto di venire oggi al Museo Santa Caterina?

Le motivazioni della visita (fig. 1) si concentrano in larga parte sull'interesse verso la mostra temporanea sulla Maddalena (124), che rappresenta il principale motore di attrattività, mentre la curiosità personale (74) costituisce la seconda spinta significativa. Una

Fig. 1. Motivazioni della visita.

Fig. 2. Modalità di fruizione.

90



parte minore del pubblico dichiara motivazioni relative alla fama del Museo o al fatto che gli sia stato consigliato⁸.

Quanto tempo sei disposto a dedicare alla visita delle sale archeologiche?

I tempi dedicati alla visita risultano per lo più senza limiti prestabiliti (132), un dato che evidenzia un elevato livello di coinvolgimento e d'interesse da parte del pubblico, incline a un'esplorazione approfondita e non a uno sguardo sbrigativo alle sale archeologiche. Al secondo posto si colloca chi dichiara di trattenersi il tempo necessario per osservare il maggior numero possibile di oggetti esposti (58).

Infine, un gruppo più ristretto dichiara di dedicare solo il tempo minimo necessario per vedere i reperti più interessanti (26), rivelando un atteggiamento più selettivo e mirato, probabilmente legato a una fruizione occasionale o a una conoscenza pregressa che orienta la visita verso elementi di maggior richiamo⁹.

Come preferisci visitare un museo archeologico?

Anche le modalità di fruizione (fig. 2) rivelano interessanti indicazioni: la maggior parte dei visitatori dichiara di preferire l'esperienza individuale (83+41+36), in particolare attraverso la lettura di testi e didascalie (83); gli altri prediligono visita in compagnia di amici o parenti (44+41+17)¹⁰.

In riferimento ai musei archeologici, quali considerazioni ti è capitato di fare?

In riferimento alle possibili considerazioni sui musei archeologici che i visitatori potrebbero esprimere (fig. 3), la rosa delle risposte scelte risulta abbastanza uniforme, con una preferenza per l'utilità delle descrizioni introduttive (84) e dei dispositivi multimediali e dei video (74)¹¹.

Quanto ritieni importante l'uso della tecnologia per rendere i musei più accessibili?

La grande maggioranza dei rispondenti considera

Fig. 3. Considerazioni sui musei archeologici.



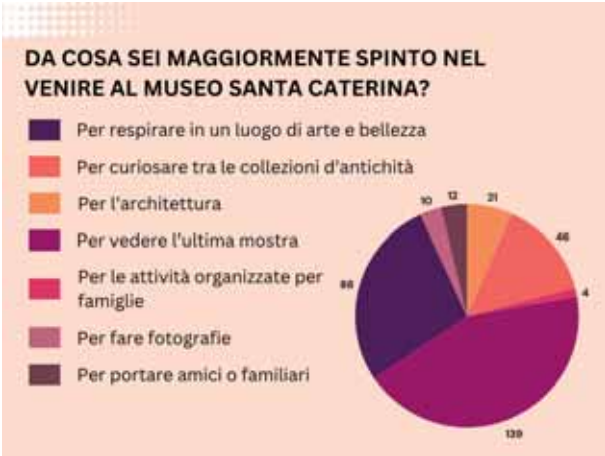
l'uso della tecnologia un elemento fondamentale per migliorare l'accessibilità dei musei. In particolare, la maggior parte delle persone ritiene che sia molto importante (123), mentre un gruppo più ristretto la considera abbastanza importante (51). Questi dati evidenziano una diffusa consapevolezza del ruolo positivo delle tecnologie digitali nel rendere l'esperienza museale più inclusiva e partecipativa, soprattutto per categorie di pubblico che incontrano barriere fisiche, cognitive o linguistiche.

Un numero più contenuto di partecipanti ritiene che la tecnologia sia poco importante (24), mentre pochissimi la considerano per niente importante (4), a conferma del fatto che la percezione negativa rispetto all'uso delle tecnologie nei musei è ormai residuale¹².

Quante volte sei venuto al Museo Santa Caterina?

I dati mostrano una buona fidelizzazione del pubblico nei confronti del Museo Santa Caterina. La quota più consistente dei rispondenti ha dichiarato di essere venuta al Museo solo questa volta (87), seguita da una

Fig. 4. Motivazioni ulteriori.



parte di persone che affermano di averlo visitato un paio di volte (61). Questi valori indicano una prevalenza di visitatori occasionali, che rappresentano tuttavia un potenziale importante per future strategie di coinvolgimento e di ritorno.

Un gruppo più ristretto, ma comunque significativo, dichiara di essere venuto più di qualche volta (53). Infine, un esiguo numero di rispondenti afferma che capita loro spesso di venire al Museo (17).

Nel complesso, i dati suggeriscono che, pur prevalendo una fruizione occasionale, il Museo Santa Caterina gode di una buona riconoscibilità e capacità di attrazione¹³.

Da cosa sei maggiormente spinto nel venire al Museo Santa Caterina?

Per quanto concerne gli elementi trainanti per la visita al Museo (fig. 4), risulta preponderante la scelta di vedere l'ultima mostra sulla Maddalena (139), seguita dalla voglia di respirare in un luogo d'arte e bellezza (88) e l'interesse per le collezioni d'antichità (46)¹⁴.

Fig. 5. Età dei visitatori.

92 Cosa migliorerebbe la tua esperienza al Museo Santa Caterina?

Dall'analisi delle risposte emerge una chiara propensione del pubblico verso forme di comunicazione più dinamiche e coinvolgenti. La preferenza più frequente riguarda la richiesta di maggiori spiegazioni interattive, come applicazioni digitali, video o strumenti multimediali (75). Questo dato conferma l'interesse dei visitatori per modalità di fruizione che integrino la dimensione informativa tradizionale con esperienze digitali più immersive, in grado di facilitare la comprensione dei contenuti e di ampliare l'accessibilità cognitiva del Museo.

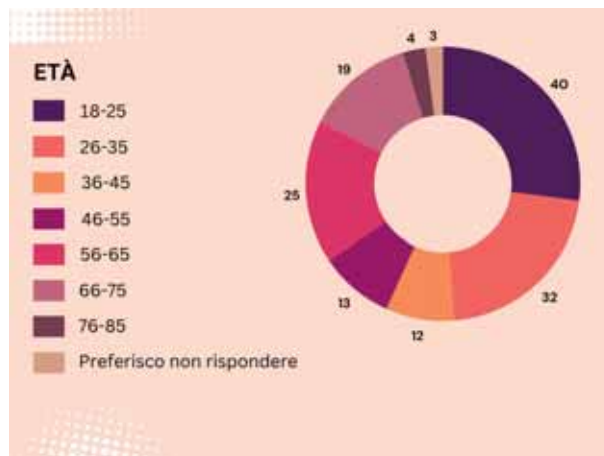
Un gruppo consistente ritiene che l'esperienza offerta dal Museo sia già soddisfacente (67), a testimonianza di un apprezzamento generale per la qualità del percorso espositivo e dell'allestimento già presenti. Tuttavia, una parte non trascurabile del pubblico manifesta il desiderio di un maggiore coinvolgimento pratico (31), persone hanno espresso interesse per attività laboratoriali e pratiche legate all'archeologia.

Infine, una piccola parte dei partecipanti ha indicato come miglioramento auspicabile l'organizzazione di più mostre temporanee legate all'archeologia (33)¹⁵.

Età - Genere - Provenienza

Dal punto di vista anagrafico emerge una composizione equilibrata, ma con prevalenza della fascia tra i 18 e i 25 anni (40), seguita da quella tra i 26 e i 35 (32).

La distribuzione di genere vede una consistente prevalenza femminile (137), pari a circa il doppio rispetto alla maschile (68). Dal punto di vista della provenienza, invece, la maggioranza proviene da Treviso e dal suo territorio (104), mentre il restante si divide tra altre province venete (42), regioni italiane (52) e



una bassissima percentuale di visitatori stranieri, per lo più europei (13). Questo dato conferma la funzione del Museo come polo cittadino, pur mantenendo una dimensione turistica non marginale¹⁶.

Inaspettatamente, i dati mostrano una maggiore presenza di visitatori giovani (fig. 5). Tale risultato potrebbe però essere in parte fuorviante, poiché è plausibile che siano stati soprattutto i più giovani a dimostrarsi maggiormente disponibili a compilare il questionario e a dedicare del tempo a rispondere alle domande, mentre le fasce d'età più avanzate potrebbero aver rinunciato per ragioni di fretta o minore interesse verso l'indagine.

L'interpretazione complessiva dei dati restituisce l'immagine di un pubblico interessato anche alle collezioni archeologiche di Santa Caterina, benché la motivazione principale di visita risulti legata alla mostra temporanea in corso. Nonostante ciò, una parte significativa dei visitatori ha dimostrato disponibilità a dedicare tempo anche alla collezione permanente,

suggerendo come la presenza di eventi espositivi di richiamo possa fungere da volano per la scoperta del patrimonio museale in modo più ampio.

Dal punto di vista della percezione dell'accessibilità, il Museo Santa Caterina viene considerato in generale accogliente e fruibile; infatti, gli spazi e i servizi appaiono adeguati alle esigenze del pubblico, che riconosce l'impegno dell'istituzione nell'assicurare un'esperienza inclusiva. Tuttavia, una parte rilevante dei visitatori ha espresso l'esigenza di una maggiore presenza di strumenti digitali interattivi, in particolare app, contenuti multimediali e supporti video, per approfondire la comprensione delle opere e dei reperti esposti.

In quest'ottica, il dato raccolto può costituire un importante stimolo per valutare un futuro ripristino e potenziamento degli apparati multimediali della Sezione Archeologica, attualmente non pienamente operativi; tali interventi, se progettati in linea con principi di usabilità e di accessibilità, potrebbero rafforzare il legame tra visitatore e contenuti, ampliando ulteriormente la capacità attrattiva del Museo.

In conclusione, i risultati dell'indagine suggeriscono una prospettiva evolutiva positiva, poiché indicano che il Museo Santa Caterina dispone di un pubblico potenzialmente ricettivo verso il patrimonio archeologico comunale, essendo disposto anche a integrare la tradizionale esperienza museale con forme di fruizione più interattive; queste evidenze possono costituire un punto di partenza per orientare le scelte progettuali e strategiche dell'istituzione nel contesto di una maggior offerta culturale legata all'archeologia e della trasformazione digitale del patrimonio culturale.

Note

¹ B. Benanchietti, *Il museo ascolta: questionario Musei Reali. Accessibilità e comunicazione nei musei archeologici*, Tesi di Laurea magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile - Politecnico di Torino, 2021/2022.

² Ibidem.

³ Il numero tra parentesi si riferisce alle risposte fornite.

⁴ Il totale di risposte date per questa domanda è di 219 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

⁵ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 207 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

⁶ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 211. Era possibile contrassegnare tutte le voci applicabili.

⁷ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 219. Era possibile contrassegnare tutte le voci applicabili.

⁸ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 220. Era possibile selezionare un massimo di tre risposte.

⁹ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 216 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

¹⁰ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 213. Era possibile selezionare un massimo di tre risposte.

¹¹ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 209. Era possibile contrassegnare tutte le voci applicabili.

¹² Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 202 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

¹³ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 218 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

¹⁴ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 214. Era possibile selezionare un massimo di tre risposte.

¹⁵ Il totale di risposte fornite per questa domanda è di 207 su 223. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

¹⁶ Il totale di risposte fornite per le rispettive domande è: 181 per l'età, 208 per il genere e 214 per la provenienza. Era possibile contrassegnare una sola risposta.

La Maddalena e la Croce. Amore sublime

Manlio Leo Mezzacasa

94 La grande mostra internazionale *La Maddalena e la Croce. Amore sublime*, allestita nel 2025 al Museo Civico di Santa Caterina di Treviso, ha rappresentato uno dei progetti espositivi più ambiziosi degli ultimi anni dedicati alla figura di Maria Maddalena dal XIII secolo fino ai giorni nostri. L'evento è stata un'occasione significativa per affrontare un soggetto notoriamente complesso, Maria di Magdala per l'appunto, cercando di evitare letture semplificate o puramente devozionali, anzi intrecciando storia dell'arte, tradizione biblica, stratificazione teologica e costruzione iconografica ha voluto offrire al pubblico un percorso denso e articolato, non sempre immediato forse, ma proprio per questo – crediamo – particolarmente stimolante.

Il progetto curatoriale, che ha avuto come punto di avvio la valorizzazione del patrimonio civico e più in generale del territorio trevigiano, si fonda-

va su un assunto chiaro: illuminare l'immagine di Maria Maddalena come figura biblica tra testimonianza storica e costruzione simbolica. In questo senso, il titolo stesso, *Amore sublime*, non alludeva a una dimensione sentimentale o romanzata, bensì rimandava a una forma di amore teologicamente e simbolicamente intesa, inscritta nel mistero della Croce e nella parte-

cipazione al dolore e alla salvezza di Cristo. La questione delle fonti, determinante per la definizione della figura di Maria Maddalena ha avuto un ruolo centrale nella costruzione della mostra, ed è stata trattata ampiamente anche nel catalogo che accompagna l'esposizione¹, in particolare nei saggi di Fabrizio Malachin e Massimo Naro. La Maddalena che incontriamo nelle raffigurazioni artistiche di quasi otto secoli emerge dunque come figura costruita attraverso sovrapposizioni evangeliche, pluralità di sovrapposizioni identitarie che





originano da interpretazioni patristiche, tradizioni medievali e rielaborazioni moderne.

Il percorso quindi esplicitava le ambiguità e le tensioni che hanno accompagnato la sua fortuna iconografica, restituendo al visitatore la complessità di una figura che è insieme discepola, penitente, testimone della Resurrezione e simbolo di trasformazione. Articolato in diverse sezioni tematiche, copriva un arco cronologico che dal Medioevo giungeva ai giorni nostri, riunendo oltre cento opere tra dipinti, sculture lignee, miniature, oreficerie e tessuti liturgici. Una scelta che ha posto alcune sfide ma che a una struttura narrativa coerente. Le sezioni non seguivano un andamento meramente cronologico, bensì concettuale, permettendo di mettere in dialogo opere lontane nel tempo ma affini per funzione, significato o impianto iconografico. Dal Cristo Portacroce di Giovanni Bellini, alla straordinaria Maddalena "capitolina" di Domenico Tiepolo, da un Guercino "ritrovato" ai capolavori di Canova, insieme a eccezionali e rari esempi di scultura e oreficeria, come le sculture della Maddalena eremita, di straordi-

naria intensità espressiva, o l'importante selezione di Crocifissi, le opere in mostra mostravano come l'arte abbia saputo tradurre in immagini la tensione tra il corpo e lo spirito, tra l'esperienza del dolore e l'attesa della redenzione. In queste sale, il rapporto tra Maddalena e la Croce si configurava come uno spazio teologico prima ancora che narrativo, in cui la presenza femminile diventava veicolo di contemplazione e partecipazione al mistero cristologico.

Particolarmente significativa è stata anche l'inclusione delle miniature medievali e dei materiali liturgici, che hanno contribuito a ricostruire il contesto rituale e devozionale entro cui l'immagine della Maddalena si è formata e trasformata (a proposito si vedano anche i saggi di Manlio Leo Mezzacasa e Luca Mor). In questo senso si è voluta evitare una lettura esclusivamente estetizzante, restituendo alle opere la loro funzione originaria e il loro ruolo all'interno di pratiche religiose e comunitarie. Alcune scelte dell'allestimento hanno poi voluto creare un'atmosfera evocativa con soluzioni d'impatto, coinvolgenti per il visitatore ma



pensate anche come riferimenti al racconto evangelico o alla realtà storica e alla pratica devozionale del Medioevo e del Rinascimento. Nel complesso, una selezione di opere eterogenee ma capaci di creare un percorso coeso e strutturato. Opere di prestigiose collezioni pubbliche, ma anche molti importanti prestiti privati di altissimo livello, talvolta mai esposti prima e inediti; collaborazioni significative come con il Museo Diocesano di Freising in Germania e con Museo Gypsotheca Canova di Possagno, da cui è giunta la

Maddalena giacente. Proprio il prestito canoviano si collocava all'apice del percorso in cui venivano poste in dialogo tutte e tre le versioni di *Maddalena* ideate da Antonio Canova, due in scultura e una dipinta, creando un dialogo unico mai realizzato in precedenza. Una sezione a parte è stata dedicata all'arte moderna e contemporanea, a partire dai due numi tutelari dell'arte trevigiana – ma potremmo dire europea – del Novecento, Arturo Martini e Alberto Martini, fino a un omaggio cinematografico al tema, e una selezione di



98 opere degli anni Duemila (in catalogo i saggi di Marco Vanelli e Carlo Sala).

Infine, fuori mostra, il visitatore poteva proseguire il percorso con la visita alla chiesa di Santa Maddalena, a cui nel catalogo era dedicato un saggio di Paolo Bar-bisan.

La Maddalena e la Croce. Amore sublime è stata un'opportunità espositiva in grado di restituire Maria Maddalena nella sua piena complessità storica, biblica e iconografica, confermando una volta più come proprio la problematicità di questa santa nell'immaginario cristiano e della storia dell'arte occidentale continuo a esercitare un grande fascino.

Note

¹ *La Maddalena e la Croce. Amore sublime*. Catalogo della mostra (Treviso, Musei Civici, 4 aprile-13 luglio 2025), a cura di F. Malachin e M.L. Mezzacasa, Cierre Edizioni, Caselle di Sommacampagna 2025.



Eventi collaterali alla mostra

99

mercoledì 16 aprile

COMPAGNIA TEMA ACADEMY. **DETTA "LA MADDALENA": quando conobbi la passione dimenticai l'amore (da "Fuochi" di Marguerite Yourcenar)**

Spettacolo itinerante all'interno del percorso espositivo della mostra

martedì 6 maggio

FABRIZIO MALACHIN (Musei Civici di Treviso). **MATTIA BORTOLONI (1696-1750). Artista dell'estro pittoresco**

L'autore presenta la prima monografia con catalogo completo dedicata a uno dei più grandi pittori del Settecento veneto
Con la partecipazione di Giuseppe Pavanello (Editore Biblios, Cittadella 2025)

mercoledì 14 maggio

COMPAGNIA TEMA ACADEMY. **STREGHE, EROINE, SACERDOTESSE: il femminile nel mito**

Spettacolo itinerante all'interno del percorso espositivo della mostra

domenica, 18 maggio

MASSIMO NARO (Pontificia Accademia Teologica). **CHIAMATEMI MADDALENA. Maria di Magdala, apostola degli apostoli**

Conferenza nell'ambito del programma del Festival Biblico (www.festivalbiblico.it)

venerdì 23 maggio

SARA PENCO (Restauratrice e studiosa). **MARIA MADDALENA NEL GIUDIZIO DI MICHELANGELO**

L'autrice presenta il volume che indaga la presenza della Maddalena nel capolavoro della Cappella Sistina
(Editore Scripta Maneant, Bologna 2024)

mercoledì 28 maggio

COMPAGNIA TEMA ACADEMY. **A CENA CON LISISTRATA - Fate l'amore non fate la guerra**

Spettacolo itinerante all'interno del percorso espositivo della mostra

venerdì 6 giugno

MARTINA INGEDAAY (storica dell'arte), ANNA IMPONENTE (già Soprintendente Belle Arti Marche),

PAOLO BENSI (chimico e storico dell'arte, già docente del Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova)

IL RITROVAMENTO DI UN CAPOLAVORO: la Maddalena di Guercino

Convegno con visita dell'opera in mostra

sabato 14 giugno

MARCO VANELLI (CINIT - Cineforum Italiano). **MARIA MADDALENA SULLO SCHERMO**

a seguire aperitivo e proiezione del film MARY di Abel Ferrara (USA, Italia 2005)

mercoledì 25 giugno

LUCA MOR (Università degli Studi di Udine), ZULEIKA MURAT (Università degli Studi di Padova)

LA PASSIONE E LA CROCE: immagini tra culto e devozione

Conferenza

sabato 14 settembre

ANNA ORLANDO (voce), DARIO PISASALE (liuto)

MARIA MADDALENA. SUONI D'AMORE. Laude cantate e musica di liuto

Concerto/evento di finissage della mostra

Hokusai.

L'Acqua e il Segreto della *Grande Onda*

Maria Francesca Frosi, Paolo Linetti

100 Dal 29 marzo al 2 novembre 2025 il Museo Bailo ha ospitato *Hokusai. L'Acqua e il Segreto della Grande Onda*, una mostra che ha permesso di rievocare, attraverso 150 opere, xilografie *Ukiyo-e*, abiti tradizionali, accessori e fotografie, le eleganti atmosfere del Giappone Edo (1603-1868). Le opere, conservate in prestigiose collezioni private e nella collezione del Museo di Arte Orientale – Collezione Mazzocchi di Coccaglio, in provincia di Brescia, sono state raccolte dal curatore Paolo Linetti, grazie alla collaborazione con Mne-mosyne, un'associazione che connette molti importanti collezionisti di arte giapponese in Italia con un collettivo di 16000 opere complessive. L'esposizione, a cura di Paolo Linetti, Direttore del Museo d'Arte orientale – Collezione Mazzocchi, e prodotta dal Consorzio Athena Promakos in collaborazione con Vidi Culture, è nata dalla suggestione di accostare la città di Treviso – famosa per le sue vie d'acqua – all'arte giapponese, ponendo attenzione sulla particolare propensione degli artisti estremo-orientali a stringere un rapporto di stretto connubio con il mondo naturale e sulla capacità di trasformarlo da cornice di una narrazione a luogo di manifestazione dell'immensità della vita.

Sono eterogenee le influenze raccolte da un artista come Hokusai, seppur relegate ad *un'epoca*, l'era Edo, in cui i contatti con il mondo esterno erano stretti nella morsa del *sakoku*, il "paese incatenato". È l'anno 1615 quando Ieyasu Tokugawa, il cui ritratto è stato collocato ad apertura dell'esibizione trevigiana, espugna l'ultima fortezza ancora avversa al potente clan Tokugawa e, sconfiggendo Hideyori e costringendolo al *seppuku* (il suicidio rituale), si proclama *shogun*, capo-generale militare dell'intero Giappone. Con l'autoproclamazione di Ieyasu a *shogun*, l'Imperatore è ormai relegato a una mera funzione cerimoniale e prende il via l'epoca Edo, nome dell'odierna Tokyo, che da

piccolo villaggio di pescatori di proprietà dello stesso *shogun* viene eletta al rango di nuova capitale.

La xilografia dedicata a Ieyasu va colta da un punto d'osservazione posto a destra dell'opera che, prediletto per la fruizione delle opere d'arte giapponesi, permette di scorgere in filigrana il *kamon*, lo stemma di famiglia che costella la veste dell'effigiato, circondato da familiari e cortigiani.

Durante il periodo Edo si sviluppa l'arte dell'*Ukiyo-e*, "immagine (e) del mondo (*Ukiyo*) fluttuante", un'espressione buddhista carica di una connotazione dispregiativa, per opporsi alla frivolezza del mondo delle passioni, popolato dalla nuova borghesia rampante. Fu lo scrittore Asai Ryōi che pubblicando il libro *Ukiyo Monogatari* nel 1661 riabilitò il termine, descrivendo con tenerezza ed umorismo quel nuovo mondo effimero di cui la città di Edo era massima espressione e in cui la piramide sociale si era capovolta portando all'arricchimento di una classe media composta da artigiani e mercanti. L'espansione di Edo fu repentina, anche grazie agli accorgimenti normativi messi in atto dallo *shogun*, che costrinse i *daimyo*, principi aristocratici in costante lotta fra casate, a costruire il proprio palazzo di rappresentanza nella nuova capitale Edo, dove dovevano obbligatoriamente risiedere i primogeniti e le mogli. Scelte politiche che determinarono il tramonto della città imperiale di Kyoto a favore della nuova capitale, sempre più ricca di palazzi e di servizi per facilitare il trasferimento di massa della popolazione verso Edo. Protagonista è la borghesia, dedita al commercio e motore della crescita economica, che richiede, per esorcizzare le fatiche del lavoro, valvole di sfogo. Nel 1615 lo *shogun* istituisce il quartiere del piacere, lo *Yoshiwara*, dove sorgono atelier di artisti, case da tè con geishe (artisti e artiste), case del piacere con *oiran* (cortigiane che in alcune

Fig. 1. Manifesto della mostra.



circostanze vendevano il proprio corpo in cambio di favori e denaro). Crocevia di artisti e teatranti, Yoshiwara ospita anche i provocatori spettacoli del nuovo teatro *Kabuki*. Questa forma di teatro ha origine nel 1603, quando la danzatrice Izumo no Okuni si esibisce per la prima volta nel ruolo di *oiran* su un improvvisato ed effimero palcoscenico di legno. È proprio dal successo del *Kabuki* che deriva l'*Ukiyo-e*, immagini riprodotte in serie e ottenute per mezzo della tecnica xilografica, utili a soddisfare l'incombente esigenza di volantini, manifesti teatrali, ritratti commerciabili delle nuove star del teatro, capaci di enfatizzarne

espressività e carisma. L'esplicazione delle diverse fasi processuali della tecnica xilografica giapponese è il tema cardine della seconda sezione dell'esposizione trevigiana dove, oltre alla scomposizione dei fogli per colore, si è deciso di esporre gli strumenti di lavoro appartenuti ad uno degli atelier in cui Hokusai era solito stampare i propri capolavori. È proprio questa la sala destinata a dare avvio alla narrazione del poliedrico arista Hokusai, di cui già è possibile cogliere il carattere estroso attraverso le critiche, dal gusto satirico, nei confronti degli incisori, giudicati spesso incapaci di emulare la precisione dei suoi disegni: «Ho constatato un fatto insolito: mi sono reso conto che i miei personaggi, i miei animali, i miei insetti, i miei pesci sembrano uscire dalla carta. Tutto ciò non è incredibilmente straordinario? Informato di ciò un editore ha chiesto tali disegni in maniera tale che non ho potuto rifiutare. Fortunatamente l'incisore Koizumi, abilissimo intagliatore, si è incaricato, con il suo coltello così bene affilato, di tagliare le vene e i nervi che ho disegnato, ed è riuscito a privarli della libertà di fuggire».

Hokusai Katsushika nasce a Edo nel 1760, terzogenito dei Kawamura, che lo affidano, alla tenera età di 4 anni alle cure dei Nakajima, una famiglia di produttori di specchi su incarico dello shogunato. All'età di 14 anni il giovane inizia l'apprendistato in una bottega di incisori e a 18 anni diventa allievo della scuola di Shunso Katsukawa. La scuola Katsukawa era fra le più prestigiose di Edo e, specializzata nella realizzazione di ritratti di personaggi illustri, si distingueva dagli atelier coevi per una particolare abilità nel cogliere i lineamenti e le espressioni dei soggetti effigiati, come dimostrano le stampe della sezione dedicata alla formazione del giovane Hokusai, i due poeti Kakino-moto no Hitomaro e Ariwaka no Narihira realizzati da Shunsho nel 1775.

102 Le abilità di Hokusai vengono ben presto premiate dal maestro, che lo battezza Shunro, seguendo la tendenza delle Scuole giapponesi di associare agli allievi più brillanti il nome del maestro modificando la desinenza finale del proprio nome. Alla morte di Shunro, Hokusai inizierà ad allargare le proprie vedute non solo avvicinandosi alla scuola di Kano, che attinge dalla tradizione pittorica cinese, ma anche affacciandosi alla conoscenza dell'arte occidentale. Questi nuovi interessi apriranno lo scontro con l'erede diretto di Shunsho, Shunko, che lo caccerà dalla Scuola Katsukawa. Seppure il Giappone Tokugawa fosse chiuso ai contatti con il mondo esterno e vigesse il divieto per i giapponesi di uscire dal paese e per gli stranieri di accedere, due volte l'anno era concesso alle navi cinesi e olandesi di attraccare nell'isola artificiale di Dejima, di fronte a Nagasaki, per finalità commerciali. Dalla fine del Seicento inizia una fase di maggior apertura verso la Cina ed iniziano ad affluire in Giappone testi dedicati alla pittura *zen* cinese. L'arte cinese non è una semplice esperienza artistica, ma una vera e propria filosofia di vita: l'artista, attraverso i colpi del proprio pennello, entra in contatto diretto con il sacro, di cui la natura è manifestazione totale. Arte e religione si fondono e diventano un tutt'uno, come nel *kakemono Drago incombente* di Tanshu Kano, un'onda che di fronte al sacro monte Fuji, archetipo naturale del Giappone, si trasforma nel sacro drago. Un aspetto che diventerà fondamentale nella maturità dell'artista: sarà proprio in questa fase che il maestro inizierà a firmarsi con l'appellativo di Hokusai, "studio della Stella Polare", altro indizio della sua nuova propensione verso il mondo naturale. In mostra, un elenco ha permesso di raccogliere un centinaio di pseudonimi che l'artista ha cambiato nel corso della sua esistenza, un'usanza che affonda le proprie radici nell'antica

Fig. 2. Una visitatrice davanti a La Grande Onda.



credenza giapponese che il nome dovesse essere continuamente modificato per sfuggire al malocchio. All'interesse per la filosofia cinese Hokusai affianca lo studio dell'arte occidentale, che si diffonde in Giappone per tramite del *rangaku*, una scuola gestita da artisti e scienziati olandesi, che aveva sede proprio nell'isola di Dejima e con cui Hokusai entrerà in contatto grazie a personalità come Toyokuni Utagawa, tra i primi artisti giapponesi a realizzare vedute prospettiche e che figura in mostra con *Entrambe le sponde del fiume Sumida* e di Shiba Kokan, che gli presterà un microscopio per studiare con precisione scientifica animali, foglie, insetti. Gli studi scientifici sul mondo naturale e l'applicazione della prospettiva e della geometria euclidea sono al centro di una delle più rivoluzionarie opere di Hokusai Katsushika, gli *Hokusai Manga*, una raccolta di schizzi (*manga*) raccolti in 15

Fig. 3. Visitatori in una delle sale della mostra.



103

volumi, pubblicati dall'artista nel 1814. Le edizioni esposte in mostra sono state fortuitamente scoperte dal curatore Paolo Linetti nei depositi del Museo bresciano dedicato al produttore di bachi da seta Pompeo Mazzocchi. L'industriale si recò a fine Ottocento in Giappone per trovare soluzione alla tragica epidemia che aveva investito i bachi da seta nella pianura padana. Per ripagare il costoso viaggio, ripartì dal Giappone con una nave carica di tessuti preziosi, accessori, arredi, opere d'arte, oggi parte della collezione del Museo d'Arte Orientale – Collezione Mazzocchi di Coccaglio. Fra i souvenir del viaggio raccolse anche la prima edizione degli *Hokusai Manga*, *Schizzi sparsi* di Hokusai, 14 dei 15 volumi pubblicati dal 1814, raccolta

di schizzi di paesaggi, flora e fauna, scene quotidiane e soprannaturali, che ispireranno la nascita del fumetto giapponese, la contemporanea arte dei *Manga*. L'osservazione del mondo naturale diventerà la missione di vita di Hokusai, come dimostrano le diverse sezioni dell'esposizione trevigiana, dedicate alla neve, ai laghi, alle cascate. La natura diventerà protagonista nelle opere di Hokusai come luogo di manifestazione del sacro, come dimostra l'opera più celebre del maestro: *La Grande Onda di Kanagawa*. Parte della serie *36 vedute del Monte Fuji*, che occupano l'artista nell'ossessivo studio degli infiniti punti d'osservazione del monte Fuji, la *Grande Onda di Kanagawa* può essere considerata il manifesto dell'arte di Hokusai.

Fig. 4. L'artista Mino Washi con l'opera Samurai, 2024.

104 Una grande e minacciosa onda si infrange contro la costa e sta per investire un'imbarcazione di pescatori. I pescatori non sono intenzionati a cambiare rotta, non tentano di sfuggirle, accettano inesorabilmente il destino, così come richiede la filosofia del *Dao*, per cui il vero *zen* è chi è capace di accettare a pieno i piani della provvidenza, con un sentimento di sottomissione totale al mondo naturale. L'opera racchiude anche un segreto, scoperto dal curatore Paolo Linetti e svelato per la prima volta proprio in occasione della grande rassegna trevigiana: la composizione dell'immagine è costruita attraverso lo schema delle circonferenze, protagonista delle opere del Rinascimento europeo, confermando lo stretto legame di Hokusai non solo con l'arte tradizionale ma anche con le regole dell'arte occidentale. Lo schema ricorre in diverse opere di Hokusai e ci permette di confermare l'eterogeneità di spunti di questo artista che riteneva che l'arte dovesse nascere dalla perfetta integrazione fra tecnica, filosofia e visione. L'arte di Hokusai, il suo rapporto con la natura sensibile, ma anche la sua capacità di racconto della vita quotidiana, che spesso diventa protagonista nelle sue opere di paesaggio, saranno essenziali per lo sviluppo in Europa di movimenti artistici come l'impressionismo. Autori come Monet e Van Gogh attingeranno dalle opere di Hokusai, aprendo la strada ad una nuova concezione dell'arte, in cui natura e quotidiano cantano all'unisono.

L'insaziabile sete di conoscenza di Hokusai Katsushika è perfettamente riassunta dalla citazione con cui si apre il suo libro *Specchio di disegni del cuore*: «Gli antichi hanno affermato che, per fare un grande pittore ci vogliono tre requisiti: nobiltà di spirito, libertà di pennello, concezione delle cose. Generalmente è difficile trovare un artista che possieda uno di questi requisiti. Ebbene c'è un uomo di Edo di nome Hokusai,

da molti anni dedito alla pittura, che possiede questi tre requisiti». La mostra è stata infine anche occasione di un confronto fra passato e presente. L'artista giapponese contemporaneo Nobushige Akyiama ha costellato il percorso espositivo di installazioni: grandi vele da soffitto, opere d'arte scultorea come i *kimono*, un *samurai*, tutti realizzati con le tecniche tradizionali giapponesi di produzione della carta.



Altre attività espositive

Alessandra Guidone

Per l'anno 2025 l'attività espositiva in collaborazione con soggetti esterni, sostenuta dal Comune di Treviso, è stata ospitata principalmente nella sede museale civica di Casa Robegan, attualmente gestita tramite un accordo di partnership pubblico-privata per la sua valorizzazione dalla Fondazione culturale Giuseppe Mazzotti per la Civiltà Veneta.

Tornano gli appuntamenti consolidati, come le mostre sulla fotografia, il fumetto e le forme artistiche contemporanee, e si affiancano le iniziative promosse dalla Fondazione, pensate per tramandare la memoria e i valori che hanno guidato l'operato di Giuseppe Mazzotti illustre studioso trevigiano del Novecento, intellettuale e abile alpinista che per oltre cinquant'anni si è dedicato alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio culturale, artistico e paesaggistico del Veneto, con una visione profondamente ambientalista e un forte impegno divulgativo.

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

Rassegna Garun. La primavera

Mostra Primavera di luce

Dal 5 aprile al 4 maggio 2025

Casa Robegan

Il progetto *Garun. La primavera*, ideato da Gayane Sahakyan, è dedicata alla cultura armena e alla commemorazione del genocidio subito da questo popolo. Al suo interno, la mostra *Primavera di luce* espone opere degli artisti Henry Elibekyan, Francesco Stefanini, Francesco De Florio e Max Solinas, che guidati dall'idea poetica "Diventa un raggio di luce, la luce nell'oscurità. In tal caso potresti perfino diventare un faro per qualcuno", con il linguaggio dell'arte indicano

Dal 5 aprile 2025 al 4 maggio 2025
Ca' da Noal - Casa Robegan
Via Antonio Canova 41/A, Treviso

Inaugurazione sabato 5 aprile 2025 ore 18:00
Cospice speciale Bayker Sivazyan, Presidente dell'Unione degli Armeni d'Italia

Mostra aperta dal Venerdì alla Domenica
Venerdì dalle 15 alle 19
Sabati e Domeniche dalle 10 alle 19

Aperture/chiusure particolari:
Domenica 20 Aprile chiuso
Lunedì 21 Aprile dalle 10 alle 19
Giovedì 1 Maggio dalle 10 alle 19
al Giovedì possibilità di incontrare gli artisti su prenotazione

Contatti
staff@nusica.org
+39 388 6468011
+39 348 7145590

Altri appuntamenti:

- **LE ALLODOLLE NEL DESERTO** spettacolo teatrale
24 aprile 2025 h. 20:30, Auditorium di Santa Caterina, Treviso
- **LUSINE GRIGORYAN TRIO** concerto di musica armena
10 maggio 2025 h. 21:00, Auditorium di Santa Caterina, Treviso

Progetto di: Gayane Sahakyan
Sponsor mostra: ZIPER
Sponsor concerto: Mecenate Jane Demichian
Partner mostra: ANTIKYAN Gallery
Partner spettacolo: KATY OF CAT

il cammino che porta verso la luce e la rinascita.

Hanno collaborato all'organizzazione la Galleria Antikyan (Yerevan) e l'Associazione Nusica.org (Treviso).

Le Quinte al Museo. Mostra lavori delle Classi Quinte

Liceo Artistico Statale di Treviso

Dal 31 maggio all'8 giugno 2025

Casa Robegan

In continuità con gli anni precedenti, l'evento rappre-

IL LICEO ARTISTICO STATALE DI TREVISO PRESENTA

LE QUINTE AL MUSEO

5°F
FIGURATIVO
PLASTICO

5°A - ARCHITETTURA E AMBIENTE

3°PSB - SERALE

5°B - SCENOGRAFIA

5°B - DESIGN

5°B
FIGURATIVO
PITTORICO/PLASTICO

3°PSA - SERALE

5°E - AUDIOVISIVO E MULTIMEDIALE

5°C
FIGURATIVO
PITTORICO

31 MAGGIO / 08 GIUGNO 2025

CASA ROBEGAN - VIA ANTONIO CANOVA, 38 - TREVISO (TV)

INAUGURAZIONE: SABATO 31 MAGGIO ORE 11:00

ORARI
DA LUNEDÌ A VENERDÌ - 15:00 - 18:00
SABATO E DOMENICA - 10:00 - 12:30 / 15:00 - 18:00

5°A - ARCHITETTURA E AMBIENTE

5°B - FIGURATIVO PITTORICO/PLASTICO

5°C - FIGURATIVO PITTORICO

5°D - DESIGN

5°E - AUDIOVISIVO E MULTIMEDIALE

5°F - FIGURATIVO PLASTICO

5°G - SCENOGRAFIA

3°PSA SERALE

3°PSB SERALE

senta un momento di dialogo con la cittadinanza che ha occasione di conoscere e ammirare i lavori degli studenti a conclusione dell'anno scolastico, accuratamente selezionati.

Oltre un centinaio di opere di pittura, scultura, architettura, design, opere multimediali e installazioni sono presentate alla cittadinanza attraverso una mostra che corona i diversi percorsi formativi e rappresenta il lavoro pluriennale di studenti e docenti, che ha coinvolto i vari indirizzi del Liceo Artistico attraverso attività, concorsi, progetti in collaborazione con istituzioni, enti e realtà pubbliche e private presenti nel territorio.

IN COLLABORAZIONE CON

ULTIMATE LANDSCAPES

L'AGONIA DEI GHIACCIAI

mostra fotografica di
CLAUDIO ORLANDI

con un testo di
STEVE BISSON

inaugurazione
GIOVEDÌ 19 GIUGNO
ORE 18.30

L'UNESCO e l'Organizzazione
meteorologica mondiale
(WMO) hanno dichiarato il 2025
l'Anno internazionale della
conservazione dei ghiacciai.

CASA ROBEGAN, VIA A. CANOVA 38 - TREVISO

Ultimate Landscape. L'agonia dei ghiacciai
Mostra fotografica di Claudio Orlandi
Dal 19 giugno al 15 luglio 2025
Casa Robegan

La mostra, realizzata in occasione dell'Anno internazionale della conservazione dei ghiacciai, proclamato da UNESCO e WMO – Organizzazione Meteorologica

Mondiale, è un progetto fotografico di sensibilizzazione portato avanti dal 2008 dal fotografo romano Claudio Orlandi. Un viaggio potente e visivo tra le ferite della montagna, uno sguardo profondo e necessario sulla lenta scomparsa dei ghiacciai, simbolo e vittima della crisi climatica.

Accompagna l'esposizione un testo critico di Steve Bisson. Un'occasione per riflettere, emozionarsi e riscoprire, attraverso l'arte, ciò che stiamo perdendo.

Mostra promossa da Fondazione Giuseppe Mazzotti in collaborazione con la Galleria E3 Arte Contemporanea di Brescia e KromArt Gallery di Roma.



#NOISIAMOTREVISO

Dal 18 luglio al 26 agosto 2025

Casa Robegan

Non solo mostra di fotografie ma progetto sociale realizzato con la tecnica fotografica, l'iniziativa documenta e celebra l'immagine di Treviso attraverso i ritratti dei suoi cittadini, raccogliendo anche fondi da destinare a un ente benefico.

Organizzatore e autore della rassegna, alla sua sesta edizione, il fotografo Giovanni Vecchiato, con il supporto dei ragazzi del Liceo Duca degli Abruzzi. Al termine della rassegna, gli stessi cittadini protagonisti delle inquadrature sono chiamati a smantellare l'esposizione, staccando e conservando la propria foto.

Dalla cura della terra alla salute del corpo e dell'anima.

Cultura e benessere nelle immagini del *Tacuinum Sanitatis*

Dal 20 settembre al 12 ottobre 2025

Museo Santa Caterina

Il Centro Studi Claviere riporta alle origini il suggestivo chiostro minore del complesso di Santa Caterina, allestendo al suo interno una mostra che rappresenta un vero percorso di meditazione e conoscenza. Circa 30 pannelli riproducono immagini tratte dal codice miniato medievale *Tacuinum Sanitatis*, *Codex Vindobonensis Series Nova* 2644 (1395 ca.), con relative didascalie e testi di approfondimento, a cura di Elena Modena e Maurizio Tuliani.

Il codice è la versione latina dell'originale in lingua araba, *Taqwin al Sihha*, scritto dal medico e filosofo arabo di fede cristiana Ibn Butlan nell'XI secolo d.C.

TREVISO	 Centro Studi Claviere Vittorio Veneto	 PATROCINIO REGIONE DEL VENETO	 CITTÀ DI TREVISO	 si ringrazia Nox
	MUSEO CIVICO SANTA CATERINA da sabato 20 settembre a domenica 12 ottobre 2025			
	 Mostra temporanea DALLA CURA DELLA TERRA ALLA SALUTE DEL CORPO E DELL'ANIMA Cultura e Benessere nelle immagini del <i>Tacuinum sanitatis</i> Elena Modena, Maurizio Tulliani curatori Inaugurazione SABATO 20 SETTEMBRE, ore 16.45			
	Interventi a corollario DOMENICA 28 SETTEMBRE 2025, ore 16.30 SPLENDIDO TACUINUM! INCONTRO DI APPROFONDIMENTO DOMENICA 5 OTTOBRE 2025, ore 16.00 IL CANTO DELL'ANIMA IN UNUM ENSEMBLE voce e strumenti medievali			
CHIOSTRO PICCOLO	Ingresso Mostra tel. 0422 658955 email: biglietteriatreviso@gmail.com Ingresso agli interventi a corollario Centro Studi Claviere www.centrostudiclaviere.it cell. 340 212 2409 email: claviere@alice.it			
SALA ROSSO COLETTI				
INFO				

Tratta del mantenimento in salute dell'essere umano come risultato sia di conoscenza (cultura ma anche rispetto per il creato) sia di cura e pratica di attività come la musica e la danza, da cui derivano il benessere psicofisico e il riequilibrio emozionale.

Treviso Comic Book Festival – 22^a edizione

Dal 26 settembre al 12 ottobre 2025

Casa Robegam

Organizzato dall'associazione Fumetti in Treviso in collaborazione con Fondazione Mazzotti, il Festival



internazionale dedicato al fumetto si pone come una delle rassegne più partecipate e radicate nel panorama culturale cittadino. La città si anima anche quest'anno di *fumetto e illustrazione* con un grande programma di mostre ed eventi che colorano i luoghi del centro storico, tra cui la sede museale di Casa Robegan, che mantiene la sua vocazione di spazio dedicato in modo preminente all'arte contemporanea e ai suoi linguaggi più innovativi. Qui sono ospitate le mostre "Nero: un ponte tra Oriente e Occidente. Magia e storia nella saga medievale a fumetti" di Sergio Bonelli Editore, "Per Aspera ad Astra" di Lorenzo Fonda, "Animation Conversation" di Autori Vari, "Allesfresser/Onnivoro" di Anna Dietzel.



La montagna illustrata. Progetti grafici per l'editoria

Dal 17 ottobre al 23 novembre 2025

Casa Robegan

Un viaggio visivo tra arte ed editoria che celebra la montagna attraverso copertine iconiche, illustrazioni e tavole originali. Un racconto fatto di segni, colore e immaginazione, dove ogni progetto grafico diventa una finestra sul paesaggio, reale o interiore.

Dalle storiche tavole di Sante Cancian per "La montagna presa in giro" di Giuseppe Mazzotti, fino alle visioni dei nuovi illustratori e artisti contemporanei: un dialogo tra passato e presente, tra carta, inchiostro e

109



110 digitale. Un'occasione per chi ama l'immagine, il libro e la comunicazione visiva.

Artisti in mostra: Andrea Bettega, Paolo Gallina Arts, Piero Macola, Marina Marcolin, Antonio Pronostico Sileo, Alessandro Sanna, Guido Scarabottolo, Andrea Serio. Mostra promossa da Fondazione Giuseppe Mazzotti.

Memorabilia. Omaggio a Fiore Crespi

Dal 22 novembre 2025 all'11 gennaio 2026

Museo Luigi Bailo

Organizzata dall'Associazione ANLAIDS (Associazione Nazionale per la Lotta contro l'AIDS) in occasione del suo quarantennale, l'esposizione rientra nell'iniziativa "L'abito prevenzione", un concorso rivolto a studenti di Accademie di moda che prevede una mostra di abiti e una cerimonia di premiazione dei lavori vincitori.

A completamento del progetto nasce un ulteriore percorso che vuole rendere tributo a Fiore Crespi, presidente di Anlaids nazionale per moltissimi anni e al suo percorso umano e culturale, capace di connettere mondi apparentemente diversi – la creatività, la solidarietà, l'impegno civile – in un racconto coerente e umano. Il pubblico può così ammirare una parte preziosa del suo archivio personale: documenti originali, bozzetti, abiti, lettere, fotografie, dipinti e cataloghi legati a uno degli episodi più iconici della storia della moda italiana: il celebre scatto di Platon per Moschino, di cui la signora Crespi fu protagonista.

L'allestimento, pensato per gli spazi del Museo Bailo, si propone come un dialogo discreto e raffinato tra arte e moda, tra la figura di Fiore Crespi, il linguaggio visivo e il messaggio di prevenzione in ambito di salute pubblica che ha saputo interpretare.



MICRO-MACRO

Il mosaico contemporaneo di Emanuele Sari

Dal 5 dicembre 2025 al 25 gennaio 2026

Casa Robegan

Il mosaico è fatto di micro frammenti di vetro che, insieme, creano immagini macro capaci di sedurre l'occhio a distanza e di stupire da vicino. In MICRO-MACRO Emanuele Sari porta questa doppia scala al centro dell'esperienza: dalla singola tessera veneziana al vasto immaginario pop – cartoon, fotografia, icone musicali – ogni opera chiede di essere esplorata prima con lo sguardo d'insieme e poi centimetro per centi-



metro. Il risultato è un viaggio che unisce la tradizione millenaria del mosaico alla cultura visiva del nostro tempo con un linguaggio contemporaneo. La tecnica diretta prevede il modellamento e l'applicazione manuale di ogni singola tessera direttamente sul supporto,

per creare superfici vive e dinamiche. Le opere, realizzate con materiali veneziani pregiati – come smalti, foglia d'oro della fornace Orsoni e murrine di Murano – uniscono raffinatezza materica e rigore tecnico.

L'esposizione nasce con l'intento di avvicinare un pubblico estremamente eterogeneo – dagli appassionati d'arte ai curiosi, dalle famiglie ai turisti – con un'attenzione



particolare rivolta alle nuove generazioni. Il percorso espositivo si apre con un'opera iconica ispirata al film *Joker* e prosegue con la ricostruzione dello studio dell'artista, luogo autentico in cui il sapere artigianale incontra la dimensione interiore. A chiusura, i visitatori della mostra sono coinvolti nella realizzazione di un'opera collettiva.

Curata da Sandra Sanson e Pasquale Lettieri, organizzata dalla galleria internazionale Cris Contini Contemporary in collaborazione con Fondazione Mazzotti, la mostra unisce arte contemporanea, identità locale e tradizione, in equilibrio tra il rigore tecnico dell'artigianato e la forza espressiva della moderna creatività.

Cantiere città Junior edition

Asia Battistella, Marzia Giuriati, Emma Lubelli, Elisabetta Pascotto

112 Nella rassegna delle attività culturali di cui la città di Treviso si è fatta promotrice nel 2025 si inserisce il progetto *Cantiere Città Junior edition*, un'iniziativa promossa dal *Ministero della cultura* alle città finaliste per il titolo di "Capitale italiana della cultura" 2026. Sostenuto dalla *Scuola nazionale del patrimonio e delle attività culturali*, la *Junior Edition*, ha coinvolto i giovani under 23 in un percorso di co-progettazione finalizzato alla valorizzazione del patrimonio culturale locale mediante l'organizzazione di "weekend culturali" nelle proprie città e alla partecipazione, in visita, delle attività organizzate nelle altre città.

Per quanto riguarda Treviso, l'organizzazione delle attività trova la sua genesi nella volontà di raccontare la città attraverso una pluralità di sguardi, con l'intento di riscoprire non solo i luoghi e i monumenti, ma anche le tradizioni e la memoria intrinsecamente legati al nostro territorio. Questo approccio ha permesso di guardare alla cultura come *patrimonio vivente e progetto della città a venire*. A partire dal dossier elaborato per la candidatura a "Capitale italiana della cultura", il gruppo di giovani trevigiane, con il supporto della struttura dei Musei Civici, ha quindi elaborato un programma di attività pensato come un percorso



articolato, capace di intrecciare la valorizzazione della città con la sensibilità condivisa di ogni partecipante. Le giornate di attività, iniziate il 14 marzo 2025, si sono aperte con un momento di accoglienza pensato per favorire l'incontro e la conoscenza reciproca tra i giovani rappresentanti dei Comuni partecipanti: Rimini, Gaeta, Lucera, Latina, Agnone e l'unione dei comuni della Val di Chiana Senese. Questo è stato possibile mediante la collaborazione con l'associazione *Tana del Goblin Treviso*, che opera nella Marca trevigiana dalla fine degli anni '80 e che si occupa di organizzazione di eventi ludici finalizzati all'aggregazione dei giocatori. Attraverso un approfondimento dedicato alla Treviso medievale, è stato quindi possibile raccontare la città in un modo non convenzionale, tramite il gioco e la partecipazione attiva, fornendo la creazione di un clima di scambio e di collaborazione.

La scoperta del patrimonio artistico è poi proseguita con la visita al Museo Luigi Bailo, con una visita guidata nelle sale dove è stato possibile raccontare alcune figure più significative della produzione artistica della Marca.

Accanto ai luoghi museali, un'attenzione centrale è stata riservata al rapporto tra la città e l'acqua. La passeggiata lungo la Restera del Sile, accompagnata da un approfondimento storico, ha offerto l'opportunità di ripercorrere l'importanza del fiume Sile per il territorio, ponendo un'attenzione significativa sulle pratiche di riqualificazione urbana mediante la presentazione dell'associazione *Prato in Fiera*. Altrettanto significativa è stata l'attività di canottaggio sul fiume, organizzata in collaborazione *LILT Treviso* e l'*ASD Circolo Canottaggio Ospedalieri*, che ha permesso non solo di conoscere la storia, ma anche le pratiche sportive e sociali legate al fiume.

La scoperta del centro storico è stata introdotta da una



rappresentazione teatrale da parte dell'associazione *Tema cultura*, che ha riportato alla memoria le terzine dantesche sulla città di Treviso, ed è poi proseguita attraverso un'attività di *orienteeering* urbano, che ha permesso ai partecipanti di scoprire in modo coinvolgente alcuni dei luoghi significati ma anche degli scorci più celati della città.

Anche la tradizione gastronomica locale ha ricoperto un ruolo fondamentale nel programma culturale. Di particolare interesse, lo *showcooking* realizzato in collaborazione con l'*Accademia del Tiramisù*, ha ripercorso l'origine e l'evoluzione di uno dei piatti più simbolici del territorio trevigiano.

Il programma si è poi concluso con una visita a ipogea nelle mura cinquecentesche che racchiudono il cuore della città, guidata dall'associazione *Treviso sotterra-*



dalle diverse città partecipanti, alle quali si aggiungono anche Maratea, L'Aquila e Alba, riflettendo sull'importanza del protagonismo giovanile e sulla necessità di sperimentare delle rinnovate modalità per la valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale intriso nel territorio.

nea, fornendo uno sguardo inedito sui luoghi più nascosti e sulla stratificazione storica del centro urbano. L'insieme delle attività proposte è stato guidato dall'intento più ampio di interrogarsi su nuove modalità di *concepire, produrre, diffondere e fruire la cultura* in accordo con le esigenze che la valorizzazione del Patrimonio implica.

Il confronto tra delegati delle città partecipanti al progetto si è poi concluso con un incontro finale nel mese di maggio a L'Aquila, città che ricopre il titolo di *Capitale della Cultura italiana 2026*. In questa occasione è stato possibile condividere le esperienze promosse

**MADDALENA E LA
CROCE.
AMORE SUBLIME**
DALL'11 AL 13 LUGLIO 2025

CORRIERE DEL VENETO
TREVISO E BELLUNO

Il caso

«La Maddalena
giacente», via
delle Belle Arti:
sarà in mostra

altrettante s
dere un du
conduce att

**Sì della Soprintendenza
La Maddalena di Canova
arriva a Santa Caterina**

Il mancato prestito dell'opera aveva creato un caso
Gli organizzatori avevano collocato una sagoma polverica

Trematoli
06-2025
Pagina
3
Luglio
1



Marina Grassia (1999-2000)
"La Maddalena e la croce" polverica della Soprintendenza

LA PASSIONE LA MADDALENA

Un centinaio di opere (dai dipinti al tessile, dall'argento al bronzo) riprendono il tema della donna (e della croce) fortemente legata alla terra, come nelle "Crocefissioni" di Mantegna (1562), S...

**Ecco il Guercino ritrovato
la Maddalena va in mostra
dopo due secoli d'oblio**

Oggi un convegno ricostruisce un ritrovamento da film
un restauro e una storia di collezionismo illuminato



Un'opera di Canova in mostra

Treviso

**Maria Maddalena
l'amore sublime**

Spiritualità al femminile

La mostra / A Treviso nel Museo Civico di Santa Caterina un centinaio di opere selezionate da Fabrizio Malachin per raccontare un'avvincente storia di perdono e redenzione

**Maddalena,
fascino
e mistero**

GRANCARLO
PAPI

La figura enigmatica che ancora incanta e affascina di Maria Maddalena, è Maria di Magdala dal nome del villaggio di penitenti dove si narra che si sia recata nel luogo di Cristo.

**Avenire
gutenberg**

UN FITTO PROGRAMMA

**Un viaggio intorno a Maddalena
Reading, arte, miti, Bibbia e film**

Da mercoledì conferenze ed incontri collaterali alla mostra a Santa Caterina. E Malachin presenta il primo catalogo di Mattia Bortoloni, grande del 700

Marina Grassia (1999-2000)

Prende il via mercoledì 16

aprilie l'articolo calendario

di incontri e spettacoli colla-

terali a "La Maddalena" e la

croce. Amore sublime", la

mostra in corso a Santa Caterina

ed aperta tutti i giorni (ore 10-18).

Prossimo il pubblico potrà

partecipare (in due turni, alle

18.30 e alle 19.30) a tre di-

versi spettacoli itineranti nel

percorso espositivo della mo-

stra, proposti dalla Compagnia

Tema Academy, con la regia di

Giovanna Cordova.

La serie comincia, appunto,

mercoledì 16 con il reading-

spettacolo "Detta la Maddalena"

quando cambierà la passione

dimenticata "l'amore", tratta da

"Fuochi" di Marguerite Yourcenar.

Dopo l'intervento introduttivo del

curatore della mostra e direttore

dei Musei Civici, Fabrizio

Malachin, la Maddalena di

Guercino "ritrovata" dopo

200 anni di oblio ed esposta

profondire i temi della mo-

stra, a partire da quella di

martedì 16 maggio per la pre-

sentazione del libro di Fabrizio

Malachin "Maria di Magdala"

(1696-1799). Autista

dell'entro pittorresco" (Bi-

blioteca), primo catalogo com-

pieto dedicato a uno dei più

grandi pittori del 700 vene-

to.

Domenica 18 maggio la

mostra accoglierà anche uno

degli appuntamenti del Festi-

val Biblico, con l'intervento di

Massimo Naro (Pontificia

Accademia Teologica) su

"Maria di Magdala, apostola

degli apostoli", mentre vener-

di 23 maggio la restauratrice

Sara Penzo parlerà di "Maria

Maddalena nel Giudizio di

Michelangelo".

Venerdì 6 giugno un con-

vegno su uno dei capolavori in

mostra, la Maddalena di

Guercino "ritrovata" dopo

200 anni di oblio ed esposta

Ben tre spettacoli

di Tema Academy

A giugno convegno

sul Guercino ritrovato



Un'opera di Canova in mostra

IL SACRO E IL PROFANO FIGURA DI MARIA MAD

"Una mostra coinvolgente e

controspinta. Un percorso av-

vicinato e coinvolgente per

scoprire la figura di Maria

Madalena, una donna di

quella della Maddalena è un vi-

giaggio per l'educazione sen-

za. I suoi volti sono per

vedere, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

ogni volto, si ritrovano in

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

In collaborazione e con il contributo di



Main Sponsor



**Valore
Cultura**



**PROSECCO DOC
ITALIAN GENIO**

Sponsor eventi espositivi

**Fondazione
Quantica E.T.S.**

Sponsor Casa Robegan



con il supporto di



