

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

5.2024

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

5.2024

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

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

Servizio Civile e stage

Wafae El farihi
Caterina Mazzaro
Maria Teresa Petito

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

Cura Bollettino

Fabrizio Malachin

Revisione redazionale

Manlio Leo Mezzacasa

Referenze fotografiche

Accademia Nazionale di San Luca, Roma
Federico Cammarota
Galleria degli Uffizi, Firenze
Galleria Borghese, Roma
J. E M. Ringling Museum of Art, Sarasota
Kunsthistorisches Museum, Vienna
Musei Civici, Treviso
Museo Alfiero Nena, Roma
Museo Civico, Bassano del Grappa
Museo del Tesoro di San Pietro,

Città del Vaticano
National Gallery, Washington
The Governing Body of Christ Church,
Oxford

Impaginazione

Giulia Volpato

Realizzazione e stampa

Biblos Edizioni
Cittadella (Padova)

© 2024 Città di Treviso
© 2024 Musei Civici di Treviso
ISBN 978-88-6448-234-7

In copertina

Lino Selvatico, *Signora in rosa*.
Collezione privata, in deposito presso
i Musei Civici di Treviso (fronte)
Bottega di Lorenzo Bregno,
San Girolamo nel deserto. Treviso,
Musei Civici (retro)



Indice

Introduzione
Mario Conte e Maria Teresa De Gregorio 7

SAGGI

Note sulla scultura lignea di area veneta tra Quattro e primo Cinquecento:
per una nuova sezione dei Musei Civici di Treviso
Manlio Leo Mezzacasa 11

Mercanti & Mendicanti.
La nobile famiglia Mora e il Domenicano di Lorenzo Lotto
Flavia Gasparini 21

Il Bassanismo e l'Astrologia
Fernando Rigon Forte 31

Bassano: un nuovo *Annuncio*
Pierluigi Panza 51

Aldo Voltolin: altre opere ritrovate
Maria Elisabetta Gerhardinger 65

Arturo Martini, Alfiero Nena e la scultura del Novecento
Luca Nannipieri 75

L'omaggio a Giovanni Comisso nel ricordo di Adriano Mariuz
Fabrizio Malachin 87

ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI, E MOSTRE

Collezioni civiche e attività: acquisizioni, prestiti, restauri <i>Eleonora Drago</i>	95
Riallestimenti e nuova esposizione delle collezioni permanenti <i>Eleonora Drago</i>	108
Un museo per tutti <i>Mariacristina Cappellazzo</i>	114
Altre attività espositive <i>Alessandra Guidone</i>	117

Attività & Ricerche festeggia il quinto anno di pubblicazione. Un lustro di studi e iniziative in cui i Musei Civici di Treviso hanno intrapreso un percorso di crescita e rinnovamento che va oltre la tutela e il miglioramento del patrimonio architettonico, come il completamento del Museo Luigi Bailo e il restauro dell'abside di Santa Caterina. Attraverso una programmazione sempre più di qualità, innovativa e inclusiva, caratterizzata anche nell'ultimo anno da eventi di grande portata e da un impegno costante nella valorizzazione delle collezioni – sia del patrimonio storico che delle opere più recenti, testimonianza della dinamicità del Novecento trevigiano – i Musei hanno dimostrato le potenzialità del mondo culturale cittadino. Questo successo, importante ribadirlo, è possibile grazie al sostegno di numerose persone, e al dialogo costante con associazioni e realtà economiche, come gli sponsor, veri e propri “compagni di squadra” che nel 2024 hanno manifestato con rinnovata affezione il desiderio di collaborare attivamente con i Musei.

Un anno quindi che sarà ricordato per la grande mostra *Donna in scena: Boldini, Selvatico, Martini*, che oltre al successo di pubblico ha valorizzato importanti figure artistiche come Giulio Ettore Erler e Lino Selvatico. Quest'ultimo, grazie alla generosa collaborazione della famiglia, avrà un nuovo spazio dedicato nelle gallerie del Museo Bailo. Nell'anno trascorso, il Bailo ha inoltre visto fervere le attività per dare il giusto spazio alle generose donazioni dei cittadini e alle opere di artisti che hanno lasciato un segno indelebile nel panorama culturale cittadino. Questo rinnovamento non solo arricchisce il patrimonio espositivo, ma rafforza anche il legame tra l'istituzione e la comunità, sottolineando l'importanza della partecipazione attiva dei cittadini nella conservazione e valorizzazione delle nostre radici culturali. Di particolare rilievo è poi l'allestimento del lapidario nel chiostro grande di Santa Caterina, una vera e propria nuova galleria dedicata alla scultura dall'epoca romana al Rinascimento. Infine, numerosi eventi e incontri culturali hanno animato tutto l'anno le sedi museali, dalle conferenze ai dibattiti, dai concerti alle manifestazioni come la Notte Europea dei Musei e le Giornate Europee del Patrimonio, che hanno esemplificato una straordinaria sinergia tra il Comune e le altre realtà culturali cittadine.

Le attività del 2024 confermano che i Musei Civici lavorano con rinnovata determinazione per contribuire a fare di Treviso un ambiente sempre più vibrante e dinamico, dove la cultura e la cura sensibile e costante del legame tra il museo e i suoi cittadini sono un fulcro della vita quotidiana e dello sviluppo della città in tutti i suoi settori.

L'Assessore alla Cultura e Turismo
Maria Teresa De Gregorio

Il Sindaco
Mario Conte



Una sala della mostra *Donna in scena*. Boldini, Selvatico, Martini. Treviso, Musei Civici, dal 13 aprile al 15 settembre 2024.



Note sulla scultura lignea di area veneta tra Quattro e primo Cinquecento: per una nuova sezione dei Musei Civici di Treviso*

Manlio Leo Mezzacasa

Pochi sono a conoscenza che le collezioni dei Musei Civici di Treviso comprendono una prestigiosa raccolta di sculture lignee, perlopiù riconducibili all'Alto Adriatico e variamente databili tra il XIV e XVI secolo, ma ancora molto poco frequentate dagli studi e in qualche caso perfino inedite. Oltre alle opere allestite abitualmente presso gli spazi espositivi, infatti, nei depositi si cela un insieme significativo di intagli, per la maggior parte mai esposti a causa del precario stato di conservazione o ancora in attesa di un primo intervento di restauro. Eppure, si tratta di manufatti meritevoli di attenzione, così come è stato confermato dagli ultimi riscontri autoptici, che in questa fase di ricerca si sono focalizzati su alcuni soggetti – specialmente immagini del Crocifisso a cui si aggiungono alcuni Santi – all'interno di un arco cronologico contenuto al limite del XVI secolo. Le prime osservazioni hanno evidenziato tipologie iconografiche coinvolte, mettendo altresì in luce il loro valore stilistico e tecnico che, in termini quantitativi, vede prevalere testimonianze importanti di origine veneziana e in generale altoadriatica.

Di qui l'urgenza di risvegliare dal silenzio questo patrimonio e riannodare il dialogo con il pubblico, cercando di dare conto nelle prossime righe di un *work in progress* che costituisce il primo passo di un processo graduale, quanto tangibile, di valorizzazione. Ci si riferisce al recupero conservativo di questo genere materiale e a un meticoloso lavoro di studio, finalizzato a un riallestimento che possa finalmente promuovere adeguatamente la sezione di scultura lignea tra tardo Medioevo e primo Rinascimento nella propria specificità.

In queste concise pagine, si vuole quindi offrire una prima nota introduttiva, che ha necessariamente carattere di estrema sintesi, in virtù dello stato preliminare del percorso di recupero che si prospetta. Lungi dal voler porre alcun punto fermo, la griglia che segue offrirà alcune indicazioni di contesto, poche coordinate essenziali e propedeutiche a futuri approfondimenti (e in quanto tali passibili di revisione), funzionali a rendere nota l'esistenza di questo patrimonio di innegabile pregio storico-artistico. Ciò che preme maggiormente, è l'opportunità di sensibilizzare il visitatore, il cittadino, come pure le realtà economiche del territorio dell'impellenza di un restauro per questi manufatti. Un percorso che il Museo ha già avviato con eccezionale impegno, sia sotto il profilo tecnico materiale – per il complesso lavoro interpretativo delle condizioni conservative e dell'esecuzione degli interventi – sia per la ricerca di fondi adeguati, poiché ope-

11



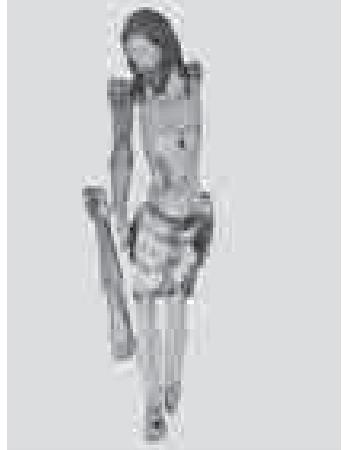
*Con la collaborazione scientifica di Luca Mor, a cui sono grato per l'eccezionale disponibilità.

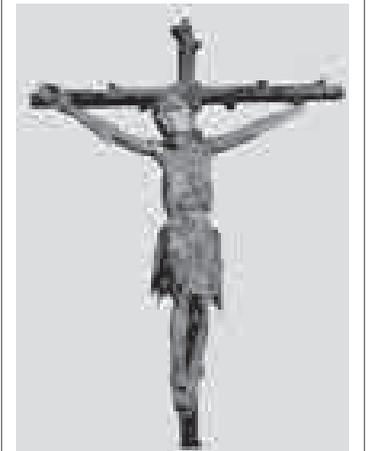
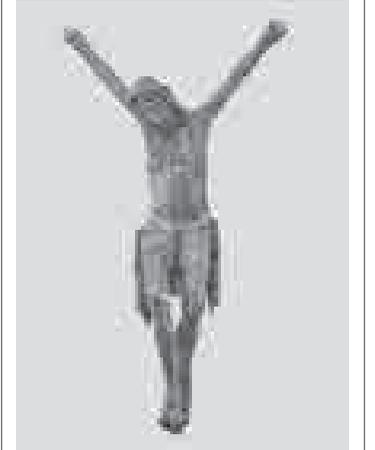
Fig. 1. Antonio Bonvicino o collaboratore, *Crocifisso*, 1420 circa. Legno policromo. Treviso, Musei Civici (Inv. LS 645).

Fig. 2. Ricognizione sulle opere in uno dei depositi dei Musei Civici di Treviso.

12 razioni così delicate comportano costi rilevanti. Molte dunque le risorse necessarie, ma si tratta di uno sforzo assolutamente meritevole di essere compiuto poiché i benefici sono impagabili, come imprescindibili sono la tutela del patrimonio e la cura della nostra identità culturale collettiva. Il recupero di queste opere si pone peraltro quale opportunità preziosa per sviluppare iniziative che, in ottica multidisciplinare, uniscano conservazione, ricerca storica e divulgazione. Un approccio integrato che offra percorsi didattici innovativi e iniziative culturali che valorizzino il patrimonio in modo completo, stimolando un rinnovato interesse

per l'antica scultura lignea, anche in relazione al suo rapporto con le più alte manifestazioni artistiche e tecniche del tempo, tra cui l'oreficeria, la scultura lapidea e la pittura su tavola. Una volta restaurate e riportate alle migliori condizioni conservative, queste opere potranno essere aggiunte ai preziosi intagli già esposti nel percorso museale esistente, contribuendo alla creazione di una nuova sezione permanente, non solo di grande scenografia e attrattività, ma che per varietà dei manufatti potrebbe diventare uno dei maggiori nuclei espositivi di scultura lignea del Nord d'Italia.

<p>Antonio Bonvicino o collaboratore <i>Crocifisso</i> 1420 circa cm 124 x 121 Inv. LS645</p>	<p>Tra le opere più significative non ancora esposte vi è un crocifisso ascrivibile a uno stretto collaboratore di Antonio Bonvicino¹, se non proprio alla mano del maestro veneziano, in considerazione della fine qualità dell'intaglio, e del misurato patetismo che trascende il proprio retaggio trecentesco in chiave più espressiva e internazionale, suggerendo ormai una cronologia verso il 1420 circa. Al riguardo, basti menzionare i paralleli di crocifissi pressoché coevi del maestro: a Mestre nella chiesa di San Giuseppe del convento delle Clarisse Cappuccine a Mestre; a Treviso nella chiesa di Santa Croce (ex ospedale di Santa Maria dei Battuti); a Venezia rispettivamente nelle chiese di San Francesco della Vigna e di Sant'Alvise. Elemento distintivo è inoltre lo schema mistilineo del perizoma che alterna campiture bianche e blu, con raffinate bordure, un tempo interamente rivestite d'oro, di cui ora rimane solo traccia. Si tratta di una scultura che nel suo attuale aspetto risulta inedita, benché sia stata menzionata da Serenella Castri² e Anne Markham Schulz con foto precedente al restauro del 2008³. L'opera è comunque bisognosa di una nuova manutenzione conservativa, soprattutto per ricollocarne le braccia nella corretta posizione anatomica.</p>	
---	--	--

<p>Scultore di ambito medio/altoadriatico (?) <i>Crocifisso</i> Metà del XIV secolo cm 159 x 116,5 Inv. LS 834</p>	<p>Si prefigura un restauro di particolare complessità quello destinato a recuperare il crocifisso LS 834 soprattutto per la problematica stratificazione di antichi e reiterati interventi di ridipintura. Nondimeno, nel trattamento plastico si coglie un sentimento espressivo relativamente marcato che guarda ancora a modelli del "crocifisso gotico doloroso"⁴ diffusi rapidamente anche sud delle Alpi fin dal principio del Trecento (tra cui su entrambi i versanti dell'Adriatico con varianti eterogenee, ma sovente meno efferate drammaticamente rispetto agli archetipi renano-vestfalici). Si osservino in particolare la bocca schiusa per lo spasmo e la griglia costale emaciata; le braccia smagrite con i tendini evidenziati; le ginocchia sollevate dal fondo e i risvolti affusolati del perizoma che ricadono sui fianchi. Allo stato attuale si ipotizza unicamente una cronologia di massima attorno alla metà del XIV secolo.</p>	
<p>Scultore veneto <i>Crocifisso</i> Terzo quarto circa del XV secolo (e possibile adattamento successivo di braccia e perizoma) cm 182 x 117,5 Inv. LS 649</p>	<p>L'intenso crocifisso LS649 è quello che presenta i caratteri tipologicamente più peculiari, e per il quale lo studio in corso intende determinarne con maggior chiarezza l'ambito geo-culturale. La scultura, di grande interesse, sembra essere il risultato di alterazioni avvenute in epoca ancora antica. La posizione delle braccia innaturalmente protese verso l'alto a formare una Y e il marcato patetismo sono caratteristiche ancora eloquenti del crocifisso cosiddetto "gotico doloroso" di origine in renano-vestfalica, affermatosi in ambito germanico nel XIII secolo e poi altrettanto rapidamente nel resto d'Europa⁵. Nondimeno va osservato come le braccia - che proporzionalmente sottodimensionate conferiscono al corpo un aspetto quasi tozzo - siano state probabilmente in parte rilavorate e riadattate, quasi forzatamente, per amplificare l'effetto di strenua sofferenza.</p>	

	<p>Altrettanto emblematica è la foggia del perizoma ai lati del quale si dipanano verso il basso le eleganti falde dei risvolti secondo un retaggio di stile ancora internazionale rispetto alla resa organica ormai più compatta e moderna. Un primo esame autoptico evidenzia inoltre che parte frontale del perizoma appare riscolpita, accorciata e rimodellata secondo dettami di un gusto post-conciliare. Il volto risente di un naturalismo sensibilmente maturo, specialmente nell'emotività ricercata dell'espressione e nei dettagli elaborati in punta di cesello che ne perfezionano l'espressività. Per quanto in modo non esclusivo, soprattutto il lessico del volto sembra riflettere alcune soluzioni del celebre Crocifisso (1468-75) in Santa Maria dei Frari a Venezia, mentre la concezione formale d'insieme resta molto differente, probabilmente esito di un artista dell'entroterra veneto aggiornato a soluzioni formali più arcaizzanti di area alpina. Si tratta a ogni modo di un giudizio preliminare, da confermare o riconsiderare in seguito a nuove indagini.</p>	
<p>Bottega veneziana <i>Crocifisso</i> 1480-1500 circa cm 85 x 75 Inv. LS647</p>	<p>Già sottoposto a un primo restauro e presentato al pubblico in occasione della mostra <i>Forme ritrovate</i> del 2002⁶, questo crocifisso si distingue per una sofisticato moto d'animo e per alcune cifre stilistiche e formali fortemente riconoscibili. Caratteri quali la particolare forma bipartita della barba e l'estenuato allungamento del corpo lo collegano indubbiamente a un gruppo di sculture realizzate a Venezia negli ultimi due decenni circa del XV secolo, e ancora debitrice del raffinato espressionismo 'nordicizzante' irradiato attorno al terzo quarto dello stesso secolo da modelli quali il celebre Crocifisso monumentale dei Frari⁷.</p>	

	<p>Se ne sottolinea dunque la vicinanza con numerosi esemplari di riconducibili a una bottega lagunare che, grazie alla fortuna tipologica avviata dall'anonimo maestro che eseguì il modello dei Frari, si distinguerà per una prevalente produzione seriale, quindi esportata fin dal principio nel territorio peninsulare, sia lungo entrambi i versanti dell'Adriatico che lungo la dorsale appenninica⁸. Si prevede un intervento di pulitura e di giunzione dell'arto spezzato.</p>	
<p>Bottega veneziana <i>Crocifisso</i> 1480-1490 circa cm 60 x 59 Inv. LS 650</p>	<p>Col capo fortemente reclinato sulla spalla destra, cinto da una spessa corona di spine intrecciata a volute regolari, e il volto incorniciato dal morbido ondulare delle ciocche, questo crocifisso palesa una significativa qualità d'intaglio. Salvo per lo schema rovesciato del perizoma, la concezione d'insieme e il suo stile sono molto simili al precedente LSL 647, ma rispetto a quest'ultimo, specialmente nel volto, mette in luce un espressionismo meno retorico e una qualità esecutiva ancora più dotata, evidentemente esito di una personalità artistica più prossima, anche cronologicamente, alla lezione veneziana del maestro del Crocifisso dei Frari. Le dimensioni contenute suggeriscono una collocazione presso una cappella o un'area non centrale dello spazio ecclesiastico, se non una destinazione devozionale di tipo privato. L'intervento prevede una pulitura con eventuale recupero degli stati di policromia più antichi, e la ricollocazione degli arti superiori, ben conservati salvo la perdita delle parti terminali di alcune dita. Risulta necessaria anche l'integrazione della parte terminale del naso, compromesso da attacchi xilofagi.</p>	

<p>Bottega veneziana <i>Crocifisso</i> Fine del XV – inizio del XVI secolo cm 42 x 26 con la croce cm 60 x 45 Inv. LSL 652</p>	<p>Il crocifisso si trova collocato su di una croce non originale, benché antica (probabilmente di XVIII secolo). Caratteri tipologici, come la foggia del perizoma, lo accomunano ai precedenti nn. Inv. 647 e 650, rispetto ai quali risulta più stereotipato e stanco nella resa fisiognomica, per quanto una lettura puntuale sia compromessa dallo spesso strato di sporcizia che ne ottunde anche l'intaglio. Si procederà con una pulitura, e se possibile il recupero delle policromie più antiche, oltre alla ricollocazione in sede del braccio destro, unico conservatosi.</p>	
<p>Bottega veneziana <i>Crocifisso</i> Inizio del XVI secolo cm 34 x 33 con la croce cm 52 x 41 Inv. LS 658</p>	<p>Si tratta del manufatto di dimensioni più contenute. Tipologicamente affine ai precedenti (LS 650 e 652), è connotato da un maggior naturalismo nella morfologia del volto, dei capelli e della barba. Viceversa, l'orografia anatomica del torso è più stilizzata e compatta rispetto agli altri esemplari di cultura lagunare, mentre sono meglio accomunabili le forme esili e la tipologia del perizoma, anche in questo caso solcato dal comune motivo a bande rosse verticali. Si ipotizza tuttavia che il nostro intaglio sia ormai un epigono di questa tradizione figurativa, credibilmente attorno al primo Cinquecento. Si segnala inoltre che il corpo è privo del piede sinistro. È opportuno un intervento di pulitura approfondita al fine di vagliare la possibilità di recuperare strati policromia antichi. Infine è necessario provvedere a ricongiungere le braccia, fortunatamente conservatesi, benché prive di alcune dita.</p>	

<p>Scultore lombardo <i>Crocifisso</i> Inizio del XV secolo cm 90 x 82,5 Inv. LS 648</p>	<p>Questo manufatto presenta caratteristiche peculiari legate alla specifica funzionalità nella pratica liturgica⁹. Come rende ben visibile la mancanza della testa, che lascia ben in evidenza la parte di un cordone inserito nel corpo del manufatto, la tecnologia costruttiva originaria prevedeva una discreta mobilità degli arti e del capo per simulare le diverse fasi del trapasso. Ulteriore realismo era conferito dal perizoma, non è intagliato nello stesso massello ma composto di un impasto di gesso, tela e colla per differenziarne anche percettivamente la materia. Ugualmente realizzati a parte sarebbero stati i capelli, composti probabilmente di crine di cavallo. L'opera esula dal contesto veneto e altoadriatico, e si può includere in una serie di crocifissi lignei distribuiti prevalentemente nella Lombardia occidentale, che fanno capo nella concezione di fondo, alla produzione della famiglia Del Maino, intagliatori attivi nell'antico Ducato di Milano tra il XV e il XVI secolo¹⁰. Tale è dunque l'arco cronologico in cui collocare il manufatto in esame.</p>	
<p>Scultore veneto <i>Cristo passo</i> XV secolo cm 80 x 45 Inv. LS 629</p>	<p>Di non minor importanza è il <i>Cristo passo</i> LS 629, in passato creduto del XVIII secolo, ma uno sguardo attento ascrivibile a un abile maestro di area veneta, probabilmente già informato di alcuni modelli veneziani attorno al 1400, con una cronologia e una possibile bottega di riferimento da definirsi maggiormente in seguito a operazioni di restauro che liberino il manufatto da strati pittorici e superfetazioni che ne ottendono l'intaglio. Cristo è rappresentato con le braccia incrociate sul ventre, idealmente inserito nel sepolcro. Se per quanto riguarda la pittura l'<i>Imago Pietatis</i> - iconografia originaria dell'Oriente Cristiano che trova proprio in Venezia un luogo di mediazione e propagazione nella cultura figurativa occidentale¹¹ - risulta avere una discreta fortuna e diffusione già dal Trecento, in scultura le testimonianze superstiti sono meno frequenti.</p>	

	Non inconsueti, invero, i riscontri in manufatti lapidei quali edicole e tabernacoli, mentre decisamente rare sono le testimonianze di plastica lignea, e pertanto il recupero di questa preziosa testimonianza figurativa si rivela ancor più fondamentale.	
Scultore veneto <i>San Paolo</i> Primo terzo del XV secolo cm 243 x 82 Inv. LS 835	Un'attenzione speciale merita questa scultura colossale, tra le più imponenti non delle raccolte trevigiane ma anche della produzione plastica in legno tra Medioevo e primo Rinascimento in Italia. L'opera infatti rivaleggia per grandiosità e impatto scenico con la statuaria lapidea monumentale. Si tratta di un San Paolo apostolo in posizione stante, con le mani protese a reggere i canonici attributi - ora perduti - del libro e della spada, e doveva trovare collocazione in un importante altare dedicato al santo. Ancora intrisa di un retaggio del Gotico veneziano, specialmente nell'elegante disegno dei corrugamenti e delle lunghe ciocche di barba, che potrebbero ricordare la lezione figurativa della celebre bottega dei Moranzon ¹² , attorno al primo terzo del Quattrocento. Anche per questo manufatto si prefigura un intervento di particolare complessità, che si auspica possa restituirvi dignità e leggibilità, favorendone una maggior comprensione storico-critica.	

Note

¹ Su Bonvicino si vedano A. Markham Schulz, *Antonio Bonvicino and Venetian crucifixes of the early Quattrocento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 48 (2004 [2005]), pp. 293-332; Eadem, *Woodcarving and woodcarvers in Venice, 1350 - 1550*, Firenze, 2011, pp. 79-80; S. Castri, *Infaticabile Bonvicino. Due Crocifissi ritrovati, un restauro e considerazioni sui procedimenti di bottega*, in *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima. 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro*. Atti del convegno internazionale (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 18 maggio 2012), a cura di E. Francescutti, Pado-

va 2013, pp. 81-91; L. Mor, *Sul finire del medioevo: sculture lignee in Friuli e il Maestro della Santa Eufemia di Segnacco*, in *Nuovi restauri e nuove ricerche sulla scultura lignea friulana*, a cura di Giuseppina Perusini e Martina Visentin, Udine 2022, pp. 81-105.

² Castri, *Infaticabile Bonvicino*, p. 87, in cui a causa di un refuso è riportato come opera del Museo del Canton Ticino a Lugano).

³ Markham Schulz, *Woodcarving and woodcarvers*, p. 388, fig. 83.

⁴ G. De Francovich, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 2 (1938), pp. 143-261; per una sintesi recente L. Mor, *Il "Crocifisso gotico doloroso" di Bolzano*, in *Domenicani a Bolzano*. Catalogo della mostra (Bolzano, Galleria Civica, 20 marzo - 20 giugno 2010),

a cura di S. Spada Pintarelli, H. Stampfer, Bolzano 2010, pp. 184-191; E. Francescutti, *Per un catalogo dei crocifissi gotici dolorosi in Veneto. Il Cristo della chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Belluno*, in *Tesori d'arte nelle chiese del Bellunese*, a cura di M. Mazza, Padova 2012, pp. 103-112.

⁵ G. De Francovich, *L'origine*.

⁶ A. Bellieni, in *Forme ritrovate: dall'Arte Paleoveneta ad Arturo Martini; sculture dei Musei Civici di Treviso*. Catalogo della mostra (Treviso, Musei Civici, 2002), a cura di C. Balljana, A. Bellieni, T. Tonon, R. Zamberlan, Treviso 2002, pp. 116-117.

⁷ A. Markham Schulz, *Il crocifisso di Santa Maria dei Frari e i suoi epigoni*, in *Crocifissi lignei a Venezia e nei territori della Serenissima. 1350-1500. Modelli, diffusione, restauro*, Padova 2013, pp. 93-107.

⁸ Per un repertorio: S. Cavatorti, *Giovanni Teutonico. Scultura lignea tedesca nell'Italia del secondo Quattrocento*, Passignano sul Trasimeno (PG), 2016.

⁹ Sul tema dell'uso liturgico e drammaturgico delle sculture, tra gli altri: J. T. Paoletti, *Wooden sculpture in Italy as sacral presence*, in "Artibus et historiae", 13 (1992), 26, 85-100; C. M. Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo): linee di ricerca*, in "Drammaturgia", n.s. 3 (2016), pp. 277-311.

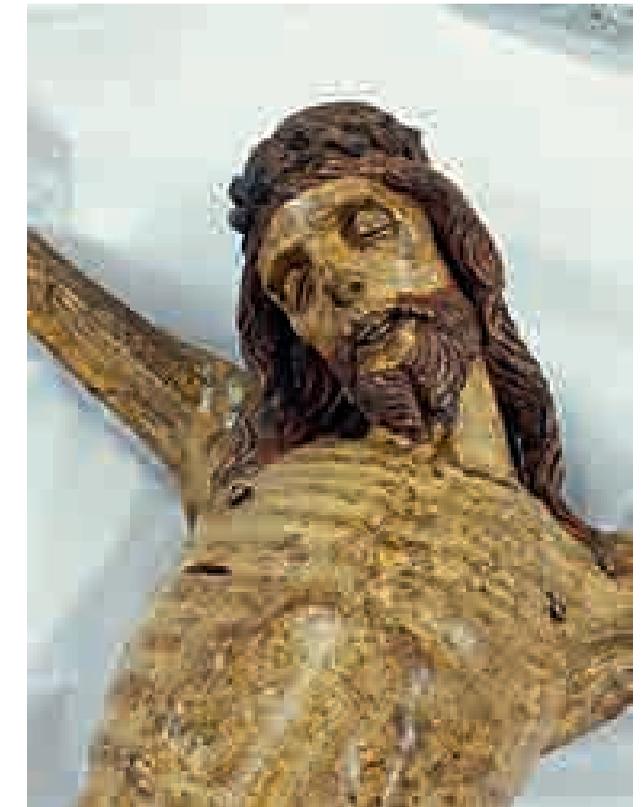
¹⁰ *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*. Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006) a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo (MI) 2005.

¹¹ Con particolare attenzione all'ambito Veneziano: W. L. Barcham, C. R. Puglisi, *Art and faith in the Venetian world: venerating Christ as the Man of Sorrows*, London-Turnhout 2019.

¹² A. Markham Schulz, *La scultura lignea in area lagunare dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento*, in *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, a cura di G. Caniato, Caselle di Sommacampagna (VR) 2009, pp. 45-65.

Un ringraziamento particolare a Eleonora Drago e Federico Cammarota per il prezioso aiuto.

Fig. 3. Scultore veneziano, *Crocifisso*, 1480-1500 circa. Legno policromo. Treviso, Musei Civici (Inv. LS 647).





Mercanti & Mendicanti. La nobile famiglia Mora e il Domenicano di Lorenzo Lotto

Flavia Gasparini

Una felice simmetria di destini ha portato dopo quasi cinquecento anni nelle sale dello stesso museo, il Santa Caterina di Treviso, due opere di Lorenzo Lotto dipinte entrambe, con ogni probabilità, nello stesso luogo, a Venezia, nello stesso periodo e forse anche nello stesso anno, il 1526. Si tratta del *Ritratto di Frate Domenicano* (fig. 1), entrato nelle raccolte cittadine nel 1891 con il legato Sernagiotto, e ormai immagine simbolo dei Musei Civici, e la preziosa *Venere adornata dalle Grazie e da quattro amorini* (fig. 2), una delle poche rappresentazioni a tema mitologico del pittore, arrivata al museo nel 2022 come generoso deposito di una collezione privata francese¹.

La straordinaria importanza di quest'ultima acquisizione, oltre a conferire al Santa Caterina un ulteriore particolare rilievo per gli studi su Lotto, ha rappresentato anche un invito ad avviare nuove ricerche sulle vicende storiche e collezionistiche del *Domenicano*, rimaste finora in gran parte da ricomporre.

In tal senso una ricerca, o meglio il tentativo di individuare una traccia per una futura più completa ricerca, non poteva che iniziare dai documenti relativi al lascito di Emilio Sernagiotto e quindi da un'attenta rilettura degli scritti di Luigi Bailo che per primo si occupò di quella donazione per conto dell'amministrazione comunale².

Nel giugno del 1891 Bailo redige una dettagliata relazione sulla raccolta d'arte dei Sernagiotto collocata a Venezia in palazzo Trevisan Cappello. Da questo documento apprendiamo che al sopralluogo intervennero anche il pittore antiquario Antonio Marcato e l'allora direttore delle Regie Gallerie veneziane, Nicolò Barozzi, due conoscitori d'arte invitati a palazzo Trevisan dallo stesso Bailo in quanto «tutti e due già legati d'intima relazione con il fu Consigliere Nob. A. Sernagiotto» (si tratta di Raffaele Angelo, padre di

Emilio). Poco più avanti, giunto alla descrizione del ritratto di Lotto, Bailo scrive: «Barozzi dichiarò che il fu Cons. R.A. Sernagiotto gli diceva provenir questo dipinto da casa Mora»³.

Casa Mora, dunque. Lo riporta una voce attendibile di famiglia. Ed è un riferimento di cui Bailo parlerà ancora, ma che non è mai stato indagato a fondo, tant'è che nessun documento e nessun'altra testimonianza hanno finora comprovato o smentito la presenza del ritratto presso questa famiglia veneziana, per altro oggetto di pochissime indagini. Alla ricerca di uno spiraglio che potesse far luce su tale passaggio, si è provato quindi a riannodare i fili della storia dei nobili Mora (dalla cui raccolta, al di là della questione del *Domenicano*, provengono sicuramente altri importanti quadri del legato Sernagiotto).

Da Vicenza a Venezia, alterne fortune e ascesa sociale di una famiglia di mercanti

Si propone pertanto per la prima volta la ricostruzione della fisionomia di questa facoltosa famiglia del patriziato veneziano le cui vicende sono già state oggetto di alcuni studi di storia e storia dell'arte, rimanendo però finora disperse in tanti tasselli scollegati tra loro.

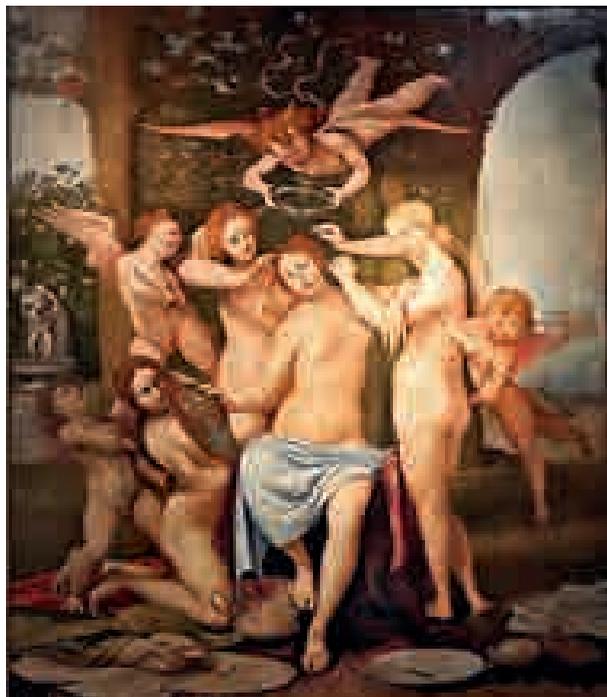
Originari della Svizzera, intorno alla metà del Cinquecento i Mora si affermano a Vicenza nel commercio della seta assieme ad altre famiglie provenienti dal cantone dei Grigioni. Nella città berica possiedono una *casa dominicale* di prestigio in contrada Santi Apostoli e partecipano in modo attivo non solo alla vita economica, ma anche a quella culturale della città. Un Alessandro Mora è infatti membro dell'Accademia Olimpica ed è raffigurato in una delle statue del teatro palladiano. I contratti notarili documentano i loro legami con nomi quali i Thiene e i Pellizzari, attorno a cui gravitano molti simpatizzanti delle idee

In apertura

Fig. 1. Lorenzo Lotto, *Ritratto del domenicano Marcantonio Luciani*, 1526. Olio su tela, 76 x 67 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P 88).

Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Venere adornata dalle Grazie e da quattro amorini*, Olio su tavola, 178 x 152 cm, terzo decennio del XVI sec. Treviso, Musei Civici (in deposito da collezione privata).

22



eretiche che in quegli anni si diffondono attraverso le vie mercantili e gli stessi Mora sono indagati dopo il ritrovamento di lettere compromettenti nascoste nelle balle di seta. Sarà tuttavia la flessione del mercato della seta a mettere in grande difficoltà la loro ditta e a trascinarla in un fallimento che alla metà degli anni '80 lascia dietro di sé molti creditori e che è probabilmente il motivo del loro trasferimento a Venezia⁴. Qui la famiglia, forse con l'aiuto di alcuni parenti presenti in città⁵, ritrova presto una florida condizione economica e già dai primi decenni del Seicento controlla un'importante impresa mercantile marittima di cui rimane negli archivi veneziani parte dell'originale corrispondenza commerciale recentemente studiata, dal punto di vista dell'analisi del linguaggio mercantile, da Alice Zuin⁶.

Si tratta di un *corpus* epistolare ancora inedito di più di duemila lettere che il mercante Alessandro Mora (discendente dell'Alessandro dell'Accademia Olimpica) riceve a Venezia in un lasso di tempo che va dal 1639 al 1651. A scriverle sono i suoi numerosi agenti e corrispondenti, i molti clienti e soprattutto i fratelli del Mora, operanti a Lisbona. L'epistolario ritrae il vasto traffico della ditta condotto su tutte le più importanti piazze commerciali italiane ed europee, soprattutto Portogallo ma anche Olanda e Nord Europa, e sulle più varie tipologie di prodotti, nonché il forte legame esistente tra i Mora e altri gruppi mercantili e finanziari operanti a Venezia quali, in particolare, gli attivissimi Widmann. Un successo pubblicamente riconosciuto, visto che di «felicissime navi» e di «un ricco e numeroso peculio» parla la lunga dedica ad Alessandro presente in un trattato scientifico dell'epoca⁷.

Assieme all'Alessandro Mora destinatario delle epistole sono nell'impresa anche due fratelli, Francesco e Bartolomeo. È proprio quest'ultimo, rimasto più tardi da solo nella gestione della ditta, a presentare nel 1665 al doge la supplica per l'iscrizione nel *Libro d'oro* del patriziato veneziano, supplica che viene accettata nel maggio dello stesso anno e nella quale Bartolomeo motiva la sua richiesta ricordando le avversità superate (la fortuna prima perduta e poi ritrovata nel commercio, la prigionia presso i corsari algerini costosamente riscattata), i generosi aiuti forniti allo Stato (rifornimenti militari, navi inviate al Cattaro in difficoltà) e infine l'esborso della somma di centomila ducati «per servizio a pubblica difesa contro gli infedeli»⁸.

All'affermazione economica seguì dunque quella sociale, testimoniata non solo dall'ammissione al patriziato, ma anche dall'ingresso nelle istituzioni cittadine di carità e assistenza. Ritroviamo Bartolomeo Mora nel governo dell'Istituto dell'Ospedale di San Lazzaro dei

Mendicanti per dodici anni, dal 1664 al 1676, nominato cassiere nel 1671 ed eletto presidente nel 1672. Dalla congregazione dei Mendicanti nel 1668 Bartolomeo ottiene la concessione di innalzare nella chiesa di San Lazzaro un grande monumento funebre in cui i busti dei tre fratelli, realizzati con ricchezza di drappaggi da Giusto le Court (1627-1679), ci consegnano le loro rassicuranti e bonarie fisionomie mentre le tre iscrizioni dedicatorie ne ricordano le vite esemplari.

La lapide di Bartolomeo, in particolare, lo dice «erede non di ricchezze ma di onestà fraterna, famoso per l'ingegno di grande intelligenza, emerito per la patria decorato dallo Splendore Serenissimo dei Patrizi»⁹.

Bartolomeo Mora (Venezia 1622-Treviso 1676), il benefattore dei Mendicanti e la sua ricca quadreria

Bartolomeo Mora, che eredita tutte le ricchezze dei fratelli in assenza di altri eredi legittimamente riconosciuti, muore anche lui senza figli ed affida la gestione del suo patrimonio ai governatori dell'Ospedale dei Mendicanti attraverso un'apposita Commissaria.

È su questo presupposto che si procede con l'inventario dei suoi beni mobili per una vendita pubblica. Nel fondo dei *Giudici di Petizion* dell'Archivio di Stato di Venezia sono conservati gli inventari di questi beni compilati a partire dal giugno 1677. Per un caso fortunato, l'inventario dei quadri trovati nella casa (o nelle case) di Bartolomeo è separato dagli altri inventari (arredi, biancheria, gioielli). Si tratta della «stima» di 150 quadri descritti da «Giovan Battista Rossi e Zuane Molinari Pittori» che riporta, oltre alla valutazione, quasi tutti i soggetti dei quadri e per alcuni anche l'attribuzione¹⁰. Un'analisi accurata della raccolta del Mora non è possibile in questa sede e richiede un itinerario a parte. Scorrendo l'elenco possiamo però evidenziare, per

quanto riguarda i soggetti, le presenze tipiche delle collezioni di questo periodo, in specie delle famiglie operanti nei commerci e da poco entrate nel patriziato: molti ritratti, soggetti devozionali, numerose *istorie* e opere di genere (paesaggi, vedute di città di cui due di Lisbona, navi, battaglie). Per quanto riguarda le attribuzioni sembra emergere un'apertura verso i contemporanei (Ruschi, Mazzoni, il Lucchese, il Genovese, e, pare, anche un'Artemisia), ma non manca una copia del *Zorzon* (di cui non è precisato il soggetto).

Veniamo alla nostra questione: il dipinto indicato al n. 12 dell'inventario è identificato con la sola dicitura / attribuzione: «Lotto». Potrebbe essere il *Domenicano*? Cosa può sostenere questa possibilità? Non ci aiuta la bassa valutazione di soli 15 ducati dell'opera, ma questa è una questione forse superabile in quanto l'intera stima della raccolta è bassissima e sembra rientrare nella media delle stime rilevate nel periodo¹¹. Sicuramente è però degna di interesse la presenza nell'inventario di alcuni quadri che suggeriscono una relazione con i dipinti poi confluiti nella Pinacoteca Comunale di Treviso attraverso i Sernagiotto e che testimonierebbero la continuità tra le due raccolte.

Evidenziamo:

al n. 49 dell'inventario di Bartolomeo «Un quadro del Ruschi», il pezzo che ha la valutazione più elevata dell'inventario (ducato 100): dal legato Sernagiotto proviene la tela di Francesco Ruschi *Il ripudio di Agar* (Inv. P153; fig. 3) che per dimensioni e numero di figure giustificerebbe una valutazione importante; al n. 75 «Un chiaroscuro» a cui segue al n. 76 «Un dettato»: provengono dal legato Sernagiotto due figure allegoriche dipinte a *grisaille* (Inv. P87 e P89; figg. 6-7) sulle quali compare lo stemma dei Benaglio, famiglia che operava nelle compagnie mercantili al tempo dei Mora;

23

Fig. 3. Francesco Ruschi, *Il ripudio di Agar*, 1635 ca. Olio su tela, 142 x 189 cm. Treviso. Musei Civici (Inv. P. 153).

24



al n. 87 «Un San Christoforo copia del Civeta»: dal legato Sernagiotto viene la tavola oggi attribuita genericamente ad un pittore di Anversa dal titolo *Tentazioni di San Cristoforo* (Inv. P145; fig. 4), per il quale anche Bailo nella sua relazione del 1891 ricorda il nome di Enrico Bles conosciuto per il *Civetta*¹².

Enucleate queste presenze e rimandando ad altro momento l'analisi voce per voce di altri quadri del docu-

mento del 1677 accostabili a quelli esposti nel 1892 in Pinacoteca da Luigi Bailo, tralasciando quindi somiglianze compatibili ma meno definite, ma soprattutto non dimenticando quella voce di famiglia che voleva il ritratto appartenuto ai Mora, si può avanzare l'ipotesi che il quadro indicato al n. 12 con la dicitura «Lotto» possa essere il Lotto del nostro *Ritratto di Frate Domenico* e provare così ad aprire una strada inedita sulla sua provenienza?

Fig. 4. Pittore di Anversa, *Le tentazioni di san Cristoforo*. 1530-1540 ca. Olio su tela, 46,5 x 60 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P145).



Aggiungiamo altre due considerazioni. Restano oscuri i canali di acquisizione dei dipinti da parte di Bartolomeo, ma è facile intuire che tra i molti traffici della vasta impresa commerciale dei Mora ci potesse essere anche quella di quadri, tanto più che in questi anni di grande movimento a Venezia nel mercato dell'arte, se pure non alla luce del sole, anche parrocchie e conventi vendono opere d'arte di loro proprietà¹³. È d'obbligo ricordare inoltre che l'edificio dell'Ospedale dei Mendicanti alle Fondamente Nuove dove Bartolomeo prestò a lungo servizio, si trova proprio alle spalle di quel convento di San Giovanni e Paolo che nel corso del Seicento fu oggetto di numerosi interventi edilizi e che, soprattutto, è il convento a cui probabilmente apparteneva il religioso raffigurato nel nostro ritratto (identificato con maestro Marcantonio Luciani, il *bur-sarius* del convento al tempo di Lotto)¹⁴.

Francesco Mora (Lisbona? -Venezia 1693), il nipote diseredato «essendo solo il suo fine legero» Il nostro percorso a ritroso si ferma quindi al 1677, all'inventario dei quadri dei *Giudici di Petizion*.

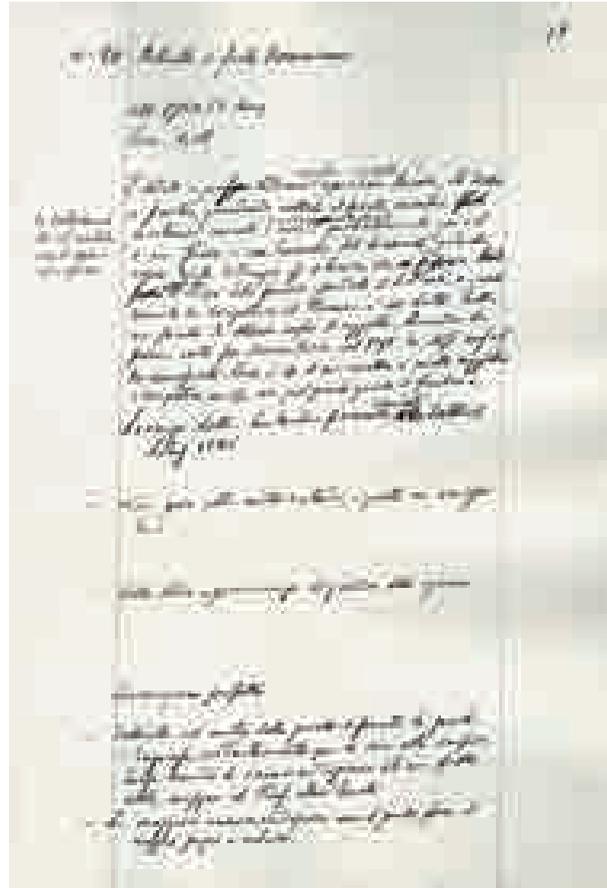
Rimane una questione fondamentale da chiarire: se i beni mobili di Bartolomeo furono inventariati per essere messi in vendita con un'asta pubblica (e per certi pezzi, come alcuni gioielli, o alcuni mobili la vendita è documentata), come possono i quadri essersi salvati dalla dispersione ed essere rimasti nella casa dei Mora fino all'800? Le cose, con grande probabilità, andarono diversamente da come prospettato dal documento dei magistrati di *Petizion*.

Un'altra storia per i quadri di Bartolomeo è infatti proposta da un fascicolo del fondo dell'*Avogaria di Comun* che raccoglie il carteggio relativo all'eredità e al titolo nobiliare dei Mora. Troviamo qui il testamento di Bartolomeo dettato al notaio Tronconi nel novembre 1676 a Montebelluna e scopriamo che Bartolomeo lascia sì il suo patrimonio in gestione alla Commissaria dei Mendicanti di cui fanno parte anche due suoi impiegati di fiducia, affinché amministrino al meglio il patrimonio e gli affari sparsi in Venezia, Italia, Spagna e Portogallo, con però un vincolo. Il fratello Francesco ha avuto a Lisbona un figlio, anche lui di nome Francesco che Bartolomeo ritiene indegno della famiglia, per la sua nascita oscura e per il suo vivere malamente «essendo solo il suo fine legero». A costui Bartolomeo lascia una notevole rendita mensile, ma nient'altro. Tutta la sua facoltà e il titolo nobiliare potranno essere ereditati solo da un eventuale figlio di questo nipote, se capace di «buon governo»¹⁵.

Si apre così una causa sull'eredità che finirà con il riconoscimento di questa al pronipote. Morto Francesco (di morte violenta), suo figlio, anche lui di nome Bartolomeo, riesce infatti a dimostrare la nascita legittima in Portogallo del padre, la regolarità del matrimonio di Francesco con una nobile veneziana e quindi la propria nascita legittima, reclama l'eredità ed il titolo nobiliare del vecchio Bartolomeo che gli verranno

25

Fig. 5. Note manoscritte dell'Abate Luigi Bailo relative al legato Sernagiotto Cerato. Treviso, Musei Civici.



concessi dal Maggior Consiglio nel 1694¹⁶.

Per quanto riguarda i dipinti, è proprio il tanto poco amato nipote Francesco, che evidentemente vuole riaffermare la sua appartenenza alla casata a dispetto dello zio, è proprio lui (e solo lui) che compera ed ottiene in deposito in varie riprese molti dei quadri di Bartolomeo, come testimoniato dal fascicolo che contiene l'inventario¹⁷. Negli elenchi dei quadri rilevati da Francesco non sembra essere registrato quel quadro n. 12 denominato «Lotto», tuttavia va precisato che i documenti delle cessioni indicano i dipinti per lo più

solo con il numero d'inventario e non sono chiaramente leggibili. Inoltre, come richiesto dal testamento, quanto atteneva all'eredità di Bartolomeo era custodito dalla Commissaria in una stanza apposita dei Mendicanti e si può presumere che lì siano rimasti i quadri ancora da collocare. Per poi essere acquisiti con il resto del patrimonio dal figlio di Francesco.

Il ritratto in casa Sernagiotto e l'ultimo appunto di Luigi Bailo

Accedendo di nuovo al patriziato, i Mora danno inizio ad una dinastia in cui tutti portano come primo nome quello di Bartolomeo, e sono indicati come famiglia *Mora di San Felice* per il grande palazzo a Cannaregio posto a ridosso della chiesa di San Felice che quel Bartolomeo figlio di Francesco acquista da un Andrea Contarini nel 1716¹⁸. Un'attenta politica di matrimoni li portò ad unirsi alle più antiche famiglie patrizie, come quella dei *Cappello di Canonica* dai quali nel Settecento ereditarono il palazzo Trevisan a Venezia (dove poi fu collocata la raccolta dei Sernagiotto) e la villa Cappello di Cassola ora conosciuta appunto come Villa Mora. Possedevano inoltre l'attuale Villa Morassutti a Montebelluna (iniziata dal primo Bartolomeo) e Villa Mora a Zenson di Piave (dove volle essere sepolto l'ultimo).

E il ritratto del Lotto? Nei numerosi inventari dei beni appartenuti ai Mora, tutti sottoposti a fedecommesso, non si trova alcuna precisa indicazione sui loro quadri. Il *Ritratto di Frate Domenicano*, firmato e datato 1526, così particolare per l'enigmatica presenza sul tavolo da lavoro di un uomo di chiesa (e quasi a dispetto delle critiche all'avidità del clero cattolico formulate in quegli anni) di molto denaro, di chiavi per porte e cassette, di candele forse pronte alla vendita e di registri contabili, lo incontriamo nell'Ottocento in casa di

Raffaele Angelo Sernagiotto. Raffaele è marito di Teresa Cerato Mora figlia adottiva ed erede con la sorella di tutte le proprietà dell'ultimo Bartolomeo Mora, morto a Bassano nel 1835, nonché madre di quell'Emilio Sernagiotto che lasciò alla città di Treviso le opere d'arte del legato denominato, appunto, Sernagiotto Cerato¹⁹. Negli anni quaranta dell'Ottocento, dunque, il ritratto è in casa dei Sernagiotto a Venezia, ma non ancora in palazzo Trevisan dove il dipinto sarà collocato più tardi con gli altri quadri dell'eredità dei Mora, bensì nella loro abitazione a San Giovanni Crisostomo, dove *la calle del stramazzer*, dopo i cospicui investimenti immobiliari dei Sernagiotto, era divenuta appunto *calle Sernagiotto*.

Del quadro parlano sia la guida della città di Venezia di Antonio Quadri sia quella di Jules Lecomte che riesce acutamente a cogliere l'originalità del soggetto pur nella velocità descrittiva e pragmatica della sua guida. Dissertando sui discepoli di Giorgione, Lecomte introduce Lorenzo Lotto con questo breve inciso: «di cui un ritratto assai curioso esiste a Venezia presso il Consigliere Sernagiotto a San Crisostomo. Questo dipinto fu dipinto da Lotto stesso nel 1526»²⁰.

Con tale immagine curiosa, quasi alternativa, si trovò a fare i conti anche lo stesso Bailo. Nel 1891, nella sua relazione, Bailo si era limitato a descrivere così il dipinto:

«Quantunque in questo quadro il soggetto sia povero, essendo il ritratto d'un frate sconosciuto, e vi sia un po' di vuoto nelle braccia entro le maniche, e la faccia sia piuttosto tonda, pure per la purezza, per la freschezza, per la vita, resta una cosa bellissima»²¹.

Ma più tardi in un appunto rimasto manoscritto nell'Archivio del Museo di Santa Caterina (fig. 5), quel

Fig. 6. Domenico Capriolo, *La Geometria*, 1520 ca. Olio su tavola, 65 x 18,5 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P85).

Fig. 7. Domenico Capriolo, *La Temperanza*, 1520 ca. Olio su tavola, 65 x 18,5 cm. Treviso, Musei Civici (Inv. P87)



primo giudizio si arricchì di una speciale annotazione. Forse la lunga frequentazione dell'opera e lo studio a cui sicuramente sottopose il quadro per capire l'identità del soggetto, portarono Bailo a percepire, anche lui, quel qualcosa di particolare che Lecomte vi aveva trovato. Bailo, infatti, aggiunge: «Certo è che il suo carattere è molto suggestivo e simpatico, anche con quel

28 piccolo guardo di furberia»²².

In quel quadro *curioso* l'abate Bailo intravede forse, senza palesarlo, un giudizio morale sulla *furberia* di quel mondo della città lagunare che mette in primo piano denaro e libri contabili, che confonde affari e beneficenza, un mondo che poi era quello di Bartolomeo Mora e che il grande maestro aveva immortalato ritraendo al suo banco di lavoro il frate tesoriere di un convento nel 1526.

Note

¹ Per i due dipinti: E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2019, pp. 230, 256. Per la proposta di datazione al 1526 della *Venere*: P. Lüdemann, *Lorenzo Lotto, Venere adornata dalle Grazie. Fortuna critica, cronologia, lettura iconografica*, in *Metamorfosi di una dea. La Venere adornata dalle Grazie di Lorenzo Lotto restaurata*, a cura di P. Lüdemann, Treviso 2019, p. 33.

² Per il legato Sernagiotto ed il catalogo dei dipinti esposti in Pinacoteca: L. Bailo, *La Pinacoteca Comunale*, in "Bollettino del Museo Trevigiano (Piccolo Indicatore)", 4 (1892), pp. 23-26.

³ Comune di Treviso, Archivio Storico Comunale, *Legato Sernagiotto Cerato*, "Relazione sulla galleria e sui quadri e oggetti a parte legati con suo testamento dal fu Sig. Emilio Sernagiotto nob. di Casavecchia al Comune di Treviso", firmata Prof. Luigi Bailo, 30 giugno 1891. (Ho consultato il documento, ancora inedito, nella trascrizione integrale del manoscritto fatta da Steno Zanandrea, che ringrazio).

⁴ Per la Vicenza del periodo palladiano: G. Zaupa, *Andrea Palladio e la sua committenza, denaro e architettura nella Vicenza del Cinquecento*, Roma - Reggio Calabria 1990, pp. 206, 211, 214. Per l'aspetto mercantile e la questione religiosa: E. Demo, *Merchants ed eresia a Vicenza nel XVI secolo. Nuovi documenti e prospettive di ricerca*, in "Storia Economica", 17 (2014), 1, pp. 85-93.

⁵ Sono sicuramente dei parenti quei Mora di Cannaregio che si distinguono dai Mora di Vicenza per il nome Gianbattista dei primogeniti.

⁶ A. Zuin, *Il linguaggio mercantile del Seicento nelle epistole ad Alessandro Mora*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, relatore D. Baglioni, a. a. 2017-2018.

⁷ L. Fioravanti, *Dello specchio di Scientia Universale*, Venezia 1660. Nella dedica del testo l'editore Zaccaria Conzatti tesse l'elogio di Alessandro Mora paragonandolo ad Alessandro Magno, a Palinuro, ad un Argonauta e ponendolo «tra le stelle del Veneto cielo» con i fratelli.

⁸ G.A. Capellari Vivaro, *Campidoglio Veneto*, Vol. III, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. VII, 17 (=8306), ff.114v-115r, anche in F. Miari, *Il nuovo Patriziato Veneto dopo la serrata del Maggior Consiglio e la guerra di Candia e di Morea*, Venezia 1891, pp. 62-63.

⁹ M. Crosbie, *The monuments of the Cappello and Mora Families*, in *La chiesa e l'ospedale di San Lazzaro dei Mendicanti. Arte, beneficenza, cura, devozione, educazione* a cura di A. Bamji, L. Borean, L. Moretti, Venezia 2015, pp. 213- 222.

¹⁰ Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Giudici di Petizion, Inventari*, busta 381/46, n.6-7, Inventario di Bartolomeo Mora, (1677-1678). L'inventario è ricordato anche in Levi, che scrive «non ha alcun nome di artista» nonostante le attribuzioni presenti nel documento: C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, I, p. 147.

¹¹ Per la questione delle stime dei quadri si vedano le osservazioni fatte in riferimento proprio all'inventario Mora (senza però specifiche considerazioni sulla raccolta) in: I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, p. 200.

¹² Per una sintesi descrittiva delle opere e per riferimenti bibliografici: *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II: Pittura Rinascimentale e Barocca*, a cura di E. Manzato e S. Marinelli, Crocetta del Montello (TV) 2019 (M. Tagliapietra, P87 e P89, pp. 84-85; A. Cipullo, P153, pp. 216-217; M. Bellavistis, P145, pp. 280-281).

¹³ Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia*, p. 208.

¹⁴ R. Fontana, *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca. II*, cat. 73, pp. 87-90.

¹⁵ ASVe, *Avogaria di Comun, Nobili creati dal Maggior Consiglio*, busta 182/2, n.31.

¹⁶ Capellari Vivaro, *Campidoglio Veneto*.

¹⁷ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, busta 381/46, n.6-7.

¹⁸ Uno studio sull'edificio è stato condotto, ma non ancora pubblicato, da Anna De Stefano per conto della Fondazione Palazzo Mora. Ringrazio l'architetto Piero Vespignani per la segnalazione.

¹⁹ Le notizie sull'ultimo Bartolomeo Mora che, senza figli, diede il cognome ai figli della seconda moglie, Giovanna Ambrosi ve-

dova Cerato, sono raccolte in: A. Brotto Pastega, *I Muzzarelli*, in "L'illustre bassanese", 152, Bassano 2014. Mancano riferimenti archivistici: l'autore, scomparso nel 2022, mi comunicò di averli avuti da una fonte diretta senza fornire un'ulteriore precisazione, presumo si riferisse alla famiglia Sacchi di Bassano che con i Sernagiotto ereditarono dal Mora e di cui Brotto Pastega si era occupato per la biografia del pittore Bortolo Sacchi (i Sacchi tramandarono a lungo l'uso del nome Bortolo in famiglia).

²⁰ A. Quadri, *Otto giorni a Venezia, ottava edizione dell'opera e quinta italiana ampliata, riveduta e corretta dall'autore*, Venezia 1842, pag. 306; J. Lecomte, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia 1844, p. 331.

²¹ Comune di Treviso, ASC, *Legato Sernagiotto Cerato*, "Relazione sulla galleria...".

²² Archivio Musei Civici Treviso, *Legato Sernagiotto Cerato*. Si tratta di annotazioni dettagliate (misure, cornici, stato di conservazione) relative ai quadri del legato Sernagiotto scritte su quinterni e probabilmente destinate all'inventario della Pinacoteca. Ringrazio Emilio Lippi per il suggerimento.



Il Bassanismo e l'Astrologia

Fernando Rigon Forte

Il Museo di S. Caterina di Treviso ha ospitato tra la fine del 2019 e la prima metà dell'anno successivo la mostra *Natura in posa!*. Nella rassegna la curatrice Francesca Del Torre Scheuch presentò una terna di dipinti siglati da Francesco Bassano il giovane e datati tra il 1585 e il 1590. Le tele raffiguravano le stagioni di *Estate*, *Autunno*, *Inverno* con provenienza dal Kunsthistorisches Museum di Vienna², fortunato custode di uno dei nuclei più consistenti e più qualitativi della produzione dei pittori operosi nel Cinquecento nella città ai piedi del Grappa. In particolare i quadri giunti a Treviso sono testimonianza assai significativa di quel fenomeno non solo artistico, ma culturale, sociale, economico che va sotto il nome di Bassanismo, all'approfondimento della cui comprensione costituiscono testo e testimonianza quanto mai significativi; nonché probanti della qualificazione di una svolta, all'interno di un consolidato repertorio iconografico, stabilito dal patriarca Jacopo, totalmente inatteso soltanto dieci anni prima. Ma procedendo con ordine, è ben noto come, fin dagli inizi degli anni Settanta appunto, il grandissimo e ormai celebre maestro Jacopo dal Ponte, detto il Bassano, dalla città natale, eletta anche come sede 'permanente' della sua attività, senta la necessità di imprimere alla sua produzione una svolta sintomatica, in coincidenza con il raggiungimento della maggiore età del primogenito Francesco, nato nel '49 e quindi ormai più che ventenne, che non era più soltanto una promessa della pittura, ma un artista maturo, grazie ad inventiva e abilità tecnica di particolare spicco, pienamente acquisite. Il padre Jacopo continuerà per tutta la vita a sviluppare la sua precipua e caratteristica poetica in piena autonomia da un *atelier* da lui avviato come centro di elaborazione di idee, di nuovi soggetti e di più aggiornate tematiche in una produzione in 'serie' secondo un moderno concet-

to di 'riproducibilità delle immagini' in cui i temi maggiormente caratteristici e peculiari di miglior successo del 'demiurgo', a tutti noti, venivano ripresi e 'insistiti' da Francesco e dai suoi aiutanti prima, e dai fratelli, subito dopo, tra i quali sarebbe ben presto emersa la personalità di Leandro, terzo figlio maschio sopravvissuto, destinato a perpetuare l'eredità artistica di famiglia ben oltre la soglia del '600 e ben al di là dei confini 'locali'³, agendo e producendo, sulla scia dell'apripista Francesco, nella serenissima capitale - politica, territoriale ed artistica - della grande Venezia.

Il successo della 'bottega' fu subito enorme, in un consenso non solo di gusto e di curiosità per quei soggetti campestri, rurali e pastorali, ma anche biblici e neotestamentari, tanto tipici di un'espressione pittorica 'periferica' e tanto in controtendenza rispetto all'aulica e imperante arte più o meno ufficiale, ma anche dal punto di vista economico, per cui la ripetitività divenne presupposto di curiosità *à la page*, in cui era la serialità ad imporsi, come nuova forma di autografia. Una nuova autografia non semplicemente 'artigianale', in quanto non più soltanto individuale, ma collettiva, nel senso più ampio del termine. Questa collettività 'da officina' trascendeva infatti l'abilità creativa e tecnica del singolo 'artista' creante per irradiarsi all'intera comunità degli 'aiutanti' e facitori, considerati alla stregua di indispensabili comprimari, coinvolti direttamente nella catena esecutiva. Era quanto auspicava fin da subito Jacopo Bassano che aveva intuito come l'ascesa e il consolidamento di una nuova classe sociale, costituita da notai, medici, mercanti, maggiorenti e amministratori in genere aveva nuove esigenze e inedite aspirazioni di emancipazione in tutti i sensi che andavano assecondate, orientate e appagate con tematiche più immediate e più consona alla loro vita, specificatamente domestica e, subi-

Fig. 1. Francesco Bassano jr, *Estate* (particolare). Vienna, Kunsthistorisches Museum (Inv. 4289).

Fig. 2a-2b. Bottega di Jacopo Bassano (Francesco?), *Primavera* (intero, e particolare con *La cacciata dei Progenitori dall'Eden*). Vienna, Kunsthistorisches Museum (Inv. 4303).



to prima, di una ufficialità e di una 'rappresentanza' non pubblica, ma specificamente legata alla attività dell'acquirente nell'espletamento e nell'esercizio della sua professione.

Un'estensione in direzione democratica si direbbe ora che ampliò il mercato, stimolando la domanda e il plesso di provenienza; come avvenne alla metà del secolo scorso, quando, mi si passi il parallelo, i grandi *couturiers* francesi affiancarono all'esclusiva e 'artistica' *haute couture* il ben più commerciale, e industriale, *prêt-à-porter* destinato ai grandi magazzini.

Su questa traccia, constatiamo come al citato avvio degli anni settanta vada ricondotta l'invenzione' della serialità, costituita dalla proposta di immediato successo, una volta immessa nel mercato, di quaterne di tele concatenate tra loro nel contenuto, sviluppata per tappe - per 'puntate' diremmo ora - in una connessione che va ben oltre la tradizionale consuetudine della singola tela, per svilupparsi nel tempo e, quindi nello spazio. I principali esempi, a tutti noti, sono quelli della biblica vicenda, di particolare impatto sulla sensibilità e fantasia comuni, costituita dal *Diluvio uni-*



versale, o di quella, di una naturalità immediata di cui tutti abbiamo esperienza a livello personale e sociale, della scansione cronologica del 'periodo' annuale in quattro *Stagioni*.

Bernard Aikema⁴ ha acutamente intuito che con questa 'invenzione' seriale Jacopo Bassano escogita per primo una proposta artistica non concepita ed eseguita *a priori*, e su preventiva committenza mirata, per un luogo prestabilito, pubblico o privato che sia. Una committenza specifica quindi che non precede più, finalizzandola, l'esecuzione dei dipinti, ma che come 'acquisizione' *a posteriori* reperisce il prodotto pittorico optando per dipinti comperati nella bottega del pittore o sul libero mercato per soddisfare e assecondare gusto personale, prestigio sociale e 'arredamento' di sede in cui quattro tele avvolgono, con l'impatto della loro figuratività, ambienti o vani di esposizione, in

una agevole e 'comoda' distribuzione parete dopo parete: quattro più facilmente o in coppia, a due a due, in contiguità e in opposizione all'interno di stanze quadrangolari.

Giunte a destinazione, le tele del Bassano così congegnate creavano una progressione spazio-temporale in cui, nel caso delle 'tappe' del *Diluvio*, si vedeva dapprima la *Costruzione dell'Arca di Noè*, poi la *Salita degli animali* nella medesima, per proseguire quindi con l'*Alluvione* che travolge uomini e cose, e concludersi infine, a pioggia cessata, con il ritorno alla vita, con tanto di ricostruzione degli abitati e riprese delle attività, mentre il patriarca Noè compie il debito *Sacrificio a Dio*, avendo sullo sfondo l'Arca arenata sulla cima del monte Ararat⁵.

E così anche per le *Stagioni* che nella successione di Primavera, Estate, Autunno, Inverno squadernano le varie attività umane della storia quotidiana di sopravvivenza e di sussistenza in plaghe fertillissime, come quelle bassanesi ai piedi del Grappa in una suggestiva successione integrata ad un sereno contesto di generosa Natura che le garantisce, sotto cieli modulati in modo da contribuire all'accezione meteorologica e climatica dei vari passaggi, esistenziali per l'uomo e astronomici per il tempo annuale.

E proprio con questo passaggio attingiamo al nucleo del presente intervento e alle sue specifiche finalità. Finalità costituite dalla intenzione di focalizzare uno specifico aspetto del Bassanismo, che può anche sembrare un'involuzione - invero inattesa e forse imprevedibile - ma che contribuisce a qualificare l'importanza e la complessità di un fenomeno che va ben oltre la dimensione riduttiva in cui la critica corrente lo circoscrive. Un fenomeno invece in sintonia con i tempi mutati di fine secolo che ben registra tendenze da un lato, spinte in avanti e anacronistiche involuzio-

Fig. 3. Jacopo Bassano, Primavera. Roma, Galleria Borghese (Inv. 3).

34



ni dall'altro, come è tipico di ciò che lo supporta, ne ha favorito l'affermazione, ne ha sancito la consunzione e l'esaurimento. Intendiamo riferirci al 'mercato' perché il Bassanismo è innanzi tutto un fenomeno di mercato, finalizzato alla migliore e più proficua vendita di un prodotto ad una 'domanda' spesso incostante, volubile, conformistica e modaiola in cui il gusto e le scelte sono prevalentemente determinati dall'adeguamento alle tendenze comuni. Anche il tema, facile e seduttivo, delle quattro Stagioni ebbe grande consenso e successo nell'ambito della bottega messa in attività da Jacopo Bassano e le repliche, copie, ripetizioni, 'variazioni' e varianti che dir si voglia furono quasi inesauribili, finché la bottega stessa rimase in attività⁶.

Ma i prototipi primari del Maestro, dipinti intorno al 1572-73 o poco dopo non erano solo Stagioni. Erano molto di più, come già da tempo ha dimostrato Kirsi Eskelinen⁷. Delle quattro componenti la serie completa non sono per ora rintracciabili nella loro completezza gli originali, come invece li riprodurrà a stampa Jan van Ossenbeck molto più tardi. Pur tuttavia la stu-

diosa svedese è riuscita individuarne con certezza due, ora al Kunsthistorisches di Vienna, raffiguranti l'Estate e l'Autunno⁸. Ai quali si può aggregare una Primavera (fig. 2a) dello stesso museo di strettissimo ambito paterno, ma eseguita quasi interamente da Francesco. Più problematica la situazione per l'Inverno di cui sono superstiti alcuni esemplari di buon livello che possiamo reputare assai fedeli all'idea originale di Jacopo⁹. Queste composizioni sono accomunate da un'originalissima presenza sullo sfondo delle scene, incentrate sulle attività e sui mestieri tipici di ognuno dei periodi dell'anno, di un episodio tolto dalle Sacre Scritture, non di corollario tuttavia, ma come affondo verso una dimensione più recondita di meditazione e riflessione religiose, che incardina le composizioni nella loro interezza a una dimensione morale, informata sugli insegnamenti testamentari enucleati in quattro episodi fondamentali della narrazione biblica. Tanto è bastato a Eskelinen per poter individuare in queste composizioni di alta temperie contenutistica e formale non semplicemente le quattro tappe del tempo calendarico, in chiave astronomica e climatica, ma in primaria istanza come rappresentazioni delle *Quattuor Tempora*, i periodi temporali in cui si scandiva l'anno liturgico della religione cattolica e delle sue pratiche rituali. Un contributo quindi quanto mai significativo dell'artista di Bassano alla Riforma tridentina e alla sua riscossa, come effetto quasi immediato degli insegnamenti e delle regole prodotti dal Concilio, tenutosi appena al di là della Valsugana per chi era quasi contiguo alla città alpina sulle rive dell'Adige. L'usanza delle Quattro Tempora era in vigore da secoli nella Chiesa di Roma e si articolava i quattro periodi di particolare fervore devozionale, di carità, penitenza e digiuno¹⁰.

La proiezione figurativa 'riposta' di questa periodizza-

Fig. 4a-4b. Jacopo Bassano, Autunno (intero e particolare). Roma, Galleria Borghese (Inv. 11).



zione vede la Primavera viennese siglata dalla Cacciata da parte di Dio stesso dei Progenitori del genere umano dal Paradiso terrestre (fig. 2b); l'Estate dall'episodio di obbedienza del Sacrificio di Isacco con una estensione neotestamentari di alto esempio di carità costituita dall'episodio del Buon Samaritano¹¹; l'Autunno dalla consegna delle Tavole della Legge a Mosè sul Monte Sinai, con una conferma di stretta aderenza stagionale nel Semiatore che sparge il grano, fiducioso nella sua futura germinazione. Conclude il quartetto un Inverno in cui è questa volta Cristo stesso a saldare la dimensione *sub lege* con i tempi nuovi della redenzione *sub gratia*, che viene raffigurato in un'orografia impervia, imbiancata di neve, mentre sale al Calvario sotto il gravame della Croce. Costituendo in una finissima ottica iconografica, preludio alla tappa successiva del riscatto dalla colpa, la *felix culpa*, di Adamo ed Eva in una saldatura programmata senza soluzione di continuità all'interno di una serie che nelle intenzioni doveva essere inscindibilmente concatenata.

Ma, a sorpresa una seconda redazione e versione della sequela stagionale escogitata da Jacopo, vede rapidamente obliterare l'episodio di meditazione liturgica, a favore di una laicizzazione delle quattro impaginazioni, in cui diventano protagonisti assoluti i soli uomini, impegnati nelle attività di turno, in sintonia con la situazione climatica stagionale del loro ambiente. Ne sono testimonianza, le tele, anche in questo caso di alta qualità artistica, con Primavera (fig. 3) e Autunno, (fig. 4) conservate nella Galleria Borghese di Roma¹², riconducibili ragionevolmente agli anni posteriori alla metà dell'ottavo decennio come evoluzione della concezione e versione iniziale del tema stagionale.

È merito di Claudia Caramanna¹³ l'essersi districata nel complesso groviglio di autografi, varianti e repli-

35

Fig. 5. Raphael Sadeler, *Autunno*, 1598-1600. Bassano Museo Civico (Inv. inc. bass 548).

36



che di questo passaggio dalla primaria redazione ad indirizzo devozionale e liturgico ad una 'deriva' laica, in cui sembrava si rientrasse nel solco così caratterizzante della ruralità agreste e 'pastorale' della preponderante produzione del pittore di Bassano. La motivazione di imputare ad un cambio di destinazione o di committenza da un ambiente strettamente ecclesiastico o religioso - vedi i quadri di Vienna - ad uno 'profano' e 'secolare' - vedi le tele romane - non regge in quanto ad esempio repliche e versioni ad impronta biblica continuarono a prodursi fino alla soglia del Seicento, come conferma l'esemplare inedito di collezione trevigiana della *Primavera* (figg. 6 a-b) che qui si pubblica, dove una ripetitività per quanto stanca e in via di esaurimento già nel '90 non omette il particolare della cacciata dall'Eden.

D'altronde la stessa Caramanna non ha certo mancato di far notare che in altre varianti, date per autografe, della stessa Galleria Borghese, i 'sigilli' testamentari di Adamo ed Eva per la *Primavera*, di Mosè sul Sinai per l'*Autunno* (fig. 4b) e di Cristo portacroce per l'*Inverno*, sussistono tenacemente, sebbene nelle versioni all'incisione di Jan e Raphael Sadeler dell'intera serie delle *Stagioni* di stretto ambito del Bassano, tali spunti medi-

tativi scompaiano del tutto, già nel 1598-1600¹⁴ (fig. 5). Ma per quanto è strettamente afferente al tema specifico di questo intervento, va qui fatto notare che l'affievolimento e la successiva perdita degli inviti meditativi e devozionali iniziali siano quanto mai in dissonanza e controtendenza con il clima generale della metà degli anni settanta e del periodo successivo che esaltavano invece proprio quanto di più genuino e legato alla tradizione la Chiesa papale andava predicando e propugnando nel clima della generale azione di profondo rinnovamento a livello di costumi, di coscienze, di pratiche religiose e culturali. Basterebbe per tutti l'episodio della visita di Carlo Borromeo, l'atleta' del Concilio, a Vicenza nel 1580 e della conseguente reviviscenza di fervore religioso da lui suscitato, come si può leggere in nota¹⁵.

E invece a Bassano vediamo subentrare nella produzione della bottega di Jacopo profanissimi e laicissimi mercati che trasbordano, a corollario dei vari soggetti biblici e evangelici, in un tripudio di opulenza della produttività che sta agli antipodi della penitenza, della rinuncia e del digiuno, in un crescendo in cui sono soprattutto le derrate a farsi pretesto di dispiegamento di abilità tecnica della pittura nel riprodurre le più varie evidenze fenomeniche della realtà, fino ad invadere ogni angolo delle tele, monopolizzando così l'attenzione del riguardante¹⁶.

Dalla versione dei temi stagionali a quelli dei quattro *Elementi* - che, secondo la consolidata e fino ad allora inattaccabile teoria empedoclea dei *rizòmata*, costituiscono le 'radici' della materia - il passo è brevissimo. Gli ambienti naturali, i protagonisti e le loro attività sono gli stessi di prima; il repertorio tradizionale cui attingere può così offrire agevolmente soggetti per l'Aere (maschile secondo la tradizione onomastica) o per il Fuoco, elementi leggeri e 'superiori', oppure in

Figg. 6a-6b. Bottega bassanesca, *Primavera* (intero, e particolare con *La cacciata dei Progenitori dall'Eden*). Treviso, Collezione privata.



corrispondenza 'inferiore', per l'Acqua e la Terra, entrambi elementi femminili e pesanti.

È ipotizzabile che all'inizio, sotto gli occhi indulgenti del Capobottega, sensibile ai doveri di famiglia e appagato dall'insperato successo di simili produzioni pittoriche, i Figli e il mercato siano diventati i veri protagonisti e interpreti di quello che appunto definiamo Bassanismo (come abuso di 'bassanità'), mentre il Patriarca si ritagliava in privato e nell' 'intimo' una produzione di meditazione sull'arte, sul fare pittura, e sull'esistenza da capogiro per qualità ed esiti di una modernità travolgente.

Purtroppo date precise cui ancorarci non sono fissabili, ma è credibile che nell'ambito dell'esitazione dei *Quattro Elementi*, le iniziali versioni presentassero gli stessi schemi di scena basilari della tradizione paterna, con quegli sfondi di profondo respiro in cieli meteorologicamente variabili, ma sempre tersi anche quando erano corruschi di nuvole, in presenza costante della 'montagna' di fondo, assurta con la sua vetta azzurrina a ineludibile motivo firma del repertorio dei Bassano. Erano i cieli delle iniziali *Stagioni*, mutate nella luce e nella trasparenza col cambiare della fase annuale rappresentata, della temperatura e della climatologia, in cui già si poteva presagire in filigrana un rimando agli stessi quattro Elementi, in cui Primavera evocava l'Aere in tutti i suoi fermenti di voli e di generatività e l'Estate il Fuoco con la sua calura e le sue maturazioni. Mentre l'Autunno in un tripudio di fruttificazione presente e futura alludeva facilmente alla generosa maternità della Terra, mentre il piovoso e rigido Inverno era associabile all'elemento Acqua, così coniugabile alla Terra stessa in quiescenze scambievoli, in vista di reviviscenze future¹⁷.

E parallelamente in trasparenza si instauravano per associazione visiva le corrispondenze con le quattro

37

Fig. 7. Jacopo Bassano, *Autunno*. Già Zurigo, Koller Auktionen (asta 23/09/2022).

38



Parti del Giorno (Mattino, Mezzogiorno, Sera, Notte) e con le quattro Età della vita (Infanzia, Giovinezza, Maturità, Vecchiaia).

Ma quasi all'improvviso – forse già alla fine degli anni ottanta – dopo rari episodi di 'normali' *Stagioni* autografe del Maestro, con tutto il consolidato e scontato repertorio di attività e prodotti – vedi la recente scoperta di un *Autunno* autografo di ottima qualità (fig. 7)¹⁸ – assistiamo all'irruzione a dir poco inattesa in quei cieli così ambientali e ambientati per paesaggi di armoniche fusioni tra madre Natura e laboriosa Storia

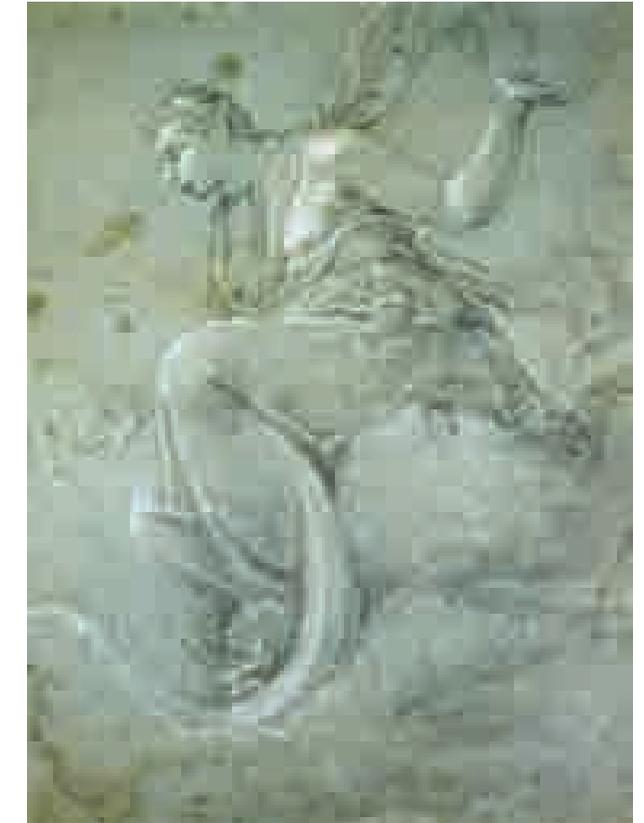
della industrie attività degli uomini, di carri trionfali uranici e olimpici che nulla hanno a che spartire con l'esistenza quotidiana e fenomenica, alla quale eravamo fino ad allora assuefatti¹⁹.

È ben nota ed evidente non diciamo l'estraneità, ma la tepidità al limite dell'indifferenza, da parte di Jacopo dal Ponte verso qualsiasi tematica desunta della tradizione mitologica classica, tranne che in qualche rara occasione a fine carriera (fig. 8)²⁰. Nelle favole e nelle 'poesie' antiche con relativi personaggi, quasi tutti i colleghi dell'artista bassanese erano invece celebrati

maestri, avendo attorno a tali date per campione indiscusso quel Paolo Veronese, attivo all'inizio del settimo decennio proprio nella contigua villa di Maser. Gli interessi e la poetica dalpontiani erano indirizzati altrove, verso la realtà tangibile, inclusa quella invisibile, ma basilare, della coscienza etica e religiosa e della redenzione finale. L'ottica borghese del Bassano che guarda al mondo contadino e pastorale in una stretta prossimità tra città e campagna con il suo repertorio di contorno privilegiato del mondo animale, è lontanissima da quella imperante volta all'esaltazione dei potenti e dei dominatori di cui è ghiotto segnale per i pittori, avidi di colori, il vestiario come 'divisa' rivelatrice della società di appartenenza. Per Jacopo importante il comune abbigliamento, i predominanti stracci, le mani ruvide e i piedi scalzi, non le sete e i broccati, tanto più improbabili se indossati da inesistenti divinità come una impossibile e pagana Giunone, regale e imperiosa su biga trainata nell'iperuranio della fantasia, da una coppia di sontuosi pavoni che planano nel cielo di nuove *Primavere* (figg. 9-10). Escogitate dai figli che così mutavano queste *Primavere* in *Allegorie dell'Aria*, da aere che era in antico anche grazie alla

regina Giunone, pur sempre virago, esse sicuramente volevano assecondare e appagare aggiornate committenze alla moda, conformate ad anacronistiche tendenze neofeudali²¹, giunte veramente fuori tempo massimo, sul limitare di una rivoluzione scientifica come quella galileiana. Caprarola con le sue avvolgenti visioni cosmiche di mondo e costellazioni congiunti; all'estremo cronologico opposto della seconda metà del Cinquecento il soffitto del salone di palazzo Rucellai Ruspoli a Roma, nella concezione sinottica da *summa* visiva delle costellazioni personalizzate in divinità²²; nel mezzo il capolavoro letterario diffusissimo della *Gerusalemme*

Fig. 8. Jacopo Bassano, *Diana-Luna*. Oxford, The Governing Body of Christ Church (Inv. 1341).



39

*Liberata*²³ nella sua riesumazione cavalleresca di dinamiche culturali e figurative da Medioevo, ereditate dal gotico internazionale quattrocentesco: sono solo riferimenti sommari ad eminenze i cui effetti e la cui tendenza anche di costume si irradiarono fino a lambire le sponde delle tematiche esclusive della bottega dei Bassano. Dove, al contrario, i soggetti olimpici e di derivazione letteraria latina concepiti dal Maestro si conteranno complessivamente, a fine carriera, sulle dita delle mani e nei quali astri e catasterismi vari, o numi possenti reclutati in rappresentanza di *Stagioni* o *Elementi*, sono fino ad una certa data totalmente assenti. Ma un altro avvenimento stravolgente, di cui non si

Fig. 9. Francesco Bassano e bottega, *Allegoria dell'Aria*. Già Vicenza, collezione Privata.

Fig. 10. Bottega dei Bassano, *Allegoria dell'Aria*. Già Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare di Vicenza.



tiene mai conto, è destinato, a mutare la pratica quotidiana della vita domestica, lavorativa ed economica, e a modificare l'esistenza individuale e sociale – dalle festività, alle ricorrenze pubbliche o private, allo scanzario delle colture agricole ad esempio. È la riforma gregoriana del calendario del 1582, maturata con l'acquisizione scientifica e messa in pratica della realtà astronomica della precessione degli Equinozi. In coincidenza con questa 'rivoluzione' nel computo del tempo quotidiano assistiamo alla comparsa incongrua nei cieli bassaneschi di cocchi assurdi in assetto trionfale con quattro divinità distinte, tutorie di ciascun elemento e in sottointesa concatenazione, di stagione e relativa parte del giorno. Come avevano affrescato Giambattista Zelotti e parallelamente Paolo Veronese, dove tuttavia si ricorreva a personificazioni di dei olimpici o in forma di immobili e imperiture finte statue entro nicchie – vedasi villa Godi a Lonedo o villa Emo a Fanzolo – o in libera etra, come emanazione di un motore creante centrale quale vediamo nella volta della sala dell'Olimpo di Maser²⁴.

Francesco, prima, seguito soprattutto da Leandro, si ri-

taglia una sua originalità, a conferma della distinzione e peculiarità delle scelte che caratterizzano l'officina pittorica di Bassano, ripescando la formula artistica antica del trionfo, anche se in chiave celeste e astrale, in un distacco radicale dal mondo terreno che sta in basso, indifferente nella sua concentrazione operosa a ciò che avviene sopra la sua testa con il transito numinoso di un potente 'soprannaturale' in assetto di conquista e di vittoria, assolutamente avulso da ogni concreta esperienza. La storia e l'iconografia dei Trionfi su veicolo²⁵, indispensabile ad una apoteosi che si rispetti e che sollevi in alto l'augusto celebrato avvicinandolo ad una dimensione ultraterrena – grazie anche all'ausilio della gravidanza simbolica della rotondità della ruota –, nell'immediato della prima metà del secondo millennio può partire da una precoce idea dantesca (il carro della Chiesa)²⁶ per trovare una vetta poetica e un successo strepitoso nell'opera letteraria somma del Petrarca²⁷ che diede la stura a tutta una serie di tentativi di visualizzarne l'assunto da parte dell'arte pittorica e incisoria che si pose il problema di integrare i testi poetici, laddove, tranne che per il primo Trionfo, i

Fig. 11. Virgil Solis, *Il trionfo del pianeta Giove con i suoi "figli"*, da *The illustrated Bartsh*, 19/1.

Fig. 12. Leandro Bassano e bottega, *L'elemento Terra*. Già Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare di Vicenza.



versi tacciono sulla natura dell'attacco' al veicolo che vien dato per scontato sia costituito da almeno due o quattro animali, con una scelta 'regressiva' al mondo zoologico dalle molteplici implicazioni. Avendo queste proposte almeno un precedente inevitabile come la parata degli affreschi di Schifanoia a Ferrara. Tenendo presente la persistenza costante dalla romanità antica, quando se ne presentasse l'occasione, della iconizzazione del trionfo su quadriga di Apollo/Sole con cavalli e su biga di Diana/Luna, soprattutto con tori o con cervi al traino.

Per le soluzioni adottate dai Bassano si possono almeno evocare come le maggiormente a portata di mano in quanto su supporto cartaceo il *Trionfo della Croce* di Tiziano²⁸ e ancor più i *Trionfi delle Stagioni* di Virgil Solis²⁹, con carri a quattro ruote e corteo del seguito quanto mai composito. Ma sempre di costui i *Trionfi dei sette Pianeti* canonici (fig. 11)³⁰, impersonati da divinità estrapolate dal florilegio dal Dodecatheon classico, secondo le scelte della scienza e l'onomastica astronomica in vigore. In Solis ciascun Pianeta presiede ad attività umane specifiche secondo gli 'influssi' di ciascuno sui Caratteri o Umore degli individui in relazione con la data della loro nascita³¹. Salva la categoria cristiana del 'libero arbitrio' per cui San Tommaso si

era espresso con la formula «Astra non necessitant, sed inclinant»³², è tutta la consolidata tradizione – con vertice figurativo sommo nelle miniature del *De Sphera* con una visualizzazione mirabile delle attività dei vari «figli dei Pianeti»³³ – che si legge sullo sfondo o alla base di tutte queste variazioni. Qui compresi i citati affreschi nelle sedi palladiane di Zelotti e Veronese, dove *sub specie* di Prigioni di derivazione michelangeloese, le 'complessioni'³⁴ vengono proposte come soggiogate e disciplinate dalla 'volontà' umana all'interno di ciascun individuo, senza tuttavia una identificazione specifica, quasi a voler rispettare e tutelare il segreto dell'interiorità di ogni singola persona, del cui 'carattere' o 'umore' nulla in effetti traspare all'esterno (come del resto della stessa data di nascita e del segno zodiacale di appartenenza).

Questa dimensione rimarrà invece completamente estranea alla poetica bassanesca, così adusa per tradizione 'di famiglia' ad operare sul concreto e sul manifesto senza superare la soglia invalicabile del visibile. Nemmeno la comparsa delle quattro divinità celesti per ciascun Elemento/Stagione in una antologia olim-

Fig. 13. Jacopo Bassano, *L'elemento Acqua*. Sarasota, J. E. M. Ringling Museum of Art.

Fig. 14. Leandro Bassano e bottega, *L'elemento Fuoco*. Già Vicenza, Palazzo Thiene, Collezione Banca Popolare di Vicenza.

42



pica di consolidata tradizione (in *par condicio* di due numi maschili e due femminili in alternanza) lascia mai trasparire alcun rimando ai Caratteri, anche se, come nel caso dell' *Elemento Terra* è ben evidente nei cinque animali in subordine il rimando ai cinque sensi (fig. 12)³⁵, che anche se invisibili, sono componenti consustanziali del corpo al quale forniscono la facoltà di mettersi in comunicazione con l'esterno e di omologarlo³⁶.

Anche nella scelta dei traini zoomorfi di questi numi in versione domestica e vagamente rusticana che consentono alle bighe di solcare senza pompa e senza gloria i perturbati cieli bassaneschi, ormai diventati di convenzione, si conferma una consuetudine comune alla quale non poco deve aver contribuito la lettura dei manuali iconografici vertenti sulle divinità degli Antichi che andavano uscendo in quegli anni, in ripetute riedizioni a stampa. Ad esempio la scelta, in apparenza incongrua, di due cavalli come motore del cocchio di Nettuno (fig. 13), trova esplicazione della filiazione equina nel binomio dio dell'Oceano/cavallo nel testo del Cartari, così argomentato in proposito

da mettere in fuga ogni perplessità o dubbio³⁷. Così come la stretta connessione tra cani e monarca degli Inferi, Plutone, il cui ricchissimo regno di fuoco sotterraneo e di metalli è presidiato dal latrante e 'invidioso' Cerbero, capostipite di animali sempre pronti scavare o a seppellire, quasi alla ricerca delle loro origini. Un presidio ideale per le varie, pittoresche fucine del rude Vulcano che forgia le armi per Venere o per Teti, domando le fiamme di un *ignis elementatus* in versione terrena di vampe e di braci (fig. 14), come emanazione dell'*elementum ignis* che pertiene invece alla dimensione dell'etere siderale, spesso appannaggio di Giove e dei suoi fulmini³⁸.

Per Cibele, divinità della Terra e dei suoi prodotti elargiti dal suolo, non è chiaro se l'adozione comune di una coppia di leoni (fig. 12) tenga conto - come fece invece subito dopo Antonio Tempesta nel suo *Trionfo di Terra/Autunno*³⁹ datato 1592- del mito originario che vuole Ippomene ed Atalanta trasformati, maschio e femmina, in un binomio inseparabile di fiere, soggiogato al veicolo della dea, offesa da un loro comportamento impuro.

Fig. 15a-15b. Francesco Bassano jr, *Estate* (intero e particolare). Vienna, Kunsthistorisches Museum (Inv. 4289).



43

Dalla quaterna di trionfanti numi per i quattro *Elementi* stagionali allo zodiaco con i suoi dodici 'segni' il passo è breve e quasi immediato. E ritorniamo da dove siamo partiti e da una lezione alla quale volentieri indulgerà soprattutto Leandro fin oltre l'inizio del secolo XVII. Nella storia di fine classicismo era già accaduta questa parcellizzazione dal quattro al dodici o del tre moltiplicato quattro volte, allorché alla raffigurazione delle Stagioni subentrarono i cronografi improntati al calendario giuliano che offrivano ben maggiori possibilità iconografiche. Predilezione che perdurò in età alto e basso medievale con i mesi personificati, o in allegorie accompagnate dalle attività e o dai prodotti tipici della fase di riferimento, oppure da personaggi umani in assetto di lavoro.

Nella vasta produzione bassanesca di questa specifica tipologia troviamo varie 'opzioni' quasi a precisazione inoppugnabile che scansi ogni fraintendimento: o una terna di segni per connotare ciascuna 'stagione' (composta di tre mesi), o il segno singolo per identificare il mese presidiato. In questa vasta gamma di proposte trascogliamo solo due esempi, ma assai rivelatori, tolti

dal novero delle opere di Leandro, la cui personalità e la cui statura stanno finalmente per essere riesaminate e apprezzate⁴⁰. Superati e smessi i parametri di valenza puramente formale, si è infatti sempre più apprezzata la capacità e l'abilità del figlio di Jacopo non tanto e non solo del pennello, ma della 'messa in scena' e della perizia compositiva dell'artista le cui acutezze analitiche e descrittive di ambienti e di contesti lavorativi nonché della realtà oggettuale, fino ai minuti particolari e alla sostanza materica di essi, rasentano il virtuosismo, collaudate come sono dalla diuturna esperienza metodologica e tecnica del grande padre e dalla sua caratteristica poetica, applicata alla fenomenologia della Natura nella quale si 'esercita' la Storia 'corrente' delle attività umane.

In questa direzione sono soprattutto i *Mercati* e le *Stagioni* o i *Mesi* - oltre la lezione e i raggiungimenti del fratello Francesco, vero apripista di scelte e risultati grazie ad un livello di pennellata e ad una fluidità cromatica di sintesi mai raggiunte da Leandro -, ad offrirsi comunque, superati i confini della storia dell'arte *tout court*, come vere miniere di inesauribile

Figg. 16a-16b. Leandro Bassano, *Il mese di Settembre* (intero, e particolare del segno zodiacale della Vergine). Vienna, Kunsthistorisches Museum (Inv. 4295).

44



approfondimento agli storici dell'economia o dell'alimentazione ad esempio (ma anche dell'abbigliamento o delle tradizioni popolari), presentando campionari di situazioni così accurate e circostanziate nella loro descrizione, scevra da divagazioni, da imporsi come vere e proprie tassonomie da laboratorio naturalistico o da 'vivente' e pulsante museo delle meraviglie.

Il primo esempio su cui attirare l'attenzione porta a valutare in Leandro la destrezza inventiva e la cultura iconografica della sua arte. La redazione dell'*Estete*, firmata da Francesco e citata in esordio (figg. 1 e 15 a-b)⁴¹, si connota inequivocabilmente con la presenza 'sovrastante' dei tre segni zodiacali di Cancro Leone e Vergine tra il solstizio e l'equinozio estivi appunto (per i mesi di luglio agosto settembre). L'ultimo segno della terna propone una versione zodiacale in una forma figurativa fuori degli schemi correnti configurandosi come una Vergine - rigorosamente vestita secondo consolidate scelte di bottega dove si evita di praticare, se non indispensabile, il nudo - che vezzeggia il Liocorno. In una parcellizzazione stagionale in mese elaborata poco dopo da Leandro, la stessa Vergine con il fiabesco animale viene convocata a mar-

ciare il solo mese di settembre, in una posizione e in un atteggiamento, originalmente molto diversi (figg. 16 a-b). Ripescaggio stupefacente, oltre ogni consuetudine corrente, da parte di entrambi i fratelli di una figura che tanto successo ebbe nel clima del gotico internazionale a conclusione di una tradizione favolistica che aveva trionfato in precedenza in tutte le arti, dalla pittura alla scultura, dalla miniatura alla tessitura all'araldica. Nella mentalità, prima, e nel repertorio, poi, del capostipite Jacopo dal Ponte è letteralmente impossibile immaginare una componente così 'lontana' come questa singolare icona in cui compare un animale totalmente inventato e mai esperito nella realtà concreta!

Il secondo 'prelievo' di indagine sull'argomento è costituito da un soggetto derivato dall'elemento *Acqua*, particolarmente interessante poiché della quaterna originaria, ideata dallo stesso Jacopo⁴², sono stranamente superstiti pochi esemplari rispetto agli altri della serie di cui fa parte in qualità di ultima componente. Qui l'abilità tecnica dei pittori di Bassano viene messa a dura prova e collaudata dalla necessità di rendere l'esaltazione della pesca, probabilmente di

Fig. 17. Leandro Bassano, *Il mese di Marzo con il segno dell'Ariete*. Vienna, Kusthistorisches Museum (Inv. 4296).

45



fiume, dove la resa pittorica delle squame del bottino ittico richiede perizia e valentia non comuni nel dominare i riflessi di luce e nel restituire la percezione della lubricità. Da questo prototipo deriva la variante parcellizzata in mese relativa alla fine dell'inverno e all'inizio della primavera del mese di *Marzo* (figg. 17-18)⁴³, siglato in alto dal segno zodiacale dell'Ariete con cui dopo l'equinozio si apre la Primavera meteorologica. Non è qui la sede per evocare l'annoso problema dell'assegnazione dell'attività piscatoria proprio alla fine della stagione fredda. Resta comunque ferma la constatazione di un facile abbinamento, anche se sot-

taciuto, con il segno zodiacale plurimo dei Pesci, reclutato invece, anche nella produzione bassanesca per il precedente mese di Febbraio, ancora appartenente al pieno inverno, stagione prevalentemente ascritta all'elemento *Acqua*⁴⁴. Poiché le varianti qui proposte, di mano di Leandro e della sua bottega vanno datate alla fine del nono decennio e anni successivi, dobbiamo porci il problema, non ben chiarito dalla letteratura storiografica e da quella scientifico-astronomica attuale, della nuova collocazione dell'esordio di ciascun segno zodiacale, fissato ora correntemente tra il 20 e il 23 di ciascun mese (la cosiddetta 'cuspidè' per

Fig. 18. Leandro Bassano e bottega, *Il mese di Marzo*. Collezione privata.

46



gli astrologi dell'oroscopo), dopo l'adozione del calendario gregoriano, entrato in vigore appunto dall'ottobre del 1582, quando furono cancellati i primi dodici giorni di questo mese. Ma nel calendario giuliano (e ancor oggi in quello ortodosso) due settimane o quasi sono periodo non trascurabile per il posizionamento di una data calendarica di cambio di segno zodiacale – in rapporto al clima e alla durata stessa delle giornate – rispetto a quello gregoriano!

Nei quadri del bassanismo così imperniati sulle attività lavorative il periodo incide moltissimo, soprattutto nelle stagioni di passaggio, quindi degli Equinozi. L'atmosfera che trasmette il soggetto del mese di marzo – fornitoci da Leandro, già in piena e collaudata adozione del computo stagionale secondo la riforma vaticana –, è sicuramente più da fine inverno che non da esordio primaverile come farebbe presagire il segno dell'Ariete che campeggia tuttora in cielo e che prelude alla fase della settimana pasquale, ponendosi come emblema stesso della data dell'inizio del nuovo anno il cui conteggio partiva, *more veneto*, dal 25 marzo con

la festività dell'Annunciazione a Maria. Il problema va sollevato perché, nella prospettiva dell'attenzione al quotidiano, sulla cui resa si collauda la grandissima abilità artistica di Leandro, con particolare attenzione alle feste religiose o alle consuetudine folcloristiche (vedi il Carnevale per *Febbraio* sotto il segno dei Pesci), la processione di una dama d'alto rango con il suo corteggio di pie dame verso un'edicola in cui sembra si stia celebrando una funzione liturgica, va interpretata come una devozione, comunque penitenziale, della Quaresima o della Settimana Santa? Ecco una delle risorse in presa diretta con la realtà sociale veneta tra i due secoli di cui il figlio di Jacopo è portatore come testimone 'documentaristico' impareggiabile nell'analizzare, registrare e raffigurare scene, situazioni e ambienti nonché costumi e comportamenti che risultano sempre ricchissimi di informazioni per noi moderni.

Note

¹ *Natura in posa: capolavori dal Kunsthistorisches Museum di Vienna in dialogo con la fotografia contemporanea*. Catalogo della mostra (Treviso, Museo di S. Caterina, 30 novembre 2019 – 31 maggio 2020), a cura di F. Del Torre Scheuch con G. Gruber e Sabine Pénot, Venezia 2019.

² *Ibid.*, schede 2, 3, 4 pp. 32-41, invv. 4289-4287-4288.

³ Ricostruzione storica e analisi critica aggiornate sulla bottega in C. Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano. L'eredità di Jacopo, le botteghe dei figli e l'identità artistica di Michele Pietra, 1578-1656*, in "Artibus et Historiae", 73 (2016), pp. 195-240. Altrettanto fondamentale per la comprensione del fenomeno e delle dinamiche produttive del Bassanismo S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*, in "Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", numero speciale, dicembre 2009, pp. 7-41; da aggiungere E. Demo, *I libri di conto degli artisti: il caso del libro secondo di Francesco e Jacopo Bassano*, in *La fabbrica del Rinascimento: processi creativi, mercato e produzione a Vicenza*. Catalogo della mostra (Vicenza, Basilica palladiana, 11 dicembre 2021 – 18 aprile 2022), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, M. Vinco, con la collaborazione di E. Demo, Venezia 2021, pp. 267-271.

⁴ B. Aikema, *Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform*, ca 1535-1600, Princeton (NJ) 1996, pp. 131-136.

⁵ Per l'intera serie autografa dell'Arcibiskupský Zámek a Zahraoř, Kroměříž, W.R. Rearick, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre, 1992, Fort Worth (Tex.), Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993), cura di B.I. Brown e P. Marini, Bologna 1992, catt. 63-66, pp. 168-176.

⁶ Ancora Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano*, dove nelle voci di inventario si ha conferma diretta della titolazione originale di *Stagioni ed Elementi*.

⁷ K. Eskelinen, *Una proposta per la lettura iconografica delle Stagioni di Jacopo Bassano*, in *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*. Atti del Convegno (Bassano del Grappa, Museo Civico, Padova, Università degli studi di Padova, 30 marzo – 2 aprile 2011), a cura di G. Ericani, 3 voll., Bassano del Grappa (VI) 2016, I, pp. 143-159. Per un circostanziato approfondimento e una inconditionata ratifica della proposta F. Rigon Forte, *Le Stagioni di Jacopo Bassano (I e II), Meditazioni testamentarie nelle prime redazioni della Primavera e dell'Estate(I) e... dell'Autunno e*

dell'Inverno (II): nuove fonti, in "Ricche minere", 22 (2024) e 23 (2025), cds.

⁸ L. Alberton Vinco, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, catt. 50-51, pp. 139-143.

⁹ Eskelinen, *Una proposta*, pp. 145-146, figg. 5-6, 8; *Le Stagioni di Bassano della Galleria Borghese di Roma nella città di Novi Sad*. Catalogo della mostra (Novi Sad, Museo Civico, 6 settembre-30 ottobre 2022), a cura di C. Caramanna, Belgrado 2022. Vedasi in particolare il paragrafo specifico pp. 29-32 e le figg. 3-10.

¹⁰ Eskelinen, *Una proposta*, pp. 155-156 che così specifica: «Come le Stagioni si trasformano nel succedersi dei mesi, così la liturgia si svolge attraverso il tempo della deviazione, della revocazione, della riconciliazione e della peregrinazione. Il tempo dell'inverno è il tempo della deviazione del genere umano, dell'idolatria, durante il quale gli uomini si allontanano dal culto di Dio. È il tempo della cecità; corrisponde alla notte, in cui regnano l'oscurità e la morte. La primavera è il tempo del rinnovamento, durante il quale gli uomini sono edotti dell'Avvento di Gesù grazie al dono della Legge e all'opera dei profeti. È un periodo in cui regna il peccato, non per ignoranza ma per debolezza della carne; durante il quale la luce si alterna ad ampie zone di oscurità e perciò corrisponde all'aurora. L'estate, la stagione di massima chiarezza, corrisponde al mezzogiorno, alla certezza del sole, che è sole di giustizia; è il tempo della riconciliazione durante il quale la Grazia di Dio è scesa sugli uomini con la predicazione dei Vangeli e si estende dall'ottava di Pasqua all'ottava di Pentecoste. L'autunno concorda con il vespero, un momento nel quale molte zone di oscurità si alternano al chiarore. È il tempo della peregrinazione; rappresenta la Chiesa, dall'ottava di Pentecoste sino all'Avvento del Signore».

¹¹ Rigon Forte, *Le stagioni (I)*.

¹² L. Alberton Vinco, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, catt. 58-59, pp. 159-161.

¹³ Caramanna, *Le stagioni*, figg. 3-10,

¹⁴ *La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992), a cura di E. Pan, Bassano del Grappa (VI) 1992, catt. 9-12, pp. 30-34 (Jan e Raphael Sadeler).

¹⁵ Il Cardinale «la domenica di quinquagesima, giunge a Vicenza. Qui... trova accoglienze calorosissime: alloggiato in vescovado, "vennero a lui i magistrati con tutta la nobiltà [...] a chiedergli grazia che si degnasse fermarsi con loro il giorno seguente". Promettevano la sospensione delle feste indette per il carnevale: meglio,

47

avrebbero «fatto un carnevale spirituale con confessarsi e comunicarsi tutti». Scusandosi della fretta di partire, il Borromeo concede che “nel celebrare la messa la mattina seguente, avrebbe fatto almeno un ragionamento spirituale e comunicato” coloro che lo desiderassero. La risposta fu eccezionalmente calorosa: i confessori erano costretti a vegliare durante la notte per accontentare i postulanti e il giorno seguente la Cattedrale si riempì di folla». F. Barbieri, *L'immagine urbana dalla rinascenza all' "età dei Lumi"*, in *Storia di Vicenza*, 3 voll., Vicenza 1990, II, 11, p.246.

¹⁶ «Il linguaggio di Jacopo e figli si basa... su una variazione del codice visivo, mediante un procedimento già definito *surplus of visual accuracy*. Si tratta di un'intensificazione della descrizione iconica della rappresentazione a discapito dell'immediata esibizione delle metafore figurative proprie delle iconografie di volta in volta rappresentate. Questo processo, con una semplificazione, viene comunemente indicato come “naturalismo pittorico” o “introduzione di elementi di genere”. Si tratta invece di qualcosa di più sottile, di un'operazione linguistica ambigua e non sempre univocamente interpretabile, di una vera e propria variazione di codice visivo che fin dalle prime fonti letterarie viene spesso recepita come l'alterazione di alcuni principi del *decorum* della pittura devozionale - e come tale dunque non prescrivibile a tutti coloro che intendevano seguire i dettami postconciliari in materia di immagini...» Corsato, *Dai Dal Ponte ai Bassano*, pp. 196 sgg.

¹⁷ F. Rigon Forte, *Qualche Inverno prima. Iconografia delle Stagioni*, Milano 2021.

¹⁸ C. Caramanna, *Un nuovo "Autunno" di Jacopo Bassano*, in “*Bassano News*”, gennaio-febbraio 2023, p. 8.

¹⁹ Fondamentale per la comprensione di questa ‘svolta’, *Jacopo, Francesco e Leandro Bassano a Palazzo Lomellino. Un ciclo inedito di collezione privata genovese e altre opere provenienti da Vaduz e Vienna*. Catalogo della mostra (Genova, Palazzo Lomellino, 27 aprile - 10 giugno 2012), a cura di A. Ballarin, Genova 2012.

²⁰ Vedi l'eccezione del magnifico disegno autografo in gesso nero su carta azzurra con *Diana-Luna*, del The Governing Body of Christ Church, Oxford, inv. 1341 con l'altrettanto rara figura a seno nudo, forse a significare la fonte della rugiada che si credeva emanasse di notte appunto dalla Luna. V. Romani, *Diana (1558-60)*, in *Jacopo Bassano. c. 1510-1592*, cat. 86, p. 222.

²¹ Un fenomeno locale di neofeudalesimo della metà degli anni settanta viene individuato nella villa Verlatto di Villaverla di Vincenzo Scamozzi. G. Beltramini-H. Burns, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*. Catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004), a cura di G. Beltramini

e F. Barbieri, Venezia 2003, cat. 4 pp. 155-158, sulla scorta di C. Povoletto, *L'intrigo dell'onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia fra Cinque e Seicento*, Verona 1997, pp. 265-333.

²² F. Rigon, *Pittura e scrittura. L'impresa di Jacopo Zucchi nella superba e ricca galleria di palazzo Rucellai*, in *Storia di una galleria romana. La genealogia degli dei di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, a cura di A. D'Amelio, Roma 2011, pp. 109-196.

²³ La stretta consuetudine fin dal 1566 circa con il giovanissimo Torquato Tasso ventiduenne, è platealmente confermata dal famosissimo ritratto del poeta siglato G. BASSAN F. nella Sammlung Heinz Kisters di Kreuzlinger per cui vedi P. Marini, *Ritratto di Torquato Tasso*, in *Jacopo Bassano. c. 1510-1592*, cat. 41, pp. 214-216.

²⁴ F. Rigon, *Arte dei numeri. Letture iconografiche*, Milano 2006, pp. 99-125 (V. L' umore degli Elementi).

²⁵ *Trionfi romani*. Catalogo della mostra (Roma, Colosseo, 5 marzo - 14 settembre 2008), a cura di E. La Rocca e S. Tortorella, Milano 2008; Rigon, *Arte dei numeri*, pp. 197- 218 (X. *Trionfi in progressione*).

²⁶ Dante, *Purgatorio*, XXXI, 81.

²⁷ F. Petrarca, *I Trionfi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano 2004.

²⁸ *Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*. Catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Cini, agosto-novembre 1976), a cura di M. Muraro e D. Rosand, Vicenza 1976, pp. 74-78.

²⁹ *The illustrated Bartsh*, 19/1, pp. 68-73.

³⁰ *Ivi*, pp. 81-82, 163-169. Viene qui presentato il Pianeta Giove con curioso traino di pavoni, mutuati dalla consorte Giunone.

³¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la Malinconia*, Torino 1983 soprattutto cap. II, pp. 7-19.

³² Tomaso d'Aquino, *Contra Gentiles*, III, 85.

³³ *De Sphaera*, Commentario all'edizione in fac-simile del codice miniato αX.2.14 = Lat. 209 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Modena 2010.

³⁴ Collerico per l'elemento Fuoco (pianeta Giove o Vulcano); Sanguigno per l'elemento Aria (Giunone); flegmatico per l'elemento Terra (Cibele); melanconico per l'elemento Acqua (Nettuno).

³⁵ Da sinistra coniglio/tatto; cervo/udito; gatto/ vista; scimmia/gusto; cane/olfatto Più attendibile prototipo alla Walters Art Gallery di Baltimora (Maryland) per cui vedi Ballarin, *Jacopo, Francesco e Leandro*, fig. 3.

³⁶ F. Rigon, *Elementi e sensi: due episodi iconografici a incastro*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di G.M. Pilo*,

Venezia 2001, pp. 221-227.

³⁷ V. Cartari, *Le Immagini de' i Dei de' gli Antichi*, prima edizione, Venezia 1556. Edizione critica a cura di M. Pastore Stocchi, Vicenza 1996, pp. 223-226.

³⁸ Vedasi la finta nicchia sulla parete orientale a nord-est dell'affresco di G.B. Zelotti in villa Emo a Fanzolo con l'immagine di Giove/Fuoco/Notte/ Inverno/Vecchiaia.

³⁹ *The illustrated Bartsch*, 36. *I quattro Elementi*, pp. 102-105.

⁴⁰ Vedasi il recente convegno *La meraviglia del mondo. Leandro Bassano (1557-1622)*, a cura di Sabine Engel e Giorgio Tagliaferro, Venezia, Fondazione Giorgio Cini e Centro Tedesco di Studi Veneziani, 3-5 luglio 2024. Particolarmente attinente al nostro argomento l'intervento di F. Del Torre Scheuch, “*Il ciclo dei mesi*” di *Leandro Bassano tra Praga e Vienna*, del 5 luglio.

⁴¹ Vedi qui nota 1.

⁴² Vedasi l'esemplare di Sarasota per cui Ballarin, *Jacopo, Francesco e Leandro*, fig. 8. Altre versioni di bottega di Jacopo o del solo Leandro alle figg. 82-83g. Qui più esplicita si fa l'ambientazione di sapore veneziano (soprattutto in Leandro, operoso nella Serenissima a fine carriera), per cui si ha l'impressione che la pesca sia marittima e non fluviale, data la presenza di un ponte e di una imbarcazione dall'impronta lagunare.

⁴³ Si pubblicano qui due varianti di Leandro e di scuola per fornire l'idea dell'abbondanza e della ripetitività della produzione della sua bottega. Interessanti sono anche gli esemplari in controparte che dimostrano la disinvoltura e spregiudicatezza, anche tecnica, della produzione o la versione contratta sulla sinistra e non resecata che comprime la composizione senza alterarne il contenuto (fig. 16b). Qui il segno dell'Ariete non è visibile, nemmeno a luce radente.

⁴⁴ Sulle variabili all'interno del binomio Terra/Acqua e dello scambio Autunno/Inverno vedasi Rigon Forte, *Le stagioni (I), passim*.



Bassano: un nuovo *Annuncio*

Pierluigi Panza

Il secondo periodo dell'attività di Jacopo dal Ponte detto Bassano (Bassano del Grappa 1510 - 1592) coincide con la partecipazione a bottega di numerosi aiuti e dei figli, i più importanti dei quali furono Francesco e Leandro.¹ A Leandro nel 2024 è stato dedicato un convegno alla Fondazione Cini nell'intento di distinguere una sua individualità espressiva.² Dopo le importanti manifestazioni del 1992, del 2010 e del 2011³ il continuo interesse sui Bassano è testimoniato anche da recenti saggi e acquisizioni⁴ e da studi attesi⁵, ai quali possiamo aggiungere la descrizione di un *Annuncio ai pastori* recentemente passato di mano tra collezionisti privati con l'intermediazione di una primaria casa d'aste, che ha definito l'opera come «di Jacopo Bassano»⁶. Un perito che collabora con questa casa ha aggiunto che «la qualità e la tonalità dei colori fanno propendere per i capostipiti» della bottega Bassano⁷. Queste considerazioni, unitamente alla qualità di come si presenta l'opera, mi hanno indotto a renderla nota. La nostra nota illustrativa presenta agli studiosi questa tela - che come altre dei Bassano è passata di mano negli ultimi decenni - inquadrandola nelle sue connessioni a partire dal metodo con il quale l'estetica fenomenologica invita a valutare le opere d'arte di una bottega indipendentemente dall'attribuzione al caposcuola.

*

L'*Annuncio ai pastori* è il soggetto di maggior successo della bottega dei Bassano, ispirato al *Vangelo secondo San Luca* (2, 8-15)⁸. Questa versione, in collezione privata, misura 50 x 38 cm; è, dunque, relativamente di piccole dimensioni rispetto alle versioni più note in collezioni nazionali⁹. È rintelata a grana abbastanza grossa e con cornice in legno intagliato e scagliola, dorata e con alcune scheggiature, probabilmente «cinquecentesca». La *craquelure* del dipinto appare seccata e stabilizzata. Alla luce di Wood il quadro si presenta

in ottimo stato con un intervento sul dorso della giovenca, che è completamente bruno e non con sommità pezzata della groppa come nella versione conservata all'Ashmolean Museum di Oxford¹⁰. Un altro intervento può essere individuato nel collo della pecora e nel secchio. Com'è noto, i riferimenti della mungitrice e del pastore che suona il flauto vanno a disegni di Tiziano. La scena sembrerebbe illuminata alla prima luce del mattino, con tinte simili alla versione attribuita a Jacopo e/o a Leandro custodita a Palazzo Pitti. A destra, il volto del giovane pastore non è in mezza in ombra come nella versione del duca di Rutland e della stampa dell'incisore Egidius Sadeler. I colori sono squillanti, determinati dalla verniciatura e comprendono tonalità di bruno e ocra, ma anche carminio nel risvolto della veste del pastore a cui si rivolge l'annuncio, rossi caldi, aranciati e rosa-lilla nella veste della mungitrice. È un esemplare che appare e di una certa qualità del quale, però, non si conoscono i passaggi di proprietà¹¹.

*

Sono moltissime le versioni dell'*Annuncio ai pastori* note e presenti in importanti collezioni¹² alle quali si aggiungono quelle in mano private, come questa. Le due versioni che hanno attirato la maggiore attenzione degli studiosi sono state quelle della National Gallery di Washington¹³ e quella dell'Accademia di San Luca a Roma¹⁴, alle quali si è aggiunta quella Grantham di Belvoir Castle della collezione del duca di Rutland¹⁵. Inoltre, come scriveva lo storico dell'arte Wilhelm Suida e come è noto, doveva esistere, e ancora esiste, un gran numero di *Annuncio ai pastori* realizzati o abbozzati da Jacopo, che servivano per il lavoro di bottega, prima e dopo il compimento di versioni per la vendita.¹⁶ Gli studiosi ritengono che la prima versione dipinta da Jacopo sia quella oggi custodita all'Accademia di San Luca, donazione di Fabio Rosa nel 1753. Per la da-



tazione del soggetto mi rifaccio allo studio di Giuliana Ericani, che ritiene la versione di Washington dell'*Annuncio* nata accanto al *Buon samaritano* della National Gallery di Londra e al *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Bassano del Grappa, quindi intorno al 1558.¹⁷ Si possono, infatti, evidenziare similitudini tra il disegno 'sforciato' del ferito del *Buon samaritano* con il pastore flautista dell'*Annuncio*, mentre il volto del pastore che riceve il messaggio divino è sovrapponibile a quello del santo eremita.¹⁸ È il 1558, dunque, la data di nascita della scena biblico-pastorale di Bassano in cui trovano corpo la scoperta del paesaggio e la ricerca del potere espressivo della luce. Proprio questi aspetti sono sperimentati nelle versioni dell'*Annuncio*, che vanno dalla più calda nella versione di Washington a quella notturna di San Luca a quella argentata del duca di Rutland...

Se il fortunato soggetto è di Jacopo, un problema è definire le molteplici versioni, 'di' o 'da' Jacopo,¹⁹ ovvero dipinte da lui o con l'aiuto di figli, apprendisti di bottega e seguaci e che senso abbia - ove *realmente* possibi-



le - distinguerle.²⁰ Il riconoscimento di "autorevolezza" dell'una o altra versione appare spesso divergente tra gli stessi specialisti, a volte in contraddizione. Tuttavia, se affrontiamo l'argomento partendo dall'approccio che l'estetica fenomenologica suggerisce alla storia dell'arte possiamo studiare la sterminata produzione della bottega Bassano²¹ privilegiando l'osservazione comparativa tra le versioni che emergono indipendentemente dall'attribuzione.²² Muovendo da questo approccio, ad esempio, il termine 'originale' appare di scarsa appropriatezza. Le creazioni dei Bassano sono pensate, sin dall'origine, come opere di bottega da replicare in versioni (anche approntate contemporaneamente) di diversa qualità e finalizzate al commercio, con prezzi contenuti e stabili²³. Per identificare la prima versione del soggetto, il termine 'originale' potrebbe essere sostituito con quello di "primogenito", essendo anche la successiva produzione 'originale' della bottega Bassano. Assegnargli, invece, il termine di "prototipo", come pure utilizzato, spingerebbe la prima realizzazione al novero di prova d'artista in vista di repliche, che sono, però, altri originali. Quello dei Bassano è un lavoro collettivo, plurigenerazionale²⁴ e trova in questo elemento, anche di valore quantitativo, il proprio significato, più che nelle autorialità²⁵.

L'intuizione di Suida sull'esistenza di numerose versioni o copie che servivano per il lavoro di bottega è sempre stata confermata dagli studiosi bassanesi a partire dal Gerola, quando sosteneva che l'ultima maniera del Bassano coincide con la partecipazione dei figli e dei discepoli e con l'origine di quella «caotica confusione, ove troppo faticoso veramente riesce il distinguere la mano e la maniera dei diversi membri della famiglia, della bottega e della scuola dei Bassani». Già nel Gerola si evidenzia l'opportunità di parlare di *atelier* di fronte alla 'difficoltà' di distinguere le varie mani nel-

le creazioni di bottega e seguaci. Sarebbe interessante, scrive Gerola, «distinguere le opere degli uni da quelle degli altri, onde a ciascun artista assegnare il giusto valore», ma nella scuola del

«buon Jacopo... tutti quanti lavoravano concordemente, aiutandosi a vicenda: e parecchi sono i dipinti che portano la firma di più d'uno dei membri di quella famiglia, come troppi più sono quelli che devonsi considerare come il prodotto cumulativo dei vari maestri e scolari senza che più determinatamente sia dato distinguere la cooperazione dei singoli»²⁶.

Anche la Fröhlich-Bum, nel 1930, parla di una tarda produzione di bottega fatta per storie e per schemi compositivi che si ripetono²⁷. Ovvero, ideata come un racconto di versioni in sequenza sulle quali si possono avviare comparazioni senza, però, voler giungere a isolare, sulla base dell'occhio del *connoisseur*, ipotetici originali di Jacopo o dei figli oppure di aiuti (e in che senso? Interamente o parzialmente?)²⁸. Anche su questo aspetto Gerola aveva avuto parole severe:

«A questo male d'origine (*ndr*, il lavoro collettivo di bottega), un altro ben più grave se ne aggiunse, non appena scrittori e storici d'arte, con mancanza assoluta non solo di prove sicure, ma anche di ragionevoli criteri, vollero accingersi a classificare ed assegnare a questo od a quello dei diversi pittori Da Ponte le opere di quella scuola».²⁹

Queste considerazioni mi paiono, in senso generale, riconosciute anche da Alessandro Ballarin quando scrive che quello dei Bassano fu un lavoro di *équipe* e che pertanto «troppo faticoso riesce il distinguere la mano

54 e la maniera dei diversi membri della famiglia»³⁰. Va sottolineato che dall'inventario dei beni³¹ e da altre fonti documentarie³² è impossibile determinare espressamente la mano³³ dell'uno o dell'altro *Annuncio*, tanto che l'attribuzione resta basata sull'esperienza nell'osservare la qualità dei particolari dell'opera. L'inventario dei quadri «ritrovati nella casa del g. Eccellente Sig. Giacomo da Ponte» datato 27 aprile del 1592, steso un paio di mesi dopo la morte dell'artista, contiene una miniera di dati per la biografia di Bassano, ma non è un'utile fonte per le attribuzioni³⁴. Anzi, conferma la volontà di determinarsi come bottega collettiva nello sforzo di coinvolgere maggiormente i due figli meno dotati. Jacopo, infatti, destina

«tutti li quadri et opere sì fatte et finite, come bozade, disegni, copie et relevi a Battista et Gieronimo suoi figliuoli et questo perché misser Francesco e misser Leandro sono fuori di casa et altre volte ne hanno auto...»³⁵.

Francesco era a Venezia dal 1578 e Leandro dal 1588. Le opere che giacevano in bottega erano, circa duecento, con molti lavori 'sbozzati', 'riformati', 'arrotolati'... Questa 'firma collettiva' dei lavori della bottega si riscontra anche nel successivo testamento di Gerolamo del 19 novembre 1621³⁶, abilissimo copista del padre³⁷ tanto da trarre 'in inganno' alcuni compratori. I quadri in possesso di Gerolamo, censiti nel testamento dal pittore e restauratore Michele Pietra - collezionista dei Bassano - e preziosi dal pittore Andrea Vassilacchi, sono seicentoquarantadue: 23 di mano di Jacopo, 24 di Francesco, una quindicina di Leandro, altri 'di famiglia' poiché non si è in grado di distinguerli. Pertanto Gerolamo assegna più di quattrocento tele a se stesso.³⁸ In compenso, destina molte delle opere in sua custo-

dia a familiari, parenti, nipoti, amici veneziani, congregazioni... avviando una dispersione - da lui stesso incominciata - che incentiva la ulteriore riproduzione dei soggetti della bottega. Ne è un esempio l'acquisto di un dipinto con *Pastori a lume notturno* nello stesso 1621 da parte di Balthasar Gerbier, agente a Venezia di Lord Buckingham. Solo con la morte dei figli di Antonio Scajaro (marito di Chiaretta, nipote di Jacopo), ovvero Giacomo (1616-1650) e Carlo (1615-1651), possiamo considerare al termine la vicenda dell'*atelier* Bassano³⁹. Gerola suggeriva persino di minimizzare l'importanza dell'inventario del Bassano (quello del 27 aprile 1592) proponendo di considerare la maggior parte delle opere indicate come lavorate da garzoni e allievi, oppure dai figli stessi.⁴⁰ Secondo Gerola si trattava dell'inventario di un *atelier* non di un pittore⁴¹. Alla luce dell'estetica fenomenologica, pertanto, delle due direzioni che secondo Ballarin⁴² ha assunto la storia dell'arte di fronte alle creazioni dei Bassano - ovvero, pensare che la storia della bottega sia il riflesso della storia dell'artista e della sua fenomenologia creativa da un lato oppure, dall'altro, cercare di individuare l'importanza e unicità dell'atto di libertà nella prima esecuzione (l'"originale", il "prototipo") - optiamo per il primo orientamento. Ovvero, fino alla permanenza in vita dei figli di Scajaro, marito della figlia di Giambattista, le versioni dell'*Annuncio* sono da considerare un *corpus* di varianti da Jacopo di diversa qualità. In questo *corpus* è prudentemente da considerare anche quella in collezione privata - definita dai periti di "Jacopo Bassano" - che qui illustriamo.

*
Possiamo sostenere questa linea interpretativa aggiungendo qualche considerazione di studiosi dei Bassano. Il figlio di Jacopo, Francesco il giovane (1549-1592), non è parte attiva nelle prime versioni del sog-

Fig. 5. Jacopo Bassano, *Annunciazione ai pastori*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (Inv. 308).



getto che stiamo esaminando e nemmeno Leandro (1557 - 1622), ma lo diventano successivamente. Anzi, con loro e seguaci la bottega Bassano si appropria di soggetti ricorrenti. Osserviamo Francesco che appone la propria firma accanto a quella paterna in più lavori sviluppati in bottega, da comprendersi, per tanto, come lavoro collettivo.

“Altre volte [Francesco] collabora a quadri, che poi il padre soltanto firma, o addirittura li esegue per intero, ma è sempre il padre che firma e quando questo avviene - scrive Ballarin -... non sta a significare che ne sia lui l'unico esecutore”.⁴³

Fig. 6. Leandro Da Ponte detto Bassano, *Annuncio ai pastori*. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali - Palazzo Pitti (Inv. 0900296877).



Dunque, Jacopo assume la paternità delle opere della bottega *tout-court*, anche di opere dipinte da Francesco, a ulteriore evidenza che la sua è una assunzione di responsabilità per tutto ciò che esce dall'*atelier*. Talvolta, rileva Ballarin, persino la firma di Jacopo "non è sufficiente a provarci che si tratta di un quadro di sua mano".⁴⁴ Alcuni versioni di uno stesso quadro sono firmate prima insieme, da Jacopo e Francesco, poi solo dal secondo. Francesco firma il quadro *Cristo deriso di notte* a Genova, ma a Palazzo Pitti esiste analoga versione a firma di Jacopo e Francesco.⁴⁵ È plausibile ritenere che Leandro "riproduca" opere del padre persino meglio del fratello Francesco,

Fig. 7. Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*. Washington (D.C.), National Gallery (dalla collezione Kress).



«e questo è il caso della composizione con l'*Annuncio notturno ai pastori*, di cui esiste la versione firmata da Francesco (quella che nel 1913 era nella vendita della collezione De Nemes e oggi non si sa dove sia), ma anche la versione firmata da Leandro (quella che esisteva nel Palazzo Doria, ma che non è mai stata citata da alcuno)»⁴⁶.

Il Bettini ribadisce l'inscindibile relazione creativa tra padre e figli, in particolare Francesco, studiando le grandi pale⁴⁷. Quando Fröhlich-Bum studia lavori che definisce indipendenti di Leandro, viene poi smentita da Suida⁴⁸. E ancora Ballarin ricorda che

Fig. 8. Bottega di Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, fine del sesto decennio del XVI secolo. Già New York, mercato antiquario (1996).



«non mi pare che alcuno abbia ancora dato sufficiente rilievo a quello straordinario documento che è la lite sorta dopo la morte di Francesco fra la vedova e i figli Giambattista e Gerolamo sulla divisione dell'eredità paterna: i due fratelli si lamentano che il padre abbia aiutato Francesco con le proprie mani e con i propri suggerimenti nell'invenzione come nell'esecuzione delle pitture... e Francesco, sfruttando il lavoro e l'intelligenza del padre, aveva guadagnato una grandissima fama e anche una notevole quantità di denaro»⁴⁹.

Si deve ritenere che i fratelli riprendevano autonomamente un soggetto del padre per realizzarlo in favore di nuovi committenti e così i nipoti e i pronipoti, unitamente ad alcuni pittori della bottega. Quanto al principale modo per distinguere Jacopo da Francesco nell'*Annuncio*, dal Marucini si sa, sin dal 1577⁵⁰, che Jacopo era più 'notturnista' rispetto al figlio Francesco. Il Marucini conosce «messer Francesco» e lo definisce «ammaestrato» dal padre⁵¹. Aspetto, questo, ribadito in *Vita di Giacomo da Bassano* da Van Mander riferendosi proprio all'*Annuncio* (dichiara di averne visto uno tra i collezionisti di Amsterdam),⁵² ma, sostanzialmente, smentito nel Cinquecento da Gian Paolo Lomazzo, che loda Francesco per i suoi paesaggi alla luce della luna⁵³. La vena notturna di Jacopo è notata anche da Pallucchini nel 1957⁵⁴ che allarga, però, il raggio di coinvolgimento di Francesco e aiuti nei lavori.

*

Pensiamo, pertanto, che l'*Annuncio ai pastori* ora emerso e che stiamo illustrando vada inteso, come le altre versioni, dei Bassano, ovvero produzione dell'*atelier*. Di conseguenza, aggiungiamo qualche indicazione comparativa con altre versioni note.

Il dipinto ricalca, in dimensioni ridotte, la celeberrima composizione per lo più nota attraverso tre esemplari di forma tendente al quadrato: la tela ora all'Accademia Nazionale di San Luca a Roma (inv. 308; cm 97 x 80), il dipinto della National Gallery di Washington (inv. 1939.1.126, cm 106 x 83) e l'esemplare della collezione del duca di Rutland a Belvoir Castle (cm 116.4 x 94). L'ambientazione alla luce della luna o, come in questa versione, più vicina al bagliore⁵⁵, consente ai Bassano di studiare gli effetti della luce grigio-azzurri sull'intonazione atmosferica e di abbassare, ma non in questo caso, i toni accesi delle vesti dei pastori arancio, ocra e rosso, che sono colori esaltati nella pit-

tura che illustriamo. Emerge anche in questa versione la novità della resa coloristica dei Bassano esaltata nella letteratura coeva da parte di Francesco Pona, che nel dialogo del *Sileno* esalta la versione allora di proprietà Giusti:

«...nella maniera del Bassano [per] un particolare, che forse non è da tutti osservato; cioè, il saper esprimere nel colorito la luce, e lo splendore, che certo è difficilissimo il farlo, che bene stia [...] come pur mostrano i colmi di queste figure, che nell'orridezza della finta notte sembrano essere tocchi dal sole»⁵⁶.

La versione qui presentata ha una luce molto calda, del primo mattino, e illumina le figure in maniera quasi illustrativa, molto diversa da quella del duca di Rutland⁵⁷, che ha una luce fredda. Lo sfondo appare uniforme, steso con campiture liquide e non per strati⁵⁸. I colori sono caldi, con il rosso-carminio del risvolto del manto (uso che faceva Jacopo) del pastore che osserva l'annuncio dell'angelo⁵⁹ più vicino a quelli della versione custodita a Palazzo Pitti. La pianura davanti al Monte Grappa è di un verde intenso, e nel 1775 il Verci parlava dei «suoi verdi sono i più vivi e belli, che si vedano in tutte le Pitture, e pure altro non sono che Verde rame»⁶⁰.

Nell'impostazione delle figure, invece, questa versione si avvicina al più grande (cm 106 x 84) dipinto della National Gallery e, almeno per alcune soluzioni, a quello più tardo dell'Ashmolean Museum di Oxford (non per la giumenta). Vicina, per espressione dei pastori, a quella di Pitti e quasi identica ad essa nella cornice, si allontana nelle vesti della mungitrice che sono in quella più ricercate (ma non così nella incisione da traduzione di Egidius Sadeler), nell'assenza del blu nello sfondo, nelle fronde più articolate e nei

Fig. 9. Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*.
Già New York, Christie's (asta 29/01/2014).

58



cappelli del pastore di destra e del flautista, che sono più precisi.

Spesso, lavori abbozzati da Jacopo venivano ultimati da altri in bottega. Come già emerge dagli studi della Fröhlich-Bum e di Suida, Jacopo eseguiva abbozzi in funzione del lavoro della bottega: a riprova di questo si richiama all'inventario del 1592, dove sono comprese molte pitture indicate come solo 'sbozzate', come lavori di bottega. Si possono intendere queste pitture 'sbozzate' come lavori iniziati da Jacopo e non necessariamente rimasti incompiuti e ultimati da altri⁶¹. I figli e gli aiuti seguivano i modelli di Jacopo: «It may be assumed that Jacopo was induced to paint his sketches for same motive as Rubens: for the desire to supply his workshop with a model as close as possible to the

planned work»⁶². Anche il Rearick indicava l'importanza che avevano i disegni e le prove dei suoi grandi quadri come materiale di riferimento per la bottega o, aggiungiamo, per altra committenza⁶³.

La base di questa versione dell'*Annuncio* non è tagliata, come in quella di San Luca e, similmente al quadro di Washington e dell'Ashmolean, presenta un'articolata vegetazione sotto il manto arancio del flautista. Al padre Jacopo si potrebbero ricondurre il fiero controluce delle ali dell'angelo, le vibrazioni luministiche, ma è assente il notturnismo. Se i colori non sono ridipinti, si potrebbe ricondurre la pittura anche a Francesco nel suo momento veronesiano. Tuttavia, la nascita del quadro biblico pastorale anche in Jacopo ha segni di attenzione alla pittura di Veronese attra-

verso la riscoperta del paesaggio sotto uno sperimentale potere espressivo della luce. Tuttavia, l'intreccio dei pennelli tra il padre Jacopo, i figli, i nipoti e gli aiuti resta difficile da distinguere, come sottolineava il Baldass anche per i cicli di Vienna⁶⁴. Inoltre, il dipinto che presentiamo ha aspetti comuni anche con la versione dell'*Annuncio* presentato sul mercato antiquario nel 1996 e da Ballarin attribuito a un seguace del Cinquecento⁶⁵, ma con maggiore uniformità nella resa.

La novità dell'*Annuncio*, in definitiva, sta proprio nell'essere un soggetto che circola e si afferma attraverso le numerose versioni e anche attraverso la stampa di traduzione. Questo grazie all'incisore Egidius Sadeler che, di passaggio a Verona nel 1595 dove operavano gli zii Jan e Raphael, realizza un'acquaforte dell'*Annuncio* dalla versione in collezione Giusti del Giardino. La stampa più diffusa di questa incisione, tuttavia, non fu la prima ma la successiva in controparte e del tutto simile al dipinto. Questa seconda fu realizzata da Sadeler a Venezia⁶⁶. In un certo senso, anche il lavoro delle stampe di traduzione sull'opera appare un *continuum* con le versioni dell'*atelier* Bassano. Sebbene l'opera qui resa nota possa essere nata dalla bottega bassanesca dopo la diffusione di questa stampa, possiamo evidenziare anche alcune differenze tra il dipinto che illustriamo e l'incisione del Sadeler. La principale è sui margini: il nostro quadro ha margine più esteso a sinistra, tanto che è compresa tutta la nuca del pastore che avverte la presenza dell'angelo e, di contro, sulla destra appare tagliato o leggermente sovrapposto dalla cornice, per cui la coda della giumenta è esclusa o solo accennata nella parte alta. Nel Sadeler è anche più complesso il frondame. Nella nostra contemporaneità, il non essere unico, la circolazione e l'affermarsi attraverso numerose versioni dà forza all'*Annuncio* anziché sottrargli valore.

Il bell'*Annuncio* qui presentato, dal perito della casa d'aste attribuito a Jacopo Bassano o "ai capostipiti" è forse da collocarsi come sviluppo della bottega continuata fino ai figli del genere di Giambattista nel XVII secolo, vicina a Francesco, oppure d'apres un suo *Annuncio* o la stampa di Saedler immediatamente circolante. La fortunata diffusione della stampa induceva la bottega e i suoi prossimi a continuare nella riproposizione del soggetto in dimensioni ridotte per una committenza veneta che si avvicinava al gusto Barocco. Ed è questo *continuum* dal 1558 sino al XVII ed epigoni che definisce il valore del "marchio" Bassano. Un marchio-bottega che si può ritenere in essere e di valore sino a quando lo stesso soggetto viene riproposto senza cesure temporali da mani in continuità con i fondatori, quindi con passaggio testimoniale della *maniera*.

59

Note

¹ Come ricostruiscono Verci e Gerola, inizialmente sei furono i pittori della famiglia Da o Dal Ponte detti Bassano: il nonno Francesco il vecchio, Jacopo, i suoi figli Francesco il giovane, Giambattista, Leandro e Gerolamo, più i discendenti della sorella Marina, ovvero Giacomo e Marcantonio Apollonio e anche Giacomo Guadagnini figlio di Marina Da Ponte sorella di Francesco il giovane. Infine, fu pittore anche Antonio Scajaro marito di Chiaretta, figlia di Giambattista ed i figli di questi che si chiamavano Giacomo e Carlo Scajaro e che mutarono il cognome in Bassano. Vedi: G.B. Verci, *Notizie intorno alla vita e le opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia, 1775, e G. Gerola, *Per l'elenco delle opere dei pittori da Ponte*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 65 (1905-6), p. 945. Per una proposta di corpus dei diversi membri della famiglia si veda: E. Arslan, *I Bassano*, 2 voll., Milano 1960,

² *La meraviglia del mondo. Leandro Bassano (1557-1622)*, a cura di Sabine Engel e Giorgio Tagliaferro, Venezia, Fondazione Giorgio Cini e Centro Tedesco di Studi Veneziani, 3-5 luglio 2024.

³ *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre, 1992, Fort Worth (Tex.), Kimbell Art Museum, 23 gennaio – 25 aprile 1993), cura di B.I. Brown e P. Marini, Bologna 1992: si veda, in particolare, il saggio di W. R. Rearick, *Vita e opere di Jacopo dal Ponte detto Bassano* in catalogo; *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 6 marzo – 13 giugno 2010), a cura di A. Ballarin, G. Ericani, Milano 2010; *Jacopo Bassano, i figli, la scuola, l'eredità*. Atti del Convegno (Bassano del Grappa, Museo Civico, Padova, Università degli studi di Padova, 30 marzo – 2 aprile 2011), a cura di G. Ericani, 3 voll., Bassano del Grappa (VI) 2016.

⁴ Ricordiamo, ad esempio, F. Malachin, *Aggiunte per la Crocifissione di Jacopo Bassano*, in “Attività&Ricerche. Bollettino dei Musei e degli Istituti della Cultura della città di Treviso”, 2 (2021), pp. 57-64 e, nello stesso anno, l'acquisto di due frammenti di Jacopo da parte degli Amici dei musei di Bassano: *Riflessioni sui due volti*, numero speciale del “Notiziario degli amici dei musei e dei monumenti di Bassano del Grappa” in occasione dell'acquisto di due volti di Jacopo dagli Amici dei Musei di Bassano, Bassano del Grappa, dicembre 2021.

⁵ Alessandro Ballarin ha in preparazione un nuovo libro sui Bassano dopo i monumentali A. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti 1964-1995*, 2 voll., a cura di V. Romani, Cittadella (PD) 1995, e Id. *Jacopo Bassano. Tavole*, 3 voll., Cittadella (PD) 1996, I, *Parte prima 1534-1568*.

⁶ Quest'opera è passata di mano tra famiglie dell'area lombarda tramite una casa d'aste come intermediario. Nel documento di acquisto l'opera è attribuita univocamente a Jacopo Bassano. Si veda: *Chi è Leandro Bassano, l'artista da riscoprire*, in “Corriere della Sera”, “Corriere Veneto”, 3 Luglio 2024, p. 14.

⁷ Ricordiamo che per la casa d'aste ha periziato il quadro come “di Jacopo Bassano”. Conservo documentazione scritta nel mio archivio. Giuliana Ericani propenderebbe per un periodo successivo, d'apres una versione precedente o la stampa del Sadeler.

⁸ Sul soggetto si veda la scheda di Vittoria Romani in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, pp. 84-86. In questo caso la versione analizzata è quella di provenienza Fairfax Murray di Londra, poi Collezione Contini-Bonacossi Firenze, poi S.H.Kress (1933), poi National Gallery of Art Washington, inv. 1939.I.126, olio su tela 106x83.

⁹ Ricordiamo che proprio a proposito dell'*Annuncio* Rearick ricorda che «Non tutti i quadri di questa fase, però, subivano un analogo processo di standardizzazione per quanto riguarda dimensioni e condotta pittorica», Rearick, *Vita ed opere di Jacopo*

Dal Ponte, pp. 116-117.

¹⁰ Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, inv. A 905; tela, cm 131 x 97, dalla collezione Madan, ritenuto da Arslan (*I Bassano*, I, p. 359), copia di un seguace o versione attribuita dubitativamente a Francesco Bassano nel catalogo del museo (*Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1961, I, p. 17), ora di possibile derivazione da quella del duca di Rutland.

¹¹ Non esiste relazione del restauro che l'ha rintelato.

¹² Non possiamo, in questa sede, fornire un elenco analitico. Ricordiamo alcune versioni di *Annuncio ai pastori* 'di' o 'da' Jacopo Bassano: Ambrosiana, Milano (83 x 95), provenienza da San Carlo Borromeo; Ashmolean Museum Oxford, inv. n. A 905 (131 x 97), dalla collezione Madan; collezione del duca di Rutland, (116 x 94), Belvoir Castle, Leicestershire; George Christie collection, Glyndebourne (105 x 76,2) venduta a Londra da Sotheby's il 19 luglio 1922; Art Institute of Chicago; National Gallery Washington, (106 x 83) dalla Kress collection; Palazzo Pitti, (134 x 105) esposto come di Jacopo ritenuto da alcuni copia toscana da quello di San Luca di mano di Leandro; Accademia di San Luca, (97 x 80), donazione di Fabio Rosa nel 1753; versione di De Nemes, attribuita a Francesco, venduta a Parigi nel 1913 e oggi non identificata; versione di Palazzo Doria, firmata da Leandro, oggi non identificata; Galleria Nazionale di Praga, n. 09026, (126 x 175), attribuita anche a Francesco presente negli inventari del Castello del 1718 come del «Bassan» n.305 e del 1737 come di «Giacomo Bassano» n. 221; versione di Dresda, piccola versione distrutta nella Seconda Guerra Mondiale e catalogata come di bottega di Jacopo; collezione Landesmann, Praga, oggi non identificata; versione del Castello di Wawel, Cracovia, proveniente dalla collezione Pininski; versione del Norsk Folkemuseum, Oslo, dalla collezione Bogstad probabilmente di Francesco; versione dei Musei Capitolini, Roma, n. 233, probabilmente di Francesco; la versione del Museo civico di Padova, n.483 probabilmente di Leandro... Per una scheda dell'opera vedi: V. Romani in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, pp. 85-86.

¹³ National Gallery Washington, (106 x 83) dalla Kress collection, inv. n. 237.

¹⁴ Accademia Nazionale di San Luca, (97 x 80), donazione di Fabio Rosa nel 1753, inv. 308, tagliata lungo il margine inferiore.

¹⁵ Grantham di Belvoir Castle, dalla collezione del duca di Rutland (116,4 x 94): versione ricordata, per la prima volta con il titolo *Adorazione dei Pastori* (G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings and sculptures...*, 3 voll., London 1854, vol. I, p. 400)

presentata da G. Ericani alla Fondazione Cini nel convegno *Genesi e sviluppo del dipinto biblico-pastorale nella pittura di Jacopo Bassano*, 1 settembre 1992 e nel catalogo della mostra *Jacopo Bassano. Lo stupendo inganno dell'occhio*.

¹⁶ Questo aspetto è ricordato da Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, I, p. 48. Si riferisce a W.E. Suida, *Studien zu Bassano*, in “Belvedere”, 12 (1934-36), pp. 193-198. In questi due volumi sono riunite le ricerche trentennali di Ballarin su Jacopo Bassano. Seguono Id., *Jacopo Bassano. Tavole*.

¹⁷ Roberto Longhi anticipava, rispetto ai precedenti studi, la nascita del dipinto biblico o pastorale al 1562-63. Arslan, nel 1960, datava *L'Annuncio* al 1565-68 e così Pallucchini, mentre Rearick ipotizzò come data il 1557. Per Ballarin ed Ericani la data plausibile è il 1558, circa in parallelo con il *Battista* del Museo Civico di Bassano. La figura del pastore sdraiato con il flauto è tratta a rovescio di quella in primo piano della *Adorazione dei pastori* della Galleria Borghese «« nasce da pensieri formali simili... a quello del ferito del *Buon Samaritano*», V. Romani, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, p. 86.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ L'uso 'da' ovvero 'da Jacopo Bassano' determina l'origine del soggetto nelle stampe di traduzione, come in quella di Egidius Sadeler (inc) da Jacopo Bassano (inv). L'esemplare dal quale il Sadler trae l'incisione è quello di Gerolamo Giusti a Verona. Vedi: *La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo*. Catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre – 6 dicembre 1992), a cura di E. Pan, Bassano del Grappa (VI) 1992.

²⁰ Si prenda il caso, riportato in A. Ballarin, *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 13 marzo 1993 – 14 giugno 1993), a cura di M. Lacroix, 2 ed. riveduta e corretta, Parigi 1993, pp. 595-599, un *Annuncio ai pastori* apparso sul mercato inglese come bottega di Jacopo Bassano (Christie's, 9 dicembre 1988, n.18; 127,5 x 118,8), era stato da Fröhlich-Bum attribuito a Francesco (Fröhlich-Bum, *Neu aufgetauchte Gemälde des Jacopo Bassano*, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 4 (1930), p. 243, fig. 254), poi attribuito da Van Marle a Jacopo (R. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 voll., The Hague, 1923-1938, XVII, 1935, p. 400), quindi da Arslan come versione di bottega dell'originale dell'Accademia di San Luca (Arslan, *I Bassano*, I, p. 327). Vedi: *Jacopo Bassano. Lo stupendo inganno dell'occhio*, p. 206.

²¹ La pubblicazione del Libro secondo informa, inoltre, della vastità di relazioni parentali nonché «della esiguità e costanza

nei prezzi della bottega» che inducevano a una massiccia produzione. Vedi: P. Marini, *Una nuova immagine di Jacopo Bassano*, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, pp. 27-57.

²² L'estetica fenomenologica, anche italiana, ha fortemente depotenziano il ruolo dell'autorialità – e della crociana definizione di arte come intuizione ed espressione - valorizzando l'importanza della fenomenologia creativa, della fruizione e del contesto sociale in una prospettiva particolarmente adatta per lo studio dei Bassano. Si vedano gli studi di Antonio Banfi, Dino Formaggio, Michel Dufrenne e l'apporto offerto dalla scuola di Les Annales e di Harnold Hauser.

²³ Queste versioni rispondono all'idea che l'arte fosse riproducibile già prima della riproducibilità tecnica attraverso il rifacimento del soggetto per versioni. Vedi: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in “Zeitschrift für Sozialforschung”, 1936, poi *Schriften*, Frankfurt 1955. Trad. it, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

²⁴ Si consideri che dopo il 1581 le capacità di lavoro di Jacopo erano fortemente diminuite come testimonia una lettera di Francesco al mercante Niccolò Gaddi.

²⁵ Questo atteggiamento avrebbe come indiretta conseguenza un maggior equilibrio nell'oscillante valore di mercato delle diverse versioni, considerata anche la «costanza nei prezzi» ai quali la bottega Bassano vendeva lo stesso soggetto replicato. Vedi: Marini, *Una nuova immagine*, pp. 27-57. Si ricorda che il 29 gennaio 2014 una *Adorazione dei pastori* di Jacopo Bassano è stata battuta da Christie's a New York per otto milioni e 901 mila dollari, pari a circa 6 milioni e 600 mila euro.

²⁶ G. Gerola, *Per l'elenco delle opere dei pittori da Ponte*, in “Atti dell'Istituto Veneto”, LXV (1905-6), pp. 946 ss. Si veda: *Catalogo dei dipinti del Museo. Sezione bassanese*, in “Bollettino del Museo civico di Bassano”, 3 (1906), pp. 105-132.

²⁷ Fröhlich-Bum, *Neu aufgetauchte Gemälde*, pp. 231-244, ripresa in Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, I, p. 49.

²⁸ Molto, nel distinguerli, resta solo nell'occhio esperto, come in definitiva mostra l'approfondito saggio di Maria Elisa Avagnina: le fonti parlano di «notturni», «fuochi», «chiarore», «arbitro dei lumi» (Boschini) e il dato più certificante - con una analisi scientifica appropriata - finirebbe con l'essere la ricerca «dei cinerici», ovvero, al di là del riferimento cromatico, un colore per unire il chiarore all'oscuro realizzato con terra gialla e bianca e terra nera» ma anche questo procedimento, in definitiva, potrebbe esser stato seguito da figli e altri pittori di bottega. M.E. Avagnina,

La tecnica pittorica di Jacopo Bassano attraverso le fonti, in *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, p. 151.

²⁹ Gerola, *Per l'elenco delle opere*, p. 247. Seguono esempi di Gerola di opere firmate da un Bassano ed eseguite da un altro o con un altro.

³⁰ Ballarin, *Jacopo Bassano, Scritti*, I, p. 48, seguiranno altri due volumi, *I figli di Jacopo Bassano a Venezia; La pittura veneziana dal 1527 al 1548*.

³¹ L'inventario cui ti riferisci è contenuto nel testo a stampa di G.B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775. In appendice Verci pubblica l'*Inventario de' quadri di Pittura ritrovati nella casa del Eccellente Sig. Giacomo da Ponte*, un elenco di tutti i lavori presenti nella bottega, redatto il 27 aprile 1592, più di due mesi dopo la morte dell'artista. Vedi: S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*, in "Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", numero speciale, dicembre 2009, pp. 7-41.

³² Vedi il regesto di documenti d'archivio sulla vita dei Bassano in Regesto, a cura di Livia Alberton Vinco da Sesto, *Jacopo Bassano, c. 1510-1592*, pp. 303-319.

³³ Si vedano: A. Venturi, *Jacopo Bassano*, in "L'Arte", 32 (1929), pp. 107-124; W. Arslan, *I Bassano*, Bologna, 1931; S. Bettini, *Le pale bassanesche di Civezzano*, in "Rivista d'Arte", 13 (1931), pp. 523-538.

³⁴ Il primo a darne notizia, (cfr. Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, I, p. 49., p. 53, n. 1), è F. Memmo, *Vita e macchine di Bartolomeo Ferracino*, Venezia, 1754, al quale fa seguito Verci, *Notizie*. L'atteggiamento del Gerola (G. Gerola, *Per l'elenco delle opere dei pittori da Ponte*, in "Atti dell'Istituto Veneto", LXV, 1905-6, pp.945-962 e G. Gerola, *Catalogo dei dipinti del Museo. Sezione bassanese*, in "Bollettino del Museo civico di Bassano", 3, 1906, pp. 105-132) resterà esemplare per la critica ad eccezione della Fröhlich-Bum, unica che tenterà di servirsi dell'inventario per ricostruire la storia dell'ultimo tempo del pittore intesa come storia di atelier e seguaci.

³⁵ S. Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*, in "Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa", numero speciale, dicembre 2009, p. 7.

³⁶ Archivio di Stato di Venezia Notarile. Atti Francesco Mastaleo e Pietro Partenio, b 8426, cc.599r-630r. Vedi: Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano*, p. 38, n. 13.

³⁷ Si veda la *Adorazione dei pastori* del Kunsthistorische di Vienne di sua mano.

³⁸ Mason, *L'inventario di Gerolamo Bassano*, p. 13, n. 13.

³⁹ Su questo si veda. L. Alberton Vinco da Sesto, *La raccolta di quadri di eccellente pittura della famiglia Stecchini e il fondo dei dipinti bassaneschi degli ultimi discendenti dei dal Ponte*, in "Bollettino dei musei civici di Bassano", n.s., 13-15 (1992-1994), pp. 204-217.

⁴⁰ Oltre ai familiari, già elencati in nota 1, tra i garzoni meritano una citazione pittori Giulio e Luca Martinelli, un Marcantonio garzone di Gerolamo nominato nel testamento e lo spagnolo Pedro Orrente chiamato il Bassano spagnolo. Per il testamento si veda: *I testamenti di Francesco il giovane e Gerolamo da Ponte*, in "Bollettino del Museo civico di Bassano", 2 (1905), 4.

⁴¹ Gerola, *Per l'elenco delle opere*, pp. 945-962.

⁴² Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, I, p. 49.

⁴³ Ivi, p. 51.

⁴⁴ «La firma di Jacopo, se non è sufficiente a provarci che si tratta di un quadro di sua mano, come non lo è infatti in questo caso, prova almeno che il quadro non esce dall'ambito dei suoi pensieri: doveva ad esempio essere nella prassi della bottega che Jacopo autenticasse con la propria firma repliche della bottega da quadri interamente di sua mano, o comunque da invenzioni da lui fissate», Ivi, p. 52, n.l.

⁴⁵ «Esiste poi il caso ben noto di Poznan, una Fucina di Vulcano, che, come è già stato osservato, risale al decennio in cui Francesco è a Venezia (l'Arslan pensa al tempo dei soffitti di Palazzo Ducale, circa 1584), ma che tuttavia è firmato da Jacopo e Francesco insieme ancora una volta: un caso isolato si dirà, ma egualmente significativo del perdurare di un rapporto speciale, di tutela, anche dopo la partenza di Francesco da Bassano», Ivi, p.52.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ S. Bettini, *Le pale bassanesche*.

⁴⁸ Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, I, p. 49.

⁴⁹ Ivi, p. 52.

⁵⁰ L. Marucini, *Il Bassano*, Venezia 1577, pp. 59-61.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² C. Van Mander, *Het Schilder-Boeck...*, Harlem 1604, foglio 180 (seconda edizione 1618), trad. di G.Faggin, versione originale annotata da Helen Noé, in *Carel von Mander en Italie*, S-Gevenhage, 1954, pp. 242-243.

⁵³ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della pittura, Scultura et Architettura*, Milano 1584, a cura di R. P. Ciardi, *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, 2 voll., Pisa 1973-74, II, pp. 7-589.

⁵⁴ R. Pallucchini, *Commento alla mostra di Jacopo Bassano*, in "Arte Veneta", 11 (1957), pp. 97-118.

⁵⁵ Ma sulla luce si veda quanto scritto da Roerick: «L'Annuncio ai

pastori fu, per quel che se ne sa, la prima trattazione indipendente di un soggetto che i pittori veneziani normalmente relegavano nella lontananza degli sfondi delle loro Adorazioni. Qui l'artista ha un approccio abbastanza ambiguo all'ambientazione notturna... Il paesaggio costituisce un tour de force avventuroso in una densa atmosfera aurorale, con un cielo turbato e la veduta argentea del Monte Grappa, ma il suo impulso alla chiarezza analitica lo colloca in una fase incerta tra il giorno e la notte», Rearick, *Vita e opere di Jacopo dal Ponte*, p. 116.

⁵⁶ E. Pona, *Sileno ovvero delle Bellezze del luogo dell'Ill.mo sig. Co. Gio Giacomo Giusti*, Verona, 1620, p. 30.

⁵⁷ Jacopo Bassano, *Annuncio ai pastori*, collezione del duca di Rutland, (116 x 94), Belvoir Castle, Leicestershire, vedi: Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, III, p. 400.

⁵⁸ Ricordiamo, a questo proposito, quanto scriveva Rearick sulla tecnica di Jacopo Bassano: «Dipingeva rapidamente con un pigmento molto liquido [che] impone una speciale fluidità di tocco ed un'attenzione concentrata sull'effetto, pittorico desiderato senza dover ricorrere ad una elaborazione per strati o ad una meticolosità nel dettaglio», Rearick, *Vita ed opere di Jacopo Dal Ponte*, p. 111.

⁵⁹ Le indagini radiografiche condotte in occasione della mostra del 1992-93 dal Servizio di Radiologia della soprintendenza per i Beni artistici del veneto, diretta da F.Pietropoli, ha rilevato «l'uso di lacche rosse (lacca d'alizarina) nelle velature da parte di Jacopo». Vedi: Avagnina, *La tecnica pittorica*, pp. 245-256.

⁶⁰ Verci, *Notizie*, p. 60.

⁶¹ Ballarin, *Jacopo Bassano. Scritti*, p. 50

⁶² L. Fröhlich-Bum, *Some sketches by Jacopo Bassano*, "in The Burlington Magazine", 90 (1948), 543, p. 169.

⁶³ W. R. Rearick, *Jacopo Bassano 1568-69*, in "The Burlington Magazine", 104 (1962), 717, pp. 524-533.

⁶⁴ L. Baldass, *Some remarks on Francesco Bassano and his Historical function*, in "The Art Quarterly", 12 (1949), 3, pp. 199-219.

⁶⁵ Ballarin, *Tavole*, III, fig. 319.

⁶⁶ E. Pan, in *Jacopo Bassano e l'incisione*, cat. 1, pp. 21 e cat. 18, pp. 40-41.

Fig. 10. Egidius Sadeler, prima versione dell'incisione dell'Annuncio ai pastori, Verona 1595.





Aldo Voltolin: altre opere ritrovate

Maria Elisabetta Gerhardinger

Nell'ambito del collezionismo locale sono recentemente riemerse varie opere riconducibili alla produzione di Aldo Voltolin, fra cui tre in particolare meritano una presentazione, perché contribuiscono a districare e a confermare il percorso artistico del pittore¹. Nella sua breve ma intensa attività pubblica – compresa fra il 1910 e la prima metà del 1918² – Aldo Voltolin produsse infatti almeno 150 opere, di cui però solo meno della metà sono attualmente riconoscibili³. La difficoltà dell'identificazione dipende da vari fattori: la presenza di più variazioni su stesse tematiche o soggetti; l'assenza di titoli inequivocabili e che lo stesso artista pare modificare a seconda delle occasioni; la perdita del suo *atelier* e del suo archivio⁴; l'assenza delle misure sia nell'elenco di Luigi Coletti del 1920⁵ per la retrospettiva da lui curata nel 1919, sia nei cataloghi delle pur non poche collettive in cui espose, dove compaiono inoltre solo rare immagini di opere dell'artista; la mancanza di una monografia di riferimento lui vivente; i passaggi di proprietà non registrati con vari ingressi e uscite di suoi quadri dal mercato, anche estero (Svizzera, Brasile, Londra). A questo si può affiancare il possibile disinteresse degli stessi proprietari ed eredi di sue opere verso lavori che, pur nella indubbia valenza della loro poetica ed esecuzione tecnica, vennero presto superati dal nuovo contesto storico-artistico e dal rapido mutare dei riferimenti nel I dopoguerra. Quindi è sempre una bella sorpresa quando ritornano in luce quadri di questo artista sperimentatore. Figura emergente fra i pochi esponenti del Divisionismo in Italia nord-orientale⁶, ma alla ricerca continua di nuove strade artistiche e consapevolmente aggiornato sulle tendenze di punta della pittura italiana coeva, imboccò infine un percorso 'secessionista', oltre il quale il destino non gli concesse però di inoltrarsi.

Nel 1911⁷ Aldo Voltolin lavorava su immagini di interni e di contesti tipici, prevalentemente veneziani, con le tecniche tradizionali dell'acquerello, della tempera, dell'acquaforte⁸ ma su quattro opere – che intitolò 'Impressioni' – sperimentò la tecnica originale del pastello a 'frottage' su carta vetrata con esiti veramente particolari, evocanti il Pointillisme⁹. Solo l'anno dopo affermò una già raggiunta maturità, esplorando – con visione personale e notevole tecnica esecutiva – la ricerca divisionista¹⁰: esposti alla 7^a collettiva della Bevilacqua La Masa (29 giugno e l'11 ottobre 1912) comparvero infatti *Pagliai d'autunno*, *Pagliai in estate*¹¹ e il 'trittico' *Il ritorno all'ovile*, *Il gorgoglio delle acque* e *L'Ave Maria*¹². Finora di queste cinque opere era solo di *Pagliai d'autunno* – da non confondersi con *Pagliai in autunno*¹³, capolavoro ora ai Musei civici di Treviso grazie alla donazione Mazzolà-Calzavara – che si conosceva in generale l'aspetto, grazie all'immagine pubblicata appunto nel Catalogo della 7^a Mostra capesarina. È pertanto molto importante l'emersione de *Il ritorno all'ovile*¹⁴. Quest'olio su tela (fig. 1) di formato orizzontale di cm 65,5 x 99, prossimo al rettangolo aureo¹⁵, è firmato e datato 1912. Rende dal vivo l'intensità con cui Voltolin esplorò il potenziale della tecnica divisionista, per andare oltre il verismo ancora imperante nella cultura pittorica veneta del momento, compresa per altro anche la sua nella fase di formazione e apprendistato¹⁶. Dall'interno buio di un rustico ovile di tavole e tronchi scortecciati, il pittore conduce il nostro sguardo, seguendo il fluido baluginare di una distesa di paglia, oltre il vano illuminato della porta. All'esterno vediamo il gregge diretto all'ovile tremolare sotto il sole come in un miraggio. A destra la luce di una finestrella si staglia contro l'oscurità della parete di tavole. Sono le singole innumerevoli pennellate materiche, di lunghezza e andamento differenti, affian-

In apertura

Fig. 1. Aldo Voltolin, *Il ritorno all'ovile*, 1912. Olio su tela, 65,5 x 99 cm;

Firmato e datato in basso a destra

Esposizioni: 1912 Venezia, 7^a Mostra collettiva Bevilacqua

La Masa - Ca' Pesaro, 29 giugno/11 ottobre 1912;

1919 Treviso, Mostra retrospettiva a cura di Luigi Coletti

localizzazioni: 1919* Venezia, proprietà Gino Lettis;

2024 Treviso, collezione privata.



cate e concatenate in contrapposizioni di colori puri¹⁷, a costruire la morfologia vibrante dei vari elementi compositivi, compresi gli essenziali allineamenti prospettici. Si determina quindi un controllo pulsante in cui il nostro occhio fa la spola continua fra luminosità e ombra. Nella massa del gregge si intravede appena la figurina indistinta di un pastore e quindi anche qui, come nella prevalenza delle opere divisioniste note di Voltolin, la presenza umana è più intuita o comprimaria, che protagonista, a differenza di quanto scelgono molti divisionisti lombardi (Segantini in particolare). In quest'opera la tecnica divisionista è comunque imprescindibile per proporre la percezione visiva non tanto come fine, quanto come mezzo per un'esperienza cognitiva ed emozionale profonda della realtà.

Nell'elenco della retrospettiva del 1919 il quadro viene indicato in proprietà di Gino Lettis di Venezia¹⁸, che di Voltolin possedeva, sempre secondo l'elenco, anche

Fig. 2. Dettaglio del cartellino sul fronte.

altri oli del 1912: *Pastorella con pecore, Luci e ombre, Il cortile della fattoria, Contro luce, Il mulino*. Alcuni di questi titoli danno conto che Voltolin stava affrontando una ricerca importante sulla resa della luce. Anche in seguito, scrivendo a Grubicy nel marzo del 1914, afferma: "Ò spedito a Milano due quadri dei quali Illo tiene la fotografia; sono due opere di un divisionismo un po' grossolano, fatto esclusivamente per ottenere la luce e non per distruggere la materia, ciò che ora per me è il compito principale". Le pennellate divise, dense e volutamente non regolari che si accostano e si intrecciano come filamenti di colori puri sono l'esito di una lavorazione certosina condotta in *atelier* e alla cui base c'è un tracciato disegnativo di dettaglio¹⁹, secondo la tradizione artistica italiana. Questo virtuosismo tecnico consentiva a Voltolin di rendere ogni elemento come somma di vibrazioni di luce colorata e i fili di paglia rappresentano la 'materia' ideale su cui lavorare. Il ritrovato *Ritorno all'ovile* può rientrare pertanto nelle varie interpretazioni, anche 'stagionali', del tema dei pagliai, sul quale l'artista insiste fra il 1912 e il 1913. Sul retro la tela non presenta altre tracce o indicazioni. La lineare cornice di noce scuro, con targhetta di ottone che riporta inciso A. Voltolin, potrebbe essere coeva (figg. 1-2).

Già nel corso del 1913, per proseguire poi nel 1914²⁰, Voltolin affianca a questo divisionismo 'materico' una tecnica che comporta pennellate più corte, anche quasi puntiformi, dalle misure più costanti e dall'andamento più regolare²¹. Nelle opere eseguite con questa tecnica prevalgono paesaggi rarefatti e varie composizioni sono proposte con il margine superiore centinato e i frequenti titoli o sottotitoli 'Elegia' e 'Georgiche' esplicitano una tensione più lirica da parte dell'artista. Ai 13 dipinti già noti di questi anni si affianca ora la seconda opera da poco riconosciuta che ho ritenuto di

Fig. 3. Aldo Voltolin, *Nuvola rossa(?)*, 1914(?). Olio su tavola con retro parchettato, 50,6 x 88 x 1,5 cm; Scritta A. Voltolin in stampatello maiuscolo in basso a destra
Esposizioni: 1919 Treviso, Mostra retrospettiva a cura di Luigi Coletti
Localizzazioni: 1919* Torino, proprietà Vincenzo Righi; 2024 Treviso, collezione privata.

Fig. 4. Dettaglio del nome a stampatello.



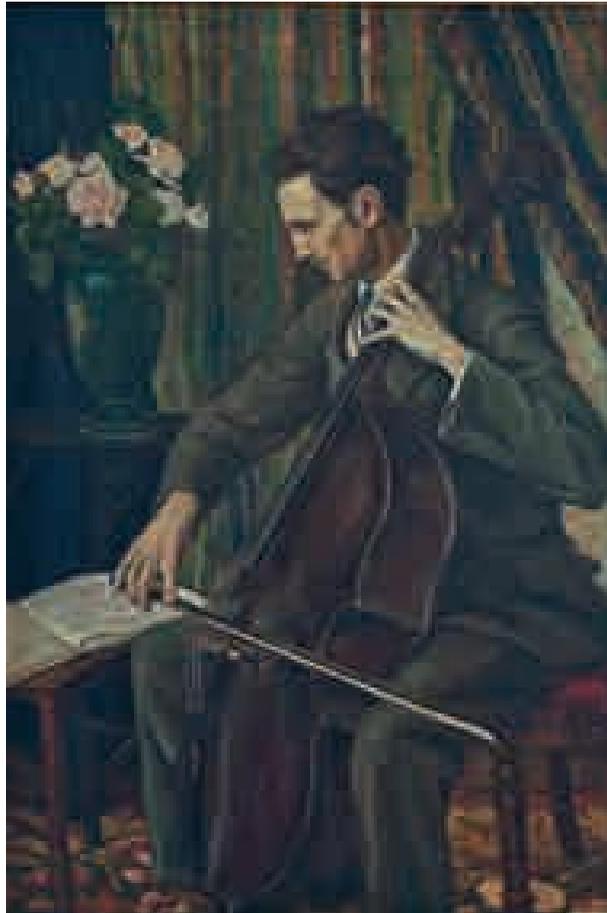
Fig. 5. Dettaglio del cartellino espositivo sul retro con la cifra a pastello blu.



segnalare e che ritengo risalga al 1912 (fig. 3). Si tratta di un paesaggio di prati in quota dove serpeggia un ruscello; sulla destra si staglia un esile albero solitario, incurvato dal vento (subparallelo al bordo interno

della cornice); segue una fascia parallela di montagne bluastro scuro, rese a puntinato irregolare, culminanti in cime rocciose innevate, rese con pennellate irregolari; al di sopra un cielo azzurro - reso a pennellate

Fig. 6. Aldo Voltolin, *Ritratto di violoncellista (l'avv. Giuseppe Mozzoni)*, 1917. Olio su tela, 120 x 80 cm; Esposizioni: 1919 Treviso, Mostra retrospettiva a cura di Luigi Coletti
Localizzazioni: 1919* Venezia (?), famiglia Mozzoni; 2024 Eredi Mozzoni.



distinte subparallele, divise e lisce su un sottofondo a campitura più chiara - è occupato da nuvole: bianca la più bassa, mentre l'altra, più in alto, è rosseggiante nella luce dell'alba o del tramonto. Il supporto è una spessa tavola rettangolare, inusualmente parchettata sul retro. La cornice dorata pertinente simula l'arrotondamento del limite superiore per rendere l'effetto di un arco ribassato. Le misure con cornice di cm 60,7 x 97 corrispondono a un rettangolo aureo quasi perfetto (dovrebbe essere precisamente cm 59,94 la misura

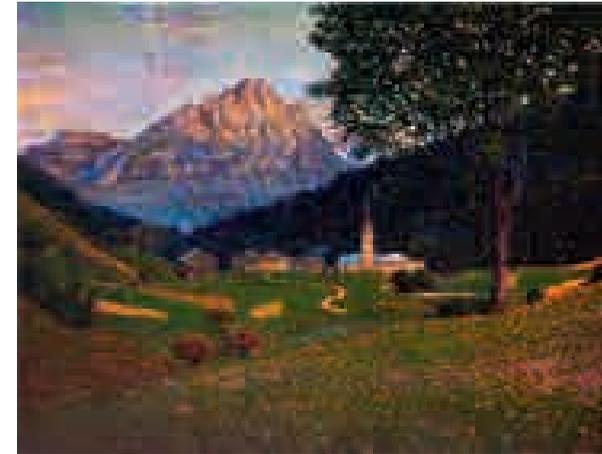
Fig. 7. Dettaglio del cartellino sul retro.



dell'altezza). La scritta A. Voltolin è apposta a stampatello in basso a destra (fig. 4). Sul retro un cartellino ingiallito riporta la cifra 2 a stampa e la cifra 80 a pastello azzurro²² (fig. 5). Dovrebbe trattarsi di *Nuvola rossa*, opera che Coletti segnala presente alla *II Mostra d'arte trevigiana* nel 1915, e all'epoca della mostra del 1919 indica in proprietà di Vincenzo Righi di Torino²³. Un'altra opera con una nuvola rossastra in un cielo diffusamente rosato - che appare secondaria in un paesaggio di prati con pagliai sotto una montagna, quindi non tale da giustificare l'associazione al titolo - è pure l'olio inv. AM 320 (insieme al pendant AM 321)²⁴ realizzato a pennellate tratteggiate.

In una lettera a Grubicy della metà di giugno del 1915, scritta dall'ospedale militare di Udine dove è ricoverato per morbillo, Voltolin si rammarica di non aver preso i pennelli in mano da più di un anno ed è preoccupato della sua sorte dopo la guarigione. Forse poi gli venne concessa una convalescenza abbastanza lunga perché ricominciò a dipingere ma abbandonando il Divisionismo sia nella poetica che nella tecnica. Nei soggetti lasciò i paesaggi pastorali trasfigurati per vedute più realistiche e aperte di monti con valli, campi e colline esprimendo un diverso interesse per nature morte²⁵, ritratti e autoritratti, a cui fanno in molti casi da sfondo stoffe rigate multicolori. Stendendo il colore a corpo con pennellate più decise e libere, abban-

Fig. 8. Aldo Voltolin, *Sera in montagna (Fusine)/alias Fusine Zoldo Alto*, 1913. Olio su tavola, 90 x 139 cm; Esposizioni: 1914 Milano, LXXI Esposizione annuale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Palazzo di Brera, Milano, 4 aprile-7 giugno 1914, Sala III, n. 95 (p.16); 1919 Treviso, Mostra retrospettiva a cura di Luigi Coletti; 2023 Fusine (Bl), Mostra *Il paesaggio silente - La Val di Zoldo nella pittura del '900*, Fusine-Comune di Val di Zoldo (Bl) 23 luglio - 27 agosto 2023



localizzazioni: 1919* Milano, proprietà Trevisini; 2024 Proprietà Collezione Comune di Val di Zoldo.

Fig. 9. Aldo Voltolin, *Brezza mattutina*, 1916. Olio su tela, 76 x 101 cm; Firmato e datato in basso verso destra
Esposizioni: 1919 Treviso, Mostra retrospettiva a cura di Luigi Coletti
Localizzazioni: 1919* Milano, proprietà Vittorio Gottardi; 2024 Treviso, collezione privata.

donò la meticolosità vincolata e ripetitiva della sua fase divisionista finale. Pienamente in questo clima rientra quindi la terza riscoperta, straordinariamente ancora conservata, dopo oltre 100 anni, presso gli eredi del committente. Si tratta del grande ritratto del 1917, inedito, del suo coetaneo avvocato Giuseppe (Bepi) Mozzoni (1891-1938) al violoncello (fig. 6), come ribadito dalla targhetta di ottone fissata in basso a destra²⁶. Nell'opera, dal titolo *Violoncellista* di cm 120 x 80, in un raccolto e ovattato ambiente domestico alto borghese il giovane uomo dal bel viso magro è reso concentrato a suonare a memoria, nonostante lo spartito

appoggiato su uno sgabello lì vicino. La precisione delle dita affusolate sulle corde e l'ampiezza equilibrata del gesto nel tirare l'archetto, denotano una personalità tranquilla ma concentrata quasi febbrilmente nella musica. Si coglie una particolare attenzione introspettiva da parte dell'artista che avvicina quest'opera all'altro sensibilissimo dipinto, il *Ritratto del poeta Dolce*, datato sempre al 1917 e ora presso Unicredit Art Collection (proveniente da Cassamarca). Nel *Ritratto del violoncellista* si ritrovano poi altri elementi ricorrenti in questa fase di Voltolin: la pesante tenda a righe colorate dello sfondo, che appena scostata lascia intuire uno spazio più luminoso, a dare respiro a una stanza da musica che anche il denso tappeto a fiori 'fauve' contribuisce a isolare; il vaso blu con profili dorati, lo stesso della natura morta inv. AM 129 dei musei civici trevigiani, che qui accoglie non dei garofani scomposti, seppure ad arte, ma un morbido mazzo di sensuali rose carnicine. Le ampie dimensioni e il taglio verticale di quest'opera riconducono a un'altro lavoro di Voltolin del 1917 e precisamente al *Ritratto di signora con scialle (a motivi pasley) /Ritratto della madre*, un olio su tela sempre a taglio verticale. La cornice del 'violoncellista', pur non pertinente, è però dell'epoca e offre un'informazione di un certo interesse perché sul retro conserva un cartellino espositivo della "I Mostra della Secessione romana" del 1913 con indicato il n. 413 (fig. 7). Impossibile al momento capire quale fosse l'opera che in origine, incorniciata forse in orizzontale, partecipò a quella prima mostra della Secessione. Il 'violoncellista' è inoltre accomunato ad altri ritratti di questi anni per la presenza, molto particolare, di fiori: le violette nel ritratto di *Bambina con vestito bianco* e i giacinti rosa e porpora nel *Ritratto del poeta Dolce*. Fiori sono presenti a profusione anche nelle nature morte: garofani, rose, ireos, acetoselle.

A corollario, ritengo di poter proporre l'individuazione dei titoli originali di due pitture di paesaggio della fase in cui Aldo Voltolin sta cambiando l'approccio alla tecnica divisionista. Il primo del 1913 (fig. 8) è ora in proprietà del Comune di Zoldo Alto e fu esposto nel 2023 alla mostra *Il Paesaggio silente. La Val di Zoldo nella pittura del '900*²⁷. Si tratta di un'opera significativa per Voltolin, che la mandò alla "LXXI Esposizione annuale di Brera" della primavera del 1914. Dal catalogo di tale mostra, a pagina 16, si ricava che venne esposta in Sala III con il n. 95, con il titolo *Sera in montagna (Fusine)*. In tale occasione venne evidentemente venduta a Milano, come riporta Coletti nel catalogo del 1920, ma il cognome dell'acquirente è trevigiano. L'artista con pennellate divise subparallele rese il trascolorare nel cielo nella luce del tramonto, che ancora illumina le rocce, a pennellate più compatte, del Piz de Mezdi, mentre la valle è già nell'ombra. Pennellate sempre divise ma irregolari definiscono quindi le 'campiture' a piani sfalsati che strutturano la composizione, in una rappresentazione concreta della realtà. L'ultima opera (fig. 9), inedita e segnalatami da Eugenio Manzato, è un olio su tela, firmato e datato 1916, purtroppo collocato entro una cornice nuova, con la conseguente perdita di eventuali informazioni che potevano trovarsi su quella originale. Si tratta di un pendio alpino con un bosco rado di pini silvestri, ginepri e betulle dai tronchi contorti le cui fronde sono mosse da un vento leggero, sullo sfondo di una rocca dolomitica riconoscibile come l'Antelao, visto dai pendii fra rifugio Venezia e Borca di Cadore²⁸. Le pennellate che in primo piano sono irregolari e pastose, quasi a suggerire la sofficietà irregolare della proda di erbe, fiori e muschio, si fanno poi più fini per dettagliare gli alberi in secondo piano e la montagna di sfondo. Nel cielo, di un azzurro alla Segantini, i tratti di colore sono così

ravvicinati che si intuisce appena il sottofondo su cui sono stesi, a determinare una percezione di profondità e luminosità vibrante molto realistica. La collocazione lombarda nel 1919 e la riemersione nel 2023 a un'asta a Brescia consente di identificare l'opera con *Brezza mattutina*²⁹. Non è più un paesaggio evocato dal puntinato divisionista, ma un luogo concreto che il pittore ha fermato realisticamente con gesto più libero, preludendo ai paesaggi più novecentisti di Colli romani e Paesaggio campestre.

*L'asterisco si riferisce all'anno in cui Coletti ricevette le opere per la mostra da lui organizzata e a cui quindi va riferito il dato

Note

¹ Ringrazio innanzitutto Eugenio Manzato che mi ha seguita e sostenuta nella ricerca; Fabrizio Malachin, direttore dei Civici musei trevigiani per aver ospitato questo contributo nel Bollettino dei Musei e degli Istituti della Cultura della Città di Treviso; i collezionisti e i proprietari che hanno consentito la pubblicazione delle opere; Federico per le foto delle opere e tutto il personale dei musei civici che ha agevolato la loro ricognizione; l'amico Piero Carraro per le precise informazioni sulle montagne rappresentate nei paesaggi; mia figlia Orsola Risato che pazientemente mi ha aiutato a gestire il file digitale.

² Nel 1910 Aldo Voltolin espose alla mostra organizzata in primavera da Arturo Martini nel negozio della sorella in Calmaggiore e avutone un lusinghiero riscontro ritenne di proporre due sue opere alla 5ª Mostra della Bevilacqua La Masa a Venezia, ma non gli furono accettate. Per una sintesi aggiornata del percorso artistico di Aldo Voltolin cfr E. Manzato, *Aldo Voltolin: un artista "giovane e promettente"*, in *Aldo Voltolin 1892 - 1918*. Catalogo della mostra (Musei Civici di Treviso - sede Luigi Bailo, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di M.E. Gerhardinger, E. Manzato e R. Padovan, Treviso 2018, pp. 13-18. Nel succitato catalogo compaiono anche i contributi aggiornati di E. Lippi, *Aldo Voltolin, 1892-1918*, p. 7; N. Stringa, *Il divisionismo nel Veneto e il caso Aldo Voltolin*, pp. 9-10; R. Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo - Le 'tecniche' del Divisionismo e Alcune riflessioni sulle opere di Aldo Voltolin*, pp. 19-29; M.E. Gerhardinger, *Per un regesto delle opere di Aldo Voltolin*, pp. 77-94. La precedente fonte imprescindibile per ricostruire a grandi linee la biografia di Voltolin, la formazione, le poetiche e - pur con varie ambiguità e incertezze - i titoli effettivi o i soggetti, le tecniche esecutive nonché la proprietà delle opere esposte nella retrospettiva dedicata all'artista nel 1919, è il numero monografico di "Arte nostra. Bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano", n. s., 1 (1920), 1, curato da Luigi Coletti.

³ Gerhardinger, *Per un regesto*, pp. 77-94.

⁴ 9 lettere di Aldo Voltolin con allegate 8 fotografie in tutto di sue opere, facenti parte del carteggio con Vittore Grubicy de Dragon, sono al momento gli unici documenti autografi superstiti. Conservate presso l'archivio storico del Mart a Rovereto nel fondo Grubicy, sono state oggetto di trascrizione e analisi da parte di Riccardo Pavan, *Aldo Voltolin: il profilo artistico e il carteggio con Vittore Grubicy*, Elaborato scritto di prova finale di laurea, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia,

a.a. 2021-2022, inedito.

⁵ Cfr. L. Coletti, *Le opere di Aldo Voltolin*, in “Arte nostra. Bollettino dell’Associazione per il patrimonio artistico trevigiano”, n. s., 1 (1920), 1, pp. 8-11.

⁶ Cfr. Stringa, *Il divisionismo nel Veneto*, pp. 9-10.

⁷ Il breve periodo di formazione, comprensivo della frequenza (e diploma?) all’Accademia di Belle Arti di Venezia, sarebbe compreso fra la licenza al Ginnasio Liceo ‘Antonio Canova’ a Treviso nel 1910(?), e la messa a disposizione di una sala intera alla 6^a Mostra della Bevilacqua La Masa a Ca’ Pesaro nel 1911. cfr. L. Coletti, *L’arte di Aldo Voltolin*, in “Arte nostra. Bollettino dell’Associazione per il patrimonio artistico trevigiano”, n. s., 1 (1920), 1, pp. 3-7, nonché Manzato, *Aldo Voltolin: un artista*, pp. 13-18, con i relativi riferimenti bibliografici.

⁸ Non si conoscono attualmente acqueforti di Aldo Voltolin e, visto l’effetto ‘grafico, potrebbero esservi compresi i ‘frottages’ di pastelli su carta vetrata. Cfr. Gerhardinger, *Per un regesto*, p. 81, *sub voce* ‘Impressioni’.

⁹ Aldo Voltolin fu verosimilmente conquistato al Divisionismo visitando la Biennale di Venezia del 1910, dove erano esposti i lavori di Vittore Grubicy de Dragon, che poi gli sarà maestro a distanza e mentore. cfr. Manzato, *Aldo Voltolin: un artista*, p. 14 in particolare.

¹⁰ Al momento l’unica fonte diretta per conoscere i riferimenti al Divisionismo di Aldo Voltolin sono le lettere che l’artista inviò a Vittore Grubicy de Dragon, suo ‘maestro’ e mentore, oggi conservate nell’epistolario Grubicy dell’Archivio del Mart a Rovereto. Per le tecniche quale riflesso delle poetiche che accomunarono i sostenitori della pittura a ‘pennellate divise’ in Francia e i divisionisti in Italia. cfr. Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo*, pp. 19-29, e in particolare le articolate citazioni presenti alle pp. 19-26.

¹¹ Si tratterebbe delle prime due versioni documentate del soggetto ‘pagliai’, di cui realizzò in seguito molteplici variazioni con cui esplorare, attraverso la resa virtuosistica dei singoli fili di paglia con singole pennellate di colori diversi, le infinite proprietà della luce nel definire le forme. Cfr. da ultimo Manzato, *Aldo Voltolin: un artista*.

¹² ‘Trittico’ nella definizione di Manzato, *Aldo Voltolin: un artista*, p. 14.

¹³ Quest’opera di grande intensità, lavorata virtuosisticamente con una tecnica divisionistica ‘materica’, già nota come Pagliai al sole, dovrebbe coincidere con i *Pagliai al sole* dati in proprietà Pasinetti a Venezia da Coletti nel Catalogo 1920.

¹⁴ Grazie quindi al trevigiano di particolare sensibilità e cultura

che notato per caso il dipinto nella vetrina di un antiquario in città e lo segnalò a Eugenio Manzato, da anni alla ricerca di opere ‘sommerse’ di Aldo Voltolin.

¹⁵ Sulla lunghezza di 99 cm del quadro, l’altezza in proporzione aurea dovrebbe essere 61,2 cm invece dei 65,5 cm effettivi.

¹⁶ Documento ne sono le sue opere esposte alla 7^a mostra di Ca’ Pesaro la cui la data inaugurale del 22 aprile 1911 rappresenta il *post quem* dell’esecuzione.

¹⁷ Per un approfondimento sui riferimenti ideologici e sulle basi tecnico-esecutive dell’esperienza divisionista italiana nel contesto europeo cfr. Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo*, pp. 19-29.

¹⁸ I Lettis, famiglia ebraica di origine fiumana, risultano presenti a Venezia alla metà dell’Ottocento.

¹⁹ Cfr. le osservazioni di Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo*, pp. 25-26.

²⁰ Nella citata lettera a Grubicy del 16 giugno del 1915 dichiara di essere sotto le armi da più di un anno e di non aver più potuto prendere in mano un pennello.

²¹ Per osservazioni approfondite sulle tecniche esecutive delle opere di Aldo Voltolin rimando a Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo*, in particolare p. 27.

²² In pastello azzurro le due cifre 80 = 2 sono ripetute anche sul legno di supporto e potrebbero riferirsi alla Mostra d’arte Trevigiana del 1915, in cui un’opera con questo titolo fu esposta, cfr. Gerhardinger, *Per un regesto*, p. 87.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Acquisiti dai Musei civici di Treviso nel 1991, con fondi in memoria di Elio Conte; *Aldo Voltolin 1892 - 1918*, opere nn. 5 e 6, pp. 34-35.

²⁵ Fiori, ceramiche, ventagli fra le componenti preferite.

²⁶ A Treviso, fra metà ’800 e inizi del ’900 il già esistente Istituto musicale, dedicato poi a Francesco Manzato, formò molti dilettanti di alto livello, fra cui, sempre al violoncello, l’avv. Bruno Abramo Lattes (1877 - 1953).

²⁷ *Il paesaggio silente - La Val di Zoldo nella pittura del ’900*, Catalogo della mostra (Fusine, Val di Zoldo, 23 luglio - 27 agosto 2023), a cura di Stefano Cecchetto in collaborazione con Luca Fontanella, Val di Zoldo 2023, p. 31 opera indicata *Fusine Zoldo Alto*, olio su tavola, 30 x 139 cm, 1913.

²⁸ Ringrazio l’amico Piero Carraro, veneziano grande appassionato e conoscitore di montagna, per l’identificazione delle cime e dei punti di vista da cui furono riprese dal pittore.

²⁹ Cfr. Gerhardinger, *Per un regesto*, p. 88. Ringrazio Eugenio

Manzato per l’utile confronto sul soggetto, che in un primo momento ritenevo compatibile con il titolo *Una riva*, già in proprietà nel 1919 di Maria Tommasini Tramontin.



Arturo Martini, Alfiero Nena e la scultura del Novecento

Luca Nannipieri

Servirebbero interi scaffali di biblioteca per approfondire che cosa sia stata la scultura, in Italia, lungo il crinale del Novecento, in tutti i suoi nodi, le sue legature, le sue torsioni, i suoi avvolgimenti, i suoi patemi. Il presente scritto non intende offrire un'inverosimile mappa di una così complessa e travagliata storia, ma, più specificatamente, mostrare quali rotte comuni, quali selciati, quali alfabeti hanno condiviso due scultori, imparagonabili tra loro, vissuti in momenti storici assai diversi e accomunati apparentemente soltanto da una semplice contingenza geografica d'anagrafe: l'essere nati entrambi a Treviso.

I due scultori (figg. 1-2) sono Arturo Martini (1889-1947) e Alfiero Nena (1933-2020), che i Musei Civici di Treviso, giustamente, onorano nei loro spazi.

Chiunque studi la storia dell'arte non cadendo nella stretta biografia o in un'erudizione puramente didascalica, ma cercando di toccare le questioni di fondo e le tendenze secolari, si accorge - approfondendo - che sono tanti i punti di unione in percorsi artistici, espressivi, storici, così distanti. E una delle questioni di fondo che s'intende affrontare in questo saggio è la seguente: la libertà di creazione è sempre condizionata, ma condizionata da cosa? E come? Soltanto uno sciocco può pensare che gli artisti creino - romanticamente - ispirati soltanto dal demone dell'estro, dello studio personale e del talento. Non esiste una creazione incondizionata. Non esiste una creazione su cui non agisca, oltre alla mano dell'artista, anche una mano sociale, una memoria sociale, che la influenza, la limita, la incunea o la esalta, secondo modalità che, da Karl Marx a Walter Benjamin e Arnold Hauser, sono state studiate con più acume e prospettiva storica di quelli che mostriamo nel presente scritto¹.

Arturo Martini e Alfiero Nena, come sono stati condizionati dall'epoca, dalle autorità, dalla situazione

ambientale, dalla classe di appartenenza, alle quali, inevitabilmente, rispondevano? E, per converso, come hanno provato - creativamente - a non subordinarsi completamente? Quali spazi di libertà hanno avuto? E a quali libertà hanno rinunciato? La domanda di sempre è questa: come rimanere *artifex*, artigiano, artefice, artista², e non un semplice graduato, un semplice funzionario, un semplice ingranaggio al cospetto delle autorità? La riflessione, se guardiamo le loro opere, ci porta a quest'altra e più sottile questione: la prossimità *al canone dominante* e la divergenza *dal canone dominante*; la vicinanza e la difformità rispetto al linguaggio espressivo consolidato. Può sembrare una questione secondaria: è invece centrale in ogni artista, che si misura con spazi pubblici, con committenze, con il gradimento o la possibile censura di istituzioni e popoli.

I due 'nostri' artisti sono, come già detto, a tutt'evidenza, molto diversi. A volo d'uccello, possiamo riassumerne le biografie intrecciandole in questo modo: Arturo Martini nasce a Treviso, nella stessa città in cui anche Nena vedrà i natali, ma soltanto quasi mezzo secolo dopo:

«Treviso è fatale come luogo di nascita. Ora lo capisco, lo vedo dopo trent'anni. Le altre città venete, Verona, Vicenza, Padova, hanno avuto le loro conseguenze d'arte, l'ultima è rimasta Treviso, vuota, del suo senso naturale. Noi siamo i suoi personaggi in ritardo, medioevali».

scrive Arturo Martini che fa la sua prima uscita significativa con *Valori Plastici*³, intorno agli anni Venti del Novecento, quando dunque Nena deve ancora venire al mondo. Realizza alcune sue opere eccellenti e bozzetti *dentro al canone* che si stava imponendo come egemone, e che richiedeva stilisticamente una solen-

Fig. 1. Arturo Martini (1889-1947).

Fig. 2. Alfiero Nena (1933-2020).



nità pubblica, rigorosa, di stampo romano, espunta dalle lussuosità neoclassiche (su tutti, i vari bozzetti per il *Monumento al Duca d'Aosta*, 1933; la *Giustizia Corporativa*, 1937, Milano, Palazzo di Giustizia; i bozzetti per il *Monumento dell'Arco della Vittoria*, 1937; figg. 3-6). Ma Martini realizza anche opere fuori dal canone (su tutti, *La Veglia*, 1931 e *La Pisana*, 1928, che giustamente i Musei Civici di Treviso mettono in dialogo tra le sale; fig. 7). Pubblica, col crollo del fascismo, di cui era stato alterno convivente, e con la fine della Seconda guerra mondiale, un preziosissimo libro di maturate riflessioni, *La scultura, lingua morta*⁴, in cui

stacca una riflessione che ogni appassionato d'arte dovrebbe meditare con attenzione:

«Perché la scultura che può fare una Venere, non può fare un pomo? Pensai in un primo tempo che fosse vizio dell'abitudine. Soggetto costante della scultura la figurazione d'uomini e d'animali: esseri ai quali si attribuisce una spiritualità. Suo unico compito celebrare gli dei, i santi, gli eroi. Congiunto con la figura umana o animale, l'inanimato può entrare nel circolo della scultura; staccato non ha più senso. Levate l'elmo e la spada dalla statua di un guerriero: proveranno la nullità degli oggetti isolati. La scultura dunque è una forma di oratoria o nei casi migliori di eloquenza».

La scrittura diventa quasi un diario per macerarsi dentro al canone egemone che lui ha aiutato a consolidare, e fuori da canone egemone che lui stesso, relativamente, aiuterà a superare. Chiude la sua vita nel 1947, a Milano, con quest'idea assai classica della scultura – la scultura non può sopprimere la raffigurazione umana, pena l'inessenzialità – quando Alfiero Nena è appena un adolescente trevigiano. Si chiude il fascismo, viene promulgata la Costituzione italiana, la democrazia entra nella linfa vitale delle istituzioni risorgenti dalla guerra mondiale, la Santa Romana Chiesa rimane ancora istituzione di riferimento, con un partito, la Democrazia Cristiana, che sostanzialmente regge il potere governativo e legislativo nell'Italia della rinascita e del boom economico. Alfiero Nena scende da Treviso a Roma: va nella capitale che fu del fascismo e ora con lui è la città difficile, ma sempre viva, attiva, delle possibilità di lavoro, dei sogni, delle luci: risiede nella capitale proprio nell'anno in cui esce la *Dolce vita* di Federico Fellini, 1960, che immor-

Fig. 3. Arturo Martini, Bozzetto per il *Monumento al Duca d'Aosta*.

Fig. 4. Arturo Martini, Bozzetto per il *Monumento al Duca d'Aosta*.



tala questa Roma fatta di cupole cristiane, di richiami americani, di sogni, di promesse e anche di fallimenti, di gente che ci prova, ce la fa, di molta altra gente che cerca un cambiamento sociale per la propria famiglia, senza riuscirci. Nena lavora in questa città e in quest'Italia dura, del compromesso storico, di Mani Pulite, dei decenni berlusconiani, con il talento che gli deriva dall'ammansire anzitutto il ferro, recuperato alla fortuna, dove si trova, con l'aiuto del fratello, con la famiglia e con gli amici⁵. È un tempo avaro per l'arte figurativa, a maggior ragione per l'arte che raffigura Cristo. Anche Nena realizza alcune opere d'impegno religioso e sociale *nel canone e fuori dal canone*, che, per lui, nonostante la raffigurazione dei temi trattati, rimane primariamente quello cattolico cristiano. Cede la sua vita al cielo nella Roma del 2020. L'oscillazione tra conformità e difformità rispetto al linguaggio consueto è una costante nella vita dello scultore, come lo è stato per il conterraneo Martini.

Veniamo dunque al tema comune ai due artisti per

Fig. 5. Arturo Martini, Bozzetto per *La Giustizia Corporativa*, 1937.



comprenderlo meglio.

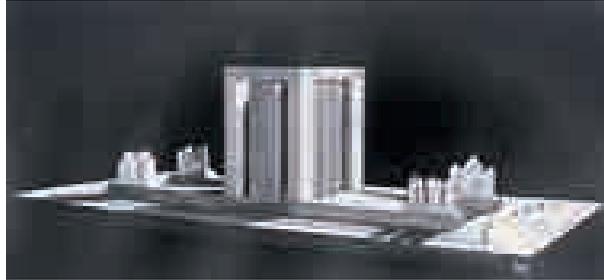
Sia Arturo Martini, nella prima parte del Novecento, che Alfiero Nena nella seconda parte del Novecento, l'uno in un regime di dittatura, ma con i richiami delle grandi avanguardie artistiche internazionali dei primi decenni del secolo, l'altro sotto un regime democratico, ma stimolato dalla vicinanza con la Chiesa romana (i colloqui con tre pontefici Papa Paolo VI, Papa Giovanni Paolo II, Papa Benedetto XVI⁶), hanno lavorato molto attorno ad una questione: cosa vuol dire 'raffigurare' quando si fa arte pubblica? Si può avere un segno personale, individuale, quando l'opera si vuole fatta per tutti? Dove possono arrivare la libertà individuale, la ricerca, la sperimentazione, e dove invece subentra la regola, lo statuto, per stimolare la condivisione collettiva? Quanto si può stilizzare personalmente il segno, quanto si può avere personalità individuale, quando si fa arte pubblica?

Il tema della raffigurazione, della libertà creativa e della tradizione che stimola a consolidare e proseguire

Fig. 6. Arturo Martini, Bozzetto *Monumento dell'Arco della Vittoria*, 1937.

Fig. 7. Arturo Martini, *La Veglia*, 1931 e *La Pisana*, 1928, nelle sale dei Musei Civici di Treviso.

78



il canone, Arturo Martini lo sviluppa in decenni complessi, che vedono altri colleghi porsi il problema della libertà nella rappresentazione figurativa: tra questi, in ordine occasionale, Marino Marini, Medardo Rosso, Giacomo Manzù, Adolfo Wildt, Libero Andreotti, Eugenio Baroni, Romano Romanelli, Domenico Rambelli, Arturo Dazzi, Alberto Giacometti, Umberto Boccioni. E lo stesso tema, mezzo secolo dopo, è quello che incontra Alfiero Nena, con una differenza di sostanza: nella prima parte del Novecento, la figura umana in scultura - ancorché sintetizzata al massimo - è pressoché insopprimibile; dove non c'è il lineamento umano, c'è solo design, decorazione, equilibristici estetici liberty; nella seconda parte del Novecento, in cui lavora Nena, il modello di scultura più richiesto, tradotto, veicolato da committenti e mercato, è quello che rifugge l'immagine umana, tanto più quella particolare e simbolica immagine umana che ha nome Gesù Cristo. E infatti gli artisti più celebrati, coevi di Nena, diventano Alberto Burri, Pietro Consagra, Arnaldo e Giò Pomodoro, Mimmo Paladino, Enrico Baj, la brevissima meteora di Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz; al massimo le fattezze umane, improntate dai modelli classici, possono diventare solo simulacro, parodia, come negli italianizzati Igor Mitoraj e Fernando Botero, o eccitante provocazione come in Maurizio Cattelan. I modelli esteri diventano egemoni, nel mercato, nelle collezioni, negli spazi museali, anche in Italia, da Henri Moore a Christò, da Alexander Calder a Jeff Koons, marginalizzando la pura raffigurazione che rilegge la tradizione. È in questo incavo che lavora Alfiero Nena, tanto più 'colpevole' di dedicarsi al cristianesimo storicizzato, che viene visto dai più come un retaggio del passato, da lodare per i secoli gloriosi trascorsi, da deprecare o biasimare o ignorare nel tempo contemporaneo⁷.

Figg. 8-9. Alfiero Nena, *Cristo Lux Mundi*, Roma, Santa Maria del Popolo.



79

Non sono stati decenni facili, quelli di Arturo Martini, ma non lo sono stati neanche quelli che trascorre Alfiero Nena. Come affrontano, dunque, il canone egemone dominante nelle rispettive carriere espressive? La vicinanza al canone, la prossimità al canone, al canonico, a ciò che è conforme, compiacente un alfabeto generalmente inteso, è assai poco studiato nelle biografie degli artisti che sono coinvolti in committenze civili e religiose di una qualche rilevanza. Uno spazio pubblico, sulle pareti di edifici e su ambienti di riferimento e orientativi, quasi sempre si accolgono opere simboliche che propongono una raffigurazione riconoscibile. Che opera pubblica sarebbe un'opera irriconoscibile? Come fa a farsi di tutti un'opera che non si

fa riconoscente verso la tradizione? Accettare la tradizione, accettare il canonico, riconoscerlo, attuarlo, perpetuarlo, è il primo passo di un lavoro che sia pensato come pubblico. Un'opera che disturbasse il canone, immemore della tradizione consolidata, difficilmente potrebbe essere pubblica. Un'opera pubblica si porta con sé e testimonia, inevitabilmente, una memoria sociale che chiede di essere nuovamente condivisa. Arturo Martini, vivendo in quel periodo complesso che vede l'affermazione dello stile civile diffuso dal regime fascista, lavora attorno ad un canone che riprende gli stilemi, gli archetipi della romanità. Mezzo secolo dopo, il canone che affronta Alfiero Nena è quello delle committenze vaticane, del cristianesimo romano.

Fig. 10. Arturo Martini, *Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti presentano al Papa Pio II il bozzetto della Ca' Granda*, Milano, Ospedale Maggiore, 1938-39.

Fig. 11. Arturo Martini, *Le collegiali*, 1927. Terracotta. Firenze Museo Novecento (dalla raccolta Alberto Della Ragione).

Fig. 12. Arturo Martini, *Donne al mare*, 1946. Terracotta. Collezione privata.

Figg. 13-14. Alfiero Nena, *Madonna del soccorso*, 1979. Bronzo. Capri, Monte Tiberio.

80



Se vediamo le opere di Arturo Martini, pensate per gli spazi condivisi, da quelle milanesi a quelle romane fino ai bozzetti, e vediamo le opere pubbliche di Alfiero Nena, espresse in sodalizio con la Santa Sede, ad esempio il *Cristo Lux Mundi* di Santa Maria del Popolo a Roma (figg. 8-9), pur nella disparità dei linguaggi,



dei contesti e degli esiti, troviamo una base comune: il dovere di accondiscendere il segno canonico. Ecco che le grandi sculture di Arturo Martini, come il *Figliol Prodigo* (1926, Acqui Terme) o quelle per l'Ospedale Maggiore a Milano (*Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti presentano al Papa Pio II il bozzetto della Ca' Granda*, 1938-39; fig. 10) sono impareggiabilmente più consuete rispetto a sue opere artisticamente molto più audaci per vitalità plastica e modellatura semplificata, perché riservate a spazi e ricerche private, come, ad esempio, *Le collegiali* (1927) o *Donne al mare* (1946) (figg. 11-12). Le bellissime terracotte han-

81



no un vigore espressivo, un empito, una ricercatezza di sintesi nelle forme che le algide figure espresse in pubblici contesti non hanno. E così, mutate le condizioni, rispettoso della tradizione, Alfiero Nena ha espresso canonicità - doverosa canonicità - quando si è trattato di innalzare una Madonna monumentale per il promontorio di Monte Tiberio a Capri (figg. 13-14), dopo essere stata benedetta da Giovanni Paolo II in piazza San Pietro a Roma e poi trasportata, con gran condivisione di pubblico, da un elicottero della marina militare statunitense. Quest'evento del 1979 è stato una delle ultime volte in cui le massime autorità religiose cattoliche e la partecipazione popolare si sono incontrate nel riconoscimento di una statua di riferimento. Perché è successo? Nena comprese che le statue monumentali, per essere tali, devono essere canoniche, devono stare nel canone, non può esserci ricerca spericolata quando un'opera viene messa d'orientamento per una collettività. Se l'artista avesse presentato un'opera che suscitava la divisione e il conflitto, la comunità e le istituzioni si sarebbero dissociate, non l'avrebbero accettata. Le statue di riferimento, soprattutto quelle che vengono poste in luoghi di richiamo, la cui funzione è ecumenica, devono avere sempre in sé una componente di rispetto e di consenso della tradizione: non possono suscitare abrasioni, attriti. Il segno orientativo deve essere compreso da tutti. Cosa vuol dire compreso da tutti? Che non deve avere necessità di mediazioni, non ci devono essere glossatori, interpreti, che ne interpretano il senso. Il significato deve essere auto-evidente, chiaro, incontrovertibile. Il colloquio quasi (quasi!) bimillenario che ha stretto l'arte e la chiesa è sempre stato improntato alla non conflittualità dei segni. La liturgia deve essere compresa, l'apparato iconografico deve essere condiviso anche da chi non sa leggere, da

Fig. 15. Alfiero Nena, *Cristo sugli spini*, 1970. Bronzo. Roma, Museo Alfiero Nena.

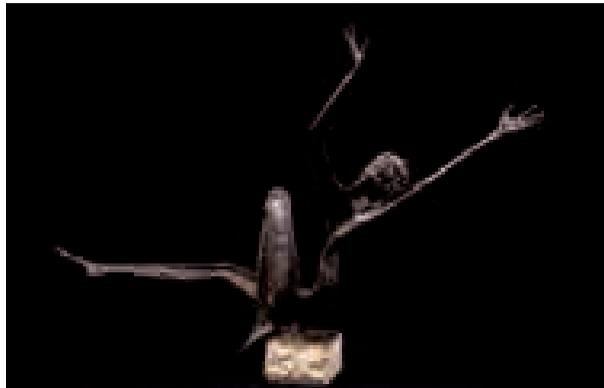
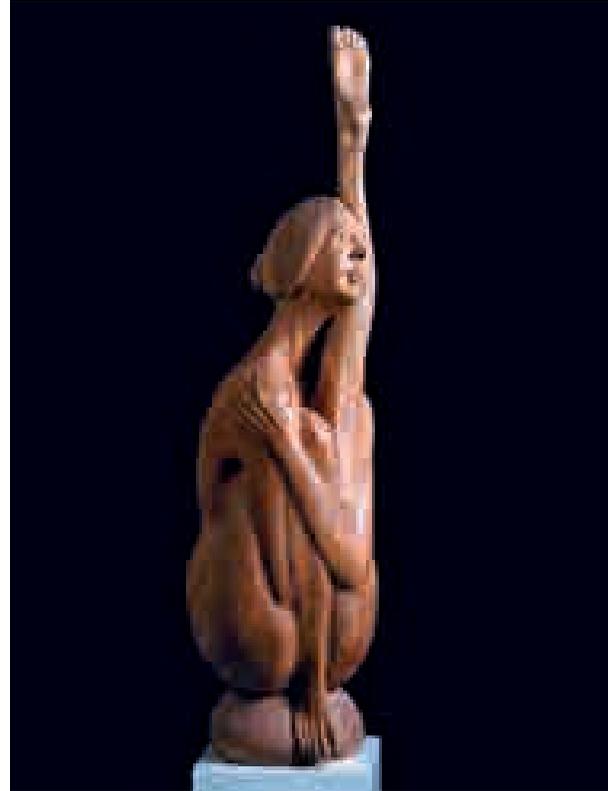
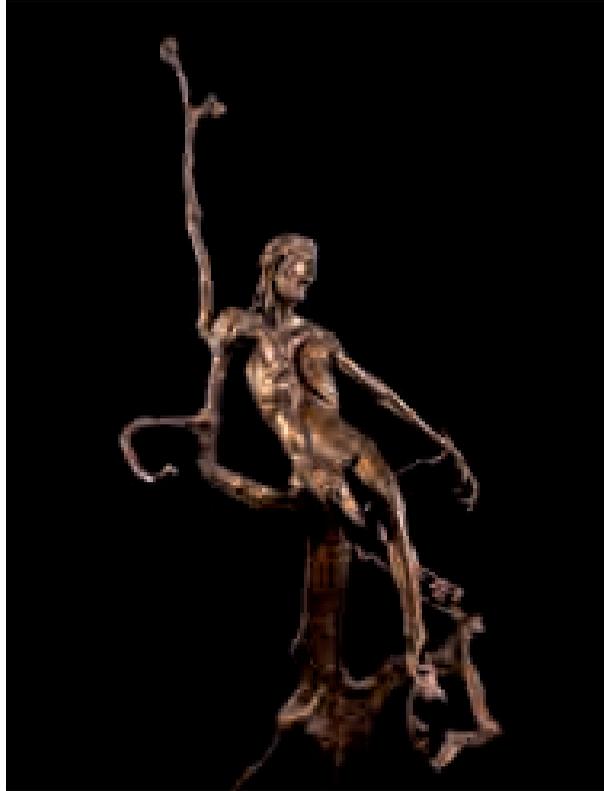
Fig. 16. Alfiero Nena, *Fame nel mondo*, 1987. Ferro. Roma, Museo Alfiero Nena.

Fig. 17. Alfiero Nena, *Ballerina*, 1969. Terracotta. Roma, Museo Alfiero Nena.

Fig. 18. Alfiero Nena, *Lancio del giavellotto*, 1985. Ferro. Treviso, Musei Civici.

Fig. 19. Alfiero Nena, *Atleta in corsa*, 1985. Ferro. Treviso, Musei Civici.

Fig. 20. Alfiero Nena, *Adolescente*, 1972. Bronzo e gesso. Treviso, Musei Civici.



chi non ha avuto dottrina e sapienza. Laddove non sia stato così, si è generata la frattura. Arturo Martini si è concesso in riflessioni sulla scultura e sul canone che possiamo leggere nelle sue meditazioni - o esasperazioni - scritte: «Dopo quarant'anni di lavoro, mi sono accorto che nella scultura tempo e possibilità di miracolo erano chiusi per sempre». Di converso Alfiero Nena non ha mai lasciato scritti sulla sua ricerca. Ma possiamo vedere l'oscillazione tra canone e libertà espressiva, quando lavora ad alcune delle sue opere migliori: le *Deposizioni*, il *Cristo sugli spini* (1970, bronzo; fig. 15), *Fame nel mondo* (ferro, 1987; fig. 16), *Ballerina* (terracotta, 1969; fig. 17) il *Lancio del*



giavellotto (ferro, 1985; fig. 18), *Atleta in corsa* (ferro, 1985; fig. 19) e *Adolescente* (bronzo e gesso, 1972; fig. 20), questi ultimi tre musealizzati o esposti nella sua natale Treviso. Guardiamo la *Deposizione* in ferro, anno 1971, conservata al Museo Tesoro di San Pietro in Vaticano (fig. 21): nei secoli le deposizioni, sia in pit-



tura che in sculture, sono state raffigurate esattamente come enuncia la parola stessa: deporre. Il corpo non più vivo del Nazareno che viene tolto dalla croce - indimenticabile, ancorché poco conosciuto, il capolavoro di Antonio Begarelli nel 1530 per la chiesa di San Francesco a Modena⁸ - e accudito, accolto da una corralità di persone. La deposizione è stata nei secoli anzitutto questo: corralità. Il corpo accudito dai vivi. Il corpo assistito, pregato, pianto, ma anzitutto, appunto affidato al peso della terra. La nostra memoria sociale, appena vede una deposizione, non ha dubbi sulla narrazione: i presenti piangono e si prendono cura del Nazareno. Alfiero Nena che cosa fa? Poteva benissimo rifare una deposizione come nelle tradizioni era stato fatto: l'ope-

Fig. 21. Alfiero Nena, la *Deposizione*, 1971. Ferro.
Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro.



ra corale. E invece lui elabora una deposizione in cui c'è il corpo di Cristo che cede, ma le persone non ci sono. Le figure non ci sono, ma la nostra memoria sociale li vede: dentro di noi abbiamo assorbito l'idea che il corpo di Cristo che cede abbia attorno a sé delle persone che lo accolgono, ma Nena le toglie e il risultato è molto efficace per sobrietà costruttiva e pathos, perché noi le vediamo, quelle figure, la memoria sociale è in azione, le vediamo lì attorno, ma l'artista, che vuole essere coerente al suo tempo, le sottrae e il risultato rimane lo stesso. Sintesi contemporanea e, al contempo, rispetto della tradizione nel segno cristiano.

Possiamo notare questa prossimità e questa divergenza dal canone e dai canoni, possiamo valutare simili oscillazioni anche in vari artisti coevi di Martini e

Nena, anch'essi impegnati a dover far coabitare le esigenze della propria forza espressiva e i dettami di una lingua comune. Così una simile fibrillazione è rintracciabile in quel coetaneo di Martini che fu Arturo Dazzi, prendendo ad esempio una delle sue opere più memorabili, ovvero la lunetta *Allegoria per la Banca d'Italia*. E tale oscillazione è riscontrabile anche in quei coevi di Nena che hanno lavorato per la Santa Sede, si pensi ad esempio a Pericle Fazzini e all'imponente *Resurrezione* nell'Aula Paolo VI in Vaticano.

Dunque, ricapitolando e sapendo bene che un saggio non esaurisce la portata di temi così complessi, possiamo dire questo. Due diversi 'imbuto' sociali hanno affrontato sia Martini che Nena: nel caso di Martini, l'imbuto è stato, appunto, il canone richiesto dal regime, a cui lui ha reagito con opere affiliate, concilianti, di natura pubblica, e opere più 'private', dove la sintesi, la modellatura, l'eclettismo sono stati più vibranti, e ai turgori muscolari, oratori, eloquenti, richiesti dall'epoca per le esposizioni pubbliche, ha preferito e testimoniato un segno più conciso ed essenziale sui profili umani; nel caso di Nena, l'imbuto sociale sono stati i canoni estetici richiesti dalle vicinanze e dalle committenze cattoliche, gravati anche dal fatto che, in quei decenni e tuttora, la scultura più richiesta si è allontanata dal porsi il problema della raffigurazione e soprattutto ha abiurato quasi la raffigurazione cristiana. Di fronte a questi 'imbuto', a questi restringimenti, a questi incanalamenti dettati dal loro tempo, sia Martini che Nena hanno risposto, ciascuno a suo modo, ciascuno secondo la sua misura, ma confermando, con la loro vita e con le loro opere, che l'arte rimane e forse rimarrà un cantiere sempre aperto d'indagine sul nostro destino umano.

Note

¹ Il ben noto saggio sulla cosiddetta perdita dell'aura, W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (prima edizione italiana *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966) è assiale per questa riflessione. Che cosa è la riproducibilità tecnica, nella modernità, se non, anzitutto, la staticizzazione del canone?

² Lo scivolamento da artigiano ad artista ha varie tappe nei secoli, non riassumibili qui. Difficilmente prescindibili sono "Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori" scritte da Giorgio Vasari "pittore et architetto aretino", 1568.

³ Rivista d'arte, fondata a Roma, 1918-1921.

⁴ A. Martini, *La Scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Venezia 1945.

⁵ Per un approfondimento più mirato, si veda la monografia *Alfiero Nena. Opere scelte 1955-2020*, a cura di Luca Nannipieri, Roma 2024.

⁶ Il Museo Nena a Roma detiene in archivio gran parte della documentazione e della rassegna stampa che testimonia questo rapporto, lungo e alterno, durato decenni.

⁷ Da notare che tutte le collane di libri più circolanti negli ultimi decenni, allegate ai quotidiani maggiori, riguardanti l'arte moderna e contemporanea, non abbiano quasi mai, tra gli artisti scelti, scultori che abbiano lavorato attorno la cristianità.

⁸ La scultura di oltre 5 metri, dove varie collocazioni, si trova ora nella chiesa modenese, mentre il bozzetto del gruppo centrale si trova al Victoria & Albert Museum di Londra.



L'omaggio a Giovanni Comisso nel ricordo di Adriano Mariuz

Fabrizio Malachin

Il 30 maggio 1968 il salone nobile di Casa da Noal a Treviso ospitò una cerimonia organizzata dagli 'amici di Comisso' per omaggiare lo scrittore trevigiano. Un appuntamento rimasto nei ricordi dei trevigiani più adulti che avevano potuto partecipare a quell'appuntamento e noto agli studiosi anche per l'ampia eco che ebbe nelle cronache del tempo, anche da parte dei media nazionali (nelle foto a margine le pagine che vi dedicarono il *Corriere della Sera*¹ e l'*Avvenire*² - figg. 2 e 3). Fu una giornata di vera celebrazione per Giovanni Comisso (Treviso, 3 ottobre 1895 - 21 gennaio 1969). Leggiamo negli articoli di cronaca della presenza, con relativa testimonianza, di personaggi divenuti dei classici per la nostra letteratura: Goffredo Parise, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Guido Piovene eccetera. Non mancavano certo le personalità locali, dal sindaco Bruno Marton fino a 'Bepi' Mazzotti, ricordato per quella «faccia quasi ilare, con un piglio di estrema modestia che toglieva alla manifestazione affettuosa quel pizzico di ufficialità che poteva esserle rimasto» (F. Mazzariol).

Quell'appuntamento fu da un lato l'occasione per fare un bilancio critico intorno alla personalità dello scrittore trevigiano, e dall'altro un momento per dar spazio all'affetto. Ecco così gli interventi critici, 'stimolanti e acuti' sugli scritti, a partire dalla lectio del prof. Guarnieri dell'Università di Pisa. E poi i segni e gli omaggi opportunamente pensati per un momento così ufficiale. Quella foto, un po' romantica nell'antico bianco e nero, immortalava così il sindaco di Treviso mentre consegna nelle mani di Comisso, seduto e quasi provato dalle fatiche di una vita, la medaglia d'oro commemorativa (fig. 1). E ancora Mario Monti, direttore della casa editrice Longanesi, che nell'occasione presentò l'edizione completa delle opere comissiane, l'opera omnia. Insomma un evento organizzato in pompa ma-

gna, come giustamente si conveniva per celebrare la vita e la carriera di un grande scrittore che il cronista del *Corriere* ricorda

«stanco, greve, con i lucidi capelli bianchi, ancora striati qua e là di grigio-ferro, il volto tondo dalla carnagione incredibilmente rosea e fresca, come solo i bambini e certi vecchi hanno».

Di lì a qualche mese l'ultimo atto.

Il convegno, riferiscono le cronache giornalistiche, era stato organizzato dal primo nucleo degli 'Amici di Comisso'³ anche con la volontà specifica di istituire l'omonima associazione "Amici di Comisso" con il compito di raccogliere tutti gli scritti e le testimonianze relative allo scrittore. In realtà il gruppo si costituirà in associazione formalmente solo diversi anni più tardi, nel 1981, dando vita a un sodalizio che prosegue ancor oggi felicemente la sua missione, curando annualmente diversi eventi, in particolare, la rassegna "Premio Comisso". Ma questa è un'altra storia.

Dell'incontro a casa da Noal rimangono quindi le cronache ufficiali. Accanto a queste si aggiunge oggi una testimonianza inedita, arguta, distaccata, felicemente ironica - proprio come era nella vita e nei suoi studi l'autore. È la testimonianza di una persona che stava quel giorno seduto tra il pubblico. Nel suo racconto non usa la forma ufficiale e ampollosa del cronista, ma piuttosto quella personale del ricordo, quasi una pagina intima da diario, e per questo ancor più bella, vera e genuina. È la testimonianza del giovane Adriano Mariuz (fig. 4), amato e stimato professore di storia dell'arte all'Università di Padova⁴ che, originario di Castelfranco Veneto, a Treviso aveva frequentato il Liceo Canova.

In apertura

Fig. 1. Il sindaco di Treviso Bruno Marton consegna a Giovanni Comisso la medaglia d'oro commemorativa.

Fig. 2. Comisso festeggiato. "Corriere della Sera", sabato 1 giugno 1968.

Fig. 3. Affettuoso omaggio all'opera e alla personalità di Comisso. "L'Avvenire d'Italia", domenica 2 giugno 1968.

Fig. 4. Il professor Adriano Mariuz.

88



Il fratello, Paolo, ha reso note queste pagine ai suoi allievi nella ricorrenza del ventennale della scomparsa del maestro e ha concesso la pubblicazione in questa sede⁵. Pubblicando questo scritto rendiamo così omaggio a Comisso, ma soprattutto a quel giovane e curioso studioso 'intrufolato' tra il pubblico, diventato poi lo storico dell'arte per eccellenza del Settecento veneto.

30 maggio 1968

L'incontro era nella variopinta Ca' de Noal, in un salone quattrocentesco, quasi agreste, come lo sono gli interni delle vecchie case trevisane, con una decorazione ingenua ad affresco di putti scanzonati in equilibrio su ghirlande di fiori e frutta: si poteva pensare a un incubolo figurativo di eventuali pagine commissiane su

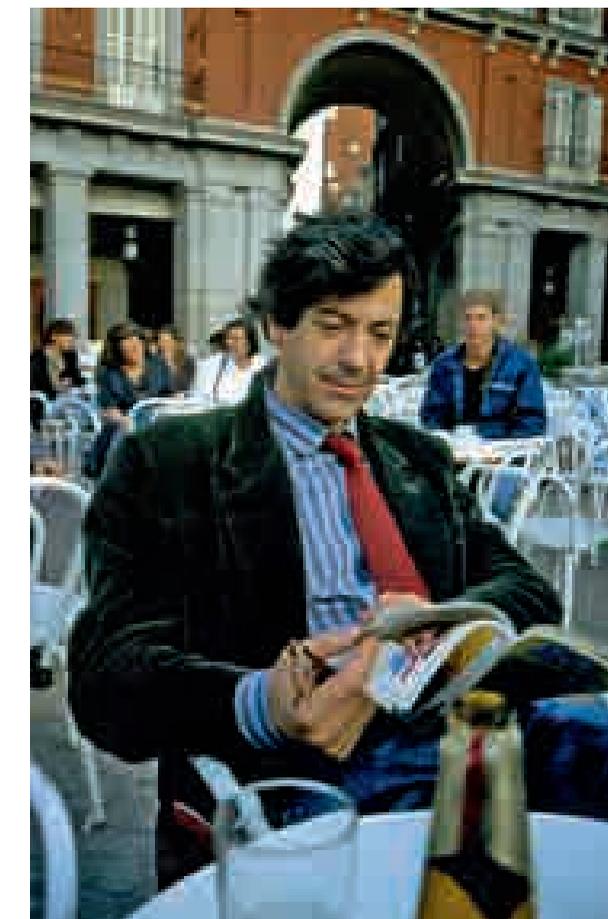
ragazzetti contadini che vanno a nidi.

C'erano tutte le signore decorative necessarie, come quelle svaporate esibizioniste che nei quadri antichi approfittano della presenza di Apollo per qualificarsi Muse, cioè ministre della cultura; ma la realtà fisica di Comisso dissipava l'artificiosità stucchevole del décor cultural-snobistico: era un vecchio Sileno rotolato in Parnaso, gonfio, le guance rosa e lustre, un cappellaccio bianco e calzoni rosso fuoco, sorretto (e infatti non si sostiene più sulle gambe, frana da ogni parte proprio come i sileni dei baccanali antichi) da un giovinastro in maglione e bragacce, tutto fiorito dalla nuca di ricciolini biondi più che artificiali per effetto del sole e del salso marino, perciò anche abbronzatissimo: un clima dunque di amor greco accettato ed anzi festeggiato, ma non sul pederastume patetico introverso, piuttosto

invece sul pagano, da situarsi in uno sfondo di felicità campestre o marina. La presenza dello scrittore beatamente irriverente faceva accadere qualcosa di magico per cui tutti sembravano acquistare un aspetto comico, e la cerimonia poteva rivelarsi un festeggiamento del re del Carnevale.

Ha parlato per primo uno della Longanesi che ha offerto al sindaco l'opera omnia di Comisso. Forse per una forma di snobismo ermetico, inapprezzabile in provincia, parlava facendosi propriamente colare in bocca le parole, deformando le lettere come uno straniero, inserendo pause lunghissime a caso nel tessuto del discorso; diceva dei fiori che Giovanni usa portare all'occhiello, garofani rossi, o verdi, più spesso bianchi "come usa nei matrimoni in Italia e nei funerali in Cina". Poi Silvio Guarnieri ha tenuto la sua lezione, con voce che rombava attraverso gli altoparlanti; sembrava un comizio. Montale boccheggiava (ha un tic allucinante, una contrazione delle guance agli angoli della bocca, ritmica come il muoversi delle branchie dei pesci) e si turava le orecchie, più obsoleto di quanto appaia nelle foto, grondante di grigio muschio. Mentre Guarnieri parlava esaltando la positività di Comisso, che agli scrittori della sua generazione "entre deux guerres" offriva una visione autenticamente realistica e positiva della vita, contro i vinti moraviani da una parte (superuomini rovesciati in negativo) e l'ottimismo retorico del regime dall'altra; all'altro lato del tavolo Pasolini e Parise ridacchiavano e si parlavano all'orecchio come due studenti che si sanno molto più intelligenti e colti del professore.

Esiste indubbiamente la "feltrinità"; la trovi in Guarnieri come nell'Annapaola; ma Annapaola, frequentandoci, ha annesso a sé qualcosa del genius della pianura, che solo conosce il valore delle sfumature. La feltrinità è cieca fiducia nel buonsenso; e poiché il buonsenso è la ragione media della morale comune, la



feltrinità è reazionaria e conservatrice. C'è tuttavia nella difesa del buonsenso una carica tale di passione che la feltrinità appare eroica fino a sfidare il ridicolo. C'era qualcosa di commovente nell'ostinata asserzione di Guarnieri di far coincidere la buona letteratura con quella letteratura che ci dà una buona lezione di vita. Poi è toccato a Montale: una voce meravigliosa, profonda, che avvolgeva le parole e queste i pensieri come le onde i ciotoli della riva. Nel "naufraggio della sua vita" molte volte ha cambiato di casa; e ogni cambiamento

89

imponessa il disfarsi di cose non necessarie ma care, soprattutto i libri perché le nuove case erano sempre più piccole; e guardando fra i libri rimasti ne aveva trovato uno e poi un altro ancora di Comisso: tutti i libri di Comisso si erano salvati anche se, egli lo confessava, non li aveva mai intenzionalmente selezionati. Era stato il caso, la sorte, il destino? Ma che significano queste parole? La presenza di quei libri rimasti a galla nella dispersione di tutto indicava che nella sua vita c'era una stella chiamata Comisso.

Lo stupendo poema in prosa di Montale (una parabola, come lui ha detto) recuperava il senso profondo dell'arte dello scrittore: quello stupore di fronte al quotidiano della vita che fa della vita un'avventura nella sua quotidianità; e questo è possibile perché il sacro coincide con la vita stessa e non c'è niente di superiore ad essa. Nella vita, nella natura, Montale vede il segno di una caduta rispetto a un paradiso, a una divinità in cui egli - e questo è il terribile paradosso di cui si alimenta la sua poesia - non crede; per questo Comisso, che in ogni luogo della terra si sente a casa sua e la sua casa è insieme la Cina e l'Africa e ama ogni sterpo per cui quello diventa un virtuale ramo verde, può apparire a Montale come una stella: l'ipotesi di una realtà anteriore alla caduta.

Ci fu un momento di grande commozione e l'applauso fu l'omaggio spontaneo ai due vecchi poeti così diversi, così misteriosamente intimi e fraterni nella verità della poesia.

Come esiste la feltrinità esiste la vicentinità, che è il lato Bosch del genius della pianura: alludo a Piovene, di un molliccio da sacrestia e un parlare guardando in direzione opposta al pubblico come si rivolgesse a un'invisibile pala d'altare: essere difficilissimo dire di Comisso (che solo apparentemente è semplice); da includere comunque in quella schiera di scrittori veneti

(Nievo, Svevo, Saba) che del Veneto scoprono le tortuose profondità sotto il lago di luce goldoniano.

Il pigro Valeri ha sintetizzato liricamente il discorso di Guarnieri, ricordando di suo il vento dell'Adriatico che alita nelle pagine di Comisso, il vento che lo accoglie quando rientrava a Venezia. E intanto, parlando, smonta il microfono.

Pasolini più bello in realtà: meno scavato, meno fil di ferro di quanto appaia nelle foto. Ha capelli ondulati, morbidi, occhi pungenti e sorridenti quando si toglie gli occhiali scuri; veste attillato in nocciola e camicia azzurra. Si dice costretto a improvvisare, sostituendo qualcun altro, Moravia o la Manzini. E anche lui si abbandona commissianamente alla sorte; ha preso un volume fra i molti dell'opera omnia ammuccati sul tavolo; ha aperto a caso: è un passo delle Mie stagioni in cui si parla del fuggitivo, il ragazzo amato ucciso poi dai partigiani. I precedenti oratori, dice Pasolini, hanno sempre parlato del fuggitivo come di un personaggio oggettivo; ma il fuggitivo è Comisso stesso il quale è patologicamente dissociato, dissociato da sé stesso e dagli altri. Poi legge un altro passo e ne fa l'analisi stilistica. Rileva che le frasi son quelle del codice ordinario: informano, connotano, non denotano; in quel passo c'è un anacoluto; fra una proposizione e l'altra si aprono voragini; tutta l'opera di Comisso è tramata su una danza di anacoluti. Ciò indica che Comisso è uno scrittore popolare e che questo rifiuto della grammatica equivale a un rifiuto di una presa di coscienza in senso morale. Prima e seconda guerra, fascismo, democrazia cristiana, marxismo: Comisso se ne è sempre fregato. Egli è un "incosciente" nel senso affettuoso con cui si usa il termine nel dialetto. Concludendo, egli è uno scrittore religioso perché ogni religione è profondamente pragmatica e ogni posizione autenticamente pragmatica è religiosa (credo che pragmatico sia l'atteggiamento di

colui che non subordina l'esperienza della realtà alle ideologie, insomma che non la intellettualizza) ecc.

Comisso intanto borbotta in uno stato di beatitudine-ebetudine: pare un sensale durante la siesta; evoca intorno a sé l'ambiente dell'Oca bianca. E il gufo Parise ha concluso con una storiella naturalmente commissiana. Comisso è stato il suo compare di nozze. Il giorno del matrimonio Parise dormiva profondamente e Comisso è andato a svegliarlo; nell'annebbiamento del risveglio improvviso Parise non riusciva a capire se era in sogno che egli doveva sposarsi. Il compare gli regalò un anello con una giada: l'anello lo aveva fatto facendo fondere tutti i pennini d'oro delle sue stilografiche e la giada l'aveva raccolta in una casa di piacere in Cina.

¹ Comisso festeggiato. A Treviso da amici di tutta Italia. Discorsi sull'opera dello scrittore di Silvio Guarnieri e di Guido Piovene. Commosse parole di Montale. Una medaglia d'oro dal Comune, in "Corriere della Sera", sabato 1 giugno 1968, p. 4.

² F. Mazzariol, Affettuoso omaggio all'opera e alla personalità di Comisso. Il convegno in onore dello scrittore trevigiano. Le interpretazioni della poetica e della produzione dell'autore veneto al di fuori di ogni mito. L'influenza sui «compagni di strada» degli anni trenta. Un patrimonio che merita di essere conservato tra i testi «meno logorati dal tempo». Le testimonianze di Parise, Pasolini, Montale, Piovene, Ferrata e Guarnieri, in "L'Avvenire d'Italia", domenica 2 giugno 1968, p. 5.

³ I festeggiamenti furono organizzati da: Alfredo Beltrame, Neva Agnoletti, Gino Boccazzi, Guido Carretta, Silvio Guarnieri, Nico Maldini, Antonio Olivì, Antonio Parolo, Mimi Piovene, Gianna Polizzi, Bruno Visentini, Giuseppe Zigaina. Dati tratti dallo Statuto della Associazione Amici di Giovanni Comisso, Treviso 27 febbraio 1981.

⁴ Mi si consenta una parentesi personale: Mi onoro di essere stato suo allievo e di essermi innamorato della storia dell'arte anche seguendo le sue lezioni e il suo esempio.

⁵ Un sentito ringraziamento al prof. Paolo Mariuz per la concessione del testo qui pubblicato.



ACQUISIZIONI, PRESTITI, RESTAURI, E MOSTRE



Collezioni civiche e attività: acquisizioni, prestiti, restauri

Eleonora Drago

In questo contributo, si intende dare conto delle attività ordinarie condotte dall'Ufficio Conservazione nel corso del 2024, legate necessariamente alla gestione delle ricche raccolte di opere d'arte che vanta il patrimonio civico di Treviso. Ciò che muove le nostre azioni non è solo una finalità di tutela e conservazione, ma anche inevitabilmente l'opportunità di fruizione e valorizzazione che i vari nuclei collezionistici possono rivestire a livello di offerta culturale.

Doni

L'anno si è aperto con l'arrivo, nel mese di febbraio, del nucleo di 38 opere di Carmelo Zotti (Trieste, 1933 - Treviso, 2007) donate dalla moglie Brigitte Brand, concludendo così la pratica di acquisizione già avviata alla fine del 2023 e di cui si era dato conto nel precedente numero di *Attività & Ricerche*, a cui si rimanda per ulteriori informazioni; una selezione di queste opere è stata poi esposta in una sala del percorso permanente al Museo Bailo, per la quale si veda il contributo in questo numero dedicato ai riallestimenti delle nostre collezioni condotte nel 2024.

La possibilità di acquisire raccolte monografiche di singoli artisti, come in questo caso, ci consente di testimoniare in maniera organica le varie fasi di attività di un autore, ma anche di toccare le diverse tecniche e tematiche affrontate nel corso della carriera. Uno dei punti a favore nella scelta di accettare raccolte numericamente così articolate, è senza dubbio il ruolo che l'artista ha rivestito, o ha ancora, per il territorio, in linea con la missione di conservazione e valorizzazione che caratterizza l'identità di un museo civico.

Così, dopo le raccolte di Renato de Giorgis e Zotti, il nostro istituto ha accolto favorevolmente la proposta di donazione di venti grafiche da parte dell'autore, Livio Ceschin (Pieve di Soligo, 1962), raffinato inci-

sore ed interprete della natura e del paesaggio veneti in bianco e nero. La selezione proposta dall'artista si presenta come una vera e propria antologia, con incisioni di dimensioni e soggetti diversi che mostrano l'evoluzione del suo percorso dal 1991, momento in cui approda a questa tecnica, al 2023.

Se Ceschin parte dalle grafiche di maestri del passato come Tiepolo o Rembrandt (di questo, è prova *Omaggio a Rembrandt* donata ai Musei), si accosta poi all'opera incisoria di Giovanni Barbisan, elaborando una poetica naturalistica di straordinaria finezza esecutiva, prediligendo aspetti del paesaggio veneto dalle Prealpi alla laguna di Venezia. I suoi scorci, di un realismo quasi ipnotico ricco di minuti dettagli, sono attraversati da un filo invisibile di lirico silenzio e sospensione dal tempo: i contrasti, netti ma equilibrati, tra i bianchi assoluti e le varietà dei neri, resi grazie a una sapiente tecnica manuale precisa e raffinata, donano ai suoi fogli un'intima idea di bellezza.

Singolare è l'inserimento nei suoi paesaggi di sovrapposizioni, su piani diversi, di elementi quali frasi manoscritte tratte da lettere e missive, appunti e brani, quasi a richiamare l'effetto di (fig. 1). La commistione riguarda anche le tecniche incisorie, di cui Ceschin è maestro: tra le opere donate, costante è la compresenza di acquaforte e puntasecca, talvolta con l'inserimento di bulino, cera molle o acquatinta.

Questo nucleo, inoltre, si inserisce perfettamente nella ricca raccolta di grafica d'arte trevigiana del Novecento che già si conserva nelle collezioni museali, partendo dagli esperimenti di Arturo Martini, proseguendo con Bianchi Barriviera e Barbisan, continuando con de Giorgis, Piazza e Bonaldo. Una collezione che è in continuo accrescimento, con attenzione agli aggiornamenti della storia e del presente dell'arte contemporanea.

Fig. 1. Livio Ceschin, *Ai margini del dirupo...*, 2003. Acquaforte, Puntasecca (Esemplare: 36/80, impresso su foglio 60x50 cm). Treviso, Musei Civici, dono dell'artista, 2024.

Fig. 2. Museo Bailo, 2024. Sezione delle opere di Arturo Martini in comodato dalla collezione Furlan di Montebelluna.



Poi, si segnalano due donazioni destinate ad arricchire l'offerta espositiva negli spazi della Biblioteca Civica "A. Zanzotto": il dono di Alice Biba della sua scultura in terracotta e smalti vetrosi *Futura*, con sua esposizione all'ingresso, e *La giostra* di Antonio Buso, olio del 1997, che completa il trittico delle grandi tele di autori trevigiani contemporanei presenti sopra lo scalone di accesso alla sala studio del primo piano: al centro Francesco Stefanini, e a destra Paolo del Giudice.

Per arricchire invece l'allestimento dell'androne di in-

gresso del Museo Bailo, portato a termine quest'estate, è giunta la donazione di una grande scultura di Gino Cortelazzo (Este, 1927 - 1985), *L'urlo*: opera in legno d'ulivo dell'ultima fase di attività dell'artista, datata al 1982, e donata dal figlio dell'artista Guido Maria, che ha stabilito un contrasto visivo con il grande gesso *La Sposa Felice* di Arturo Martini, ormai ospite stabile dell'atrio museale; si tratta di un ritorno a Treviso per questo monumentale lavoro (misura ben 230 cm in altezza), già presente nella mostra retrospettiva

sull'autore del 1992, ospitata a Ca' dei Carraresi. Dello scultore si trova a Treviso anche l'opera *Luna a Miami*, forma plastica in ferro battuto che dà il benvenuto all'ingresso della città, lungo il Sile e visibile nei pressi del ponte di San Martino.

Comodati

Se per l'elenco completo delle opere donate o giunte in deposito si rimanda alle liste alla fine del presente testo, in questa sede si vogliono portare all'attenzione del lettore alcuni casi significativi.

Il ruolo del Museo Bailo come destinazione privilegiata per la conservazione di opere del trevigiano Arturo Martini è ormai riconosciuto anche da collezionisti e donatori, come ci dimostra la storia delle acquisizioni civiche nel corso degli anni. Il peso che in questo senso rivestono le mostre temporanee e gli eventi di valorizzazione, poi, è altresì notevole. Così, l'effetto positivo della monografica su Martini ospitata nel 2023, seguita dalla donazione del grande gesso *La Sposa Felice* che ancora oggi campeggia al centro dell'androne di ingresso, simbolo e anteprima di ciò che il visitatore potrà approfondire nella visita museale, ha potuto lasciare strascichi importanti anche quest'anno: un importante nucleo di opere appartenenti per lo più alla giovinezza dello scultore, sono giunte in forma di comodato a lungo termine dalla collezione di Mauro Furlan di Montebelluna (fig. 2).

Si tratta di lavori che hanno trovato spazio al piano terra, nel nuovo allestimento inaugurato nel mese di luglio, e che hanno visto alcune integrazioni durante i mesi successivi e fino a novembre, per un totale di dodici pezzi afferenti per lo più al periodo tra formazione e praticantato che Martini trascorse collaborando con la manifattura ceramica di Gregorio Gregorj tra 1908 e 1911, e provenienti proprio dalle raccolte della

famiglia degli eredi Guerra Gregorj.

In questi anni Martini compie il viaggio a Monaco di Baviera finanziato dal Gregorj, che gli consente di entrare in contatto con le opere e gli esponenti della Secessione centroeuropea. L'assimilazione di questi stilemi si riflette nella sua produzione subito successiva, in primo luogo proprio dagli oggetti che realizzava presso la fornace di Sant'Antonino fuori Treviso, di cui già le raccolte civiche conservano una serie importante, abitualmente visibile nell'allestimento al primo piano. La selezione arrivata grazie al comodato vede così alcuni oggetti di gusto decorativo come un altro esemplare del grande vaso *In girum* ma dai colori della smaltatura diversi rispetto alla versione già dei Musei; un vaso con mascheroni, e una vaschetta con figure a rilievo. E poi, cinque piastrelle in gesso con soggetti a rilievo dal gusto squisitamente narrativo e fiabesco, come i titoli ci suggeriscono con evocative suggestioni: *Il salto*, *Dama con tirso e corona*, *Amorini*, *Dama con corona di fiori*, *Il martire*.

Ma i pezzi più importanti di questo nucleo sono rappresentati dal bozzetto per fontana in terracotta, già presente al Bailo lo scorso anno alla grande mostra martiniana, e una lunetta con Cristo con il suo stampo in gesso.

Il modelletto per fontana (a quanto noto, mai realizzata in versione definitiva), opera ridente e vivace, si può datare al 1908 circa, e dimostra un primitivo interesse dell'autore per i giochi d'acqua, pervenuto poi ad esito positivo in opere più tarde come la Fontana di Anticoli Corrado, o il *Tobiolo Ottolenghi*. Vi sono raffigurati, in una fresca composizione che trasuda di leggerezza di gusto liberty e delle suggestioni dalla produzione di Vincenzo Gemito, quattro pescatorelli intenti a sollevare una rete dentro cui guizza un pesce, dalla cui bocca doveva uscire, secondo il progetto, lo zampillo

d'acqua. Sulla forma di una delle figure è calcata quella del *Davide moderno*, di proprietà dei Musei Civici di Treviso ed esposto al primo piano; per questo, si è ipotizzata la modellazione del bozzetto prima del viaggio di Martini a Monaco, compiuto nel 1909. L'opera, rimasta per oltre un secolo nella collezione dell'industriale della ceramica Gregorj, dimostra l'importanza del periodo di apprendistato presso la fornace omonima, dove il giovane Martini era in grado di aggiornarsi anche sulle opere contemporanee europee tramite riviste e pubblicazioni provenienti da tutta Europa. Da queste poteva studiare e conoscere il lavoro di autori dell'art nouveau come i belgi, quale Philippe Wolfers, o il croato Ivan Meštrović, nelle cui opere si colgono similitudini con la fontana martiniana.

Nel mese di novembre, è iniziato un restauro dell'opera che mira a un consolidamento delle parti più fragili e alla pulitura delle superfici.

L'altro ingresso è costituito da una lunetta in terracotta dipinta raffigurante il busto di Cristo a rilievo, opera ad esemplare unico del 1909-10, la cui forma lascia supporre la sua destinazione come ornamento di una sovrapporta, forse per una chiesa o una sacrestia, insieme al suo stampo in gesso. In previsione del loro arrivo in museo, i due elementi sono stati sottoposti a un intervento di restauro, intervento necessario per ripulire i beni dallo strato di polveri che si era sedimentato nel tempo, ma anche per restituire i colori e l'integrità originale di queste opere (figg. 3-5). Vista l'affinità con la tematica sacra, le due lunette hanno determinato il collocamento di tutte le opere della raccolta Furlan nella sezione vicina alle formelle in terracotta raffiguranti la Via Crucis, che anche se realizzate da Arturo ben più tardi, consentono un interessante confronto, a distanza cronologica, di stile.

C'è da sottolineare che il nostro Museo Bailo, per voca-

Fig. 3. Arturo Martini, *Cristo* (Stampo per lunetta), 1909-1910. Gesso, 60 x 103 x 5 cm. Collezione Furlan, Montebelluna. Foto prima dell'intervento di pulitura e manutenzione.

Fig. 4. Arturo Martini, *Cristo* (Stampo per lunetta). Dettaglio durante l'intervento di pulitura.

Fig. 5. Arturo Martini, *Cristo*: lunetta (terracotta patinata), e suo stampo (gesso), allestite al Museo Bailo dopo la manutenzione.



zione casa dell'arte trevigiana dell'800 e '900, già conserva uno dei più notevoli gruppi di opere della prima fase di attività dell'autore, quella cioè che egli trascorre a Treviso e in Veneto, e che testimoniano i contatti e le influenze del Martini con le altre personalità locali dell'arte e della cultura, determinanti per la costruzione del suo pensiero di artista. Il nostro istituto, quindi, rappresenta per questi motivi la destinazione ideale per le sculture della raccolta Furlan.

Infine, è da segnalare un altro significativo arrivo in forma di comodato, a testimonianza dell'importanza di eventi espositivi come impulso all'arricchimento delle collezioni museali fruibili dal pubblico: infatti, dopo essere stata prestata alla mostra *Donna in scena. Boldini Selvatico Martini* al Museo di Santa Caterina dall'aprile al settembre - dove figurava in posizione di primo piano, proprio all'ingresso dell'esposizione -, è rimasta con formula del comodato a lungo termine la grande *Veduta a volo d'uccello di Treviso* eseguita nel 1917 dall'ingegner Antonio Monterumici (Treviso, 1846 - 1929): si tratta di una singolare planimetria della città così come appariva all'inizio del '900, nel pieno di uno sviluppo urbanistico, economico e sociale in fermento che si era avviato già negli anni dopo l'Unità d'Italia e che portò Treviso a una rinnovata situazione di modernità a cavallo tra i due secoli. Quest'opera, che costituisce un unicum nella produzione del Monterumici - ingegnere municipale, fautore di molti restauri architettonici in città tra i quali la trasformazione della precedente chiesa del convento degli Scalzi nell'attuale Biblioteca "G. Comisso" in Borgo Cavour - è quasi un'istantanea fotografica; realizzata con precisione a china acquerellata su otto grandi fogli di carta incollati insieme, è di grande impatto visivo per le notevoli dimensioni (190 x 310 cm) e per la piacevolezza estetica del contrasto tra il rilievo urbanistico e il raffinato

Fig. 6. Museo Bailo, novembre 2024. Sala in allestimento con *Veduta a volo d'uccello di Treviso* (1917) di Antonio Monterumici e, sulla destra, *Ritratto di Teresita Lorenzon* (1923) di Lino Selvatico.



decorativismo dell'incorniciatura dalle reminiscenze vagamente all'antica, con l'effetto di affaccio da una balaustra con colonnine scanalate e rigogliosi festoni di frutti e fiori lungo il bordo superiore.

L'opera nell'autunno è stata trasferita al Museo Bailo per la sua nuova collocazione al primo piano (fig. 6), al centro della sezione dedicata proprio ai protagonisti dell'arte e della borghesia imprenditoriale trevigiana in ascesa nel periodo tra '800 e '900, presente nella storia delle collezioni museali grazie anche alle donazioni e al mecenatismo artistico che alcune di queste famiglie, come i Lorenzon, i Provera, gli Appiani, i Felissent, i Guerra-Gregorj, svolgevano nel contesto culturale locale, sostenendo autori quali Luigi Serena e Arturo Martini, e commissionando i loro ritratti come elementi di status symbol ad artisti tra cui Lino Selvatico o Guiscardo di Sbrojavacca. L'emergere di questa nuova classe sociale rappresentò infatti un allargamento della base di committenza per gli artisti dediti alla ritrattistica.

Fig. 7. Una sala della mostra *Fischer von Erlach. Drafting a Historical Architecture* (Vienna, Wien Museum, 1° febbraio - 28 aprile 2024). Visibile l'opera di Sebastiano Ricci, *La gloria del principe (Giuseppe I d'Asburgo)*. Exhibition views Wien Museum © Werner Feiersinger 2024.



Prestiti

La valorizzazione delle opere civiche si è espressa nel 2024 anche attraverso la concessione del prestito ad alcune mostre, in Italia e all'estero.

Se l'anno solare è iniziato con la trasferta in corso di alcune nostre opere prestate a tre mostre (tre ritratti ottocenteschi a Ca' Pesaro, il *Ritratto di domenicano* di Lorenzo Lotto all'Alte Pinakothek di Monaco e ben nove opere di Arturo Martini ad Acqui Terme), per le quali anche qui si rimanda al numero precedente, da segnalare, a continuazione ancora una volta della fortuna espositiva di Martini maturata dal 2023, è un'altra mostra a lui dedicata: *Arturo Martini. La trama dei sogni. Tessuti, ceramiche, dipinti*, visitabile dal marzo al luglio presso il Museo della Ceramica di Savona, di nuovo nei luoghi a lui così familiari della Riviera di Ponente. A questa rassegna, i nostri musei hanno contribuito con il prestito di otto lavori - opere giovanili e più mature, caratterizzate tutte dal piccolo e medio formato -, essenziali per il percorso narrativo che poneva al centro il dialogo con una serie di produzioni tessili ideate dallo scultore.

Il 2024 è stato un anno di trasferte anche per una

delle opere più significative della nostra esposizione: il bozzetto di Sebastiano Ricci, *La gloria del principe (Giuseppe I d'Asburgo)* nel mese di gennaio è partito per Vienna, dove ha figurato al Wien Museum nella grande mostra dedicata all'architetto Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 - 1723), il progettista del Castello di Schönbrunn, celebre reggia imperiale di Vienna che conserva l'affresco originale eseguito da Ricci sul soffitto della Scala Blu, di cui l'opera di Treviso è il modelletto preparatorio (fig. 7).

Tornato a casa alla fine di aprile, a ottobre lo stesso olio su tela è ripartito, stavolta con destinazione Vicenza, per la mostra tuttora in corso alle Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari e dedicata a un altro protagonista del virtuosismo rococò del '700 veneto, *La Caduta degli angeli ribelli. Francesco Bertos*.

Presenza fissa all'interno della nostra Pinacoteca, questa doppia assenza temporanea del Ricci dal percorso di Santa Caterina ci ha permesso però di poter mostrare al pubblico un'alternativa sempre settecentesca, una graziosa tela abitualmente nei nostri depositi, attribuita nel 2022 sulle pagine di questo Bollettino a Mattia Bortoloni: *Davide e Abigail*, datata al 1735-38.

Nel 70esimo anniversario dalla scomparsa di Alberto Martini (1876 - 1954), il suo autoritratto surrealista, *L'esprit travaille* non è mancato agli eventi espositivi organizzati per questa ricorrenza. Conclusa la mostra *Donna in scena* al Museo Santa Caterina, dove l'artista opitergino figurava tra i principali esponenti, l'opera nel mese di ottobre è partita per la città natale di Martini, Oderzo, dove è in corso la rassegna *Le Storie Straordinarie. Alberto Martini ed Edgar Allan Poe*, a cura di Fondazione Oderzo Cultura.

Sempre nel mese di ottobre, un nucleo di sette sculture e dipinti, opere di alcuni dei protagonisti del '900 veneto, hanno lasciato il Museo Bailo per giungere a

Monfalcone, dove è attualmente in corso la mostra *Da Boccioni a Martini. Arte nelle Venezie al tempo di Ungaretti sul Carso*, dedicata ai ferventi anni '10 nel Triveneto; uno spaccato irripetibile per l'evoluzione dell'arte del nostro territorio, dove anche gli artisti delle nostre collezioni - Aldo Voltolin, Gino Rossi, Nino Springolo e di nuovo Arturo Martini - hanno giocato ruoli da veri e propri protagonisti.

Infine, con l'inizio di dicembre, partiranno anche i prismi settecenteschi appartenuti a Francesco Algarotti, ma storicamente attribuiti ad Isaac Newton, nelle nostre collezioni fin dal 1883 quando Luigi Bailo li acquistò con il loro cofanetto rivestito in cuoio rosso e tessuti presso i Perazzolo, eredi Algarotti, insieme al fondo di manoscritti oggi conservati in Biblioteca "G. Comisso". La mostra, che aprirà a Rovigo dal 6 dicembre, sarà dedicata alla straordinaria figura di Cristina Roccati (1732 - 1797), terza donna laureata al mondo, scienziata e letterata che contribuì alla diffusione della fisica e delle teorie newtoniane nell'ambiente rodigino in un'epoca in cui per le donne era ancora impensabile accedere agli studi superiori e a ruoli e cariche ancorate esclusivamente al mondo maschile. Per il cofanetto con i nostri prismi, abitualmente non esposti al pubblico, si tratta di un'occasione pressoché unica per essere finalmente, seppur in via temporanea, visti e apprezzati in un contesto scientifico e storico approfondito.

Restauro

In vista dei prestiti sopracitati, alcune delle nostre opere sono state sottoposte a interventi di manutenzione a fini per lo più espositivi. In particolare, si segnalano quello che ha riguardato l'olio su cartone di Gino Rossi, *Donna seduta / La donnina allegra*, prima del suo trasporto alla mostra di Monfalcone, ed esegui-

to da Nuova Alleanza Soc. Coop. Il dipinto, che vanta una interessante storia esecutiva (probabilmente realizzato in una prima versione nel 1913, e poi in parte ridipinto entro il 1919), presentava un discreto deposito di polvere incorporata alla vernice, oltre che alcune diffuse aree di policromia instabili, soprattutto vicine a fratture del supporto, o a lacune dello strato pittorico. Innanzitutto, si è proceduto con una spolveratura preliminare a secco, con pennelli morbidi e aspiratori; dopo la verifica della stabilità di adesione del colore al supporto, e della coesione degli strati di cartone fra loro nelle zone di lacerazione come margini e piccoli tagli, il cartone è stato consolidato, attraverso il ristabilimento dell'adesione fra i suoi strati con la ricetta dell'Istituto Centrale per la Patologia del Libro, a base di E411 e Plectol; contestualmente all'adesione della policromia con Acril33. A seguire, è stata eseguita la pulitura della superficie dipinta, con una soluzione detergente isotonica, e la stuccatura e il ritocco dei vecchi fori da tarli. Infine, un passaggio di leggera satinatura superficiale a base di Regalrez.

Sempre a cura di Nuova Alleanza, è da poco terminato l'intervento anche sui prismi di Algarotti con il cofanetto, in vista della loro prossima esposizione a Rovigo. Il prisma centrale presentava infatti una delle due montature in ottone distaccate, rendendo rischiosa l'eventuale movimentazione manuale del pezzo. Così, prima di tutto si è intervenuti sulla cassetta di custodia, con la pulitura dai depositi di polvere ed idratazione del cuoio, attraverso una ricetta a base di olio di piede di bue e lanolina. In seguito, sono stati consolidati gli spigoli esterni del contenitore, consunti dal tempo, con l'applicazione di dispersione acrilica in acqua e integrazione pittorica localizzata con acquarello sulle mancanze del cuoio.

All'interno, la scatola è ricoperta da un rivestimento

Fig. 8. Arturo Martini, *Ritratto di Omero Soppelsa*, 1913. Gesso, 56 x 63 x 28,5 cm. Treviso, Musei Civici di Treviso, (Inv. AMS 65). Foto del retro prima del restauro.

Fig. 9. Arturo Martini, *Ritratto di Omero Soppelsa*. Dettaglio della frattura che staccava l'opera in gesso dalla sua base di legno prima del restauro.

Fig. 10. Arturo Martini, *Ritratto di Omero Soppelsa* riportato al suo candore originale dopo il restauro.

102



in seta verde chiaro che è stato sottoposto a pulitura meccanica con microaspiratore, utilizzato con l'interposizione di un foglio di tessuto-non-tessuto di protezione; successivo incollaggio dei lembi di seta lisi e distaccati alla struttura in legno, grazie a metilcellulosa, per prevenire ulteriore usura del tessuto. Le giunture e gli elementi in ottone sono stati lucidati con panno in microfibra, mentre la superficie dei cristalli dei prismi è stata pulita con un panno in pelle di daino. Infine, la messa in sicurezza della montatura distaccata dal prisma in vetro è stata completata con l'incollaggio tramite metacrilato.

Non solo interventi conservativi mirati a prestiti per mostre esterne: nella prima parte dell'anno, il *Ritratto di Omero Soppelsa*, scultura in gesso di Arturo Martini - tra i capisaldi delle opere degli anni '10, una delle sperimentazioni in chiave futurista dell'autore, con le superfici spezzate e frammentate da solchi e linee dinamiche che contribuiscono a rendere l'oggetto più complesso e vulnerabile anche dal punto di vista materico: la superficie, non levigata, mostra nella modellazione i numerosi segni della spatola e delle dita dell'artista, presenti anche sul retro, cavo e senza armature interne. L'opera poggia su, e in parte ingloba, una base realizzata con una porzione di tavola lignea, il che implica un'attenzione particolare nel mantenere la stabilità della stessa durante la messa in posa.

Prima del restauro - eseguito dalla ditta Passarella Restauri s.r.l. -, sulla superficie, porosa e increspata, erano presenti numerosi depositi incoerenti che alteravano la candida cromia originaria del gesso, talvolta provocando macchie di colorazione scura. Era inoltre presente una microfessatura, che correva lungo il fianco, e alcune decoesioni di frammenti di gesso verso la base (fig. 8).

Dopo i test di pulitura preliminari, eseguiti in più

punti per capire con quali modalità d'intervento agire, sono stati dapprima rimossi i depositi di sporco mediante pennelli a setola morbida, spugne wishab e piccoli aspiratori a potenza controllata, mentre le piccole lesioni sono state consolidate con iniezioni di resina acrilica.

È stato necessario effettuare un trattamento anossico, riponendo l'opera in un apposito sacco in film polibarrera Evoh sigillato, contenente un assorbitore chimico di ossigeno Atco. A seguire, le lesioni in precedenza consolidate sono state sigillate con stucature in gesso di Bologna e colla di coniglio, prima della rifinitura cromatica con acquerello a valatura (figg. 9-10).

Per il finanziamento dei restauri, si segnala poi il supporto del Comune di Istrana, presso il quale è da alcuni anni in deposito a lungo termine parte della vasta collezione dell'avvocato Bruno Lattes - dal 1953 di proprietà del Comune di Treviso per lascito testamentario -, esposta al pubblico in Villa Lattes, la dimora settecentesca sita in centro a Istrana che era stata la residenza dell'avvocato nella seconda parte della sua vita. Qui, grazie all'accordo con ENAIP Veneto - Centro di restauro "Andrea Mantegna" di Piazzola sul Brenta (PD), è possibile ogni anno intervenire su dipinti e complementi d'arredo nell'ambito del percorso didattico: le operazioni rappresentano infatti l'oggetto dei lavori finali e delle tesi di diploma degli studenti del corso triennale per Tecnico del Restauro di Beni Culturali, sotto la supervisione delle docenti, Ester Montiggelli e Irene Bortolotti.

Ad ora, ad esempio, sono in corso di recupero due dipinti a olio su tela di autori non identificati (P 1166 e P 170), caratterizzati da precario stato di conservazione e vecchie velature.

Infine, con una prospettiva che guarda già al 2025 e a fini espositivi, si sono intrapresi gli interventi di recu-

pero conservativo di una serie di sculture lignee policrome e crocifissi databili tra la fine del '400 e gli inizi del '500: a cura di Mariangela Mattia sono in corso le manutenzioni di tre esemplari (LS 652 e LS 658 comprensivi della croce, e LM 650), che vedono la messa in sicurezza delle parti disgregate e lacunose e un consolidamento delle policromie con riordino estetico finale. Queste opere presentavano infatti importanti problemi di rottura e distacco di elementi, che ne precludono al momento qualsiasi ipotesi di fruizione al pubblico. A seguire, considerata l'alta qualità di queste opere, si auspica di poter procedere con azioni più radicali di pulitura delle superfici allo scopo di offrire una lettura della complessa stratificazione cromatica e dell'intaglio.

Di imminente avvio è inoltre l'intervento, ad opera di Valentina Piovan, su altri tre manufatti lignei policromi dello stesso periodo, due crocifissi e un pregevole busto di Cristo in *Imago Pietatis*, che per quest'ultimo pezzo vedranno anche la possibilità di avvalersi di alcune indagini diagnostiche preliminari finalizzate a comprendere meglio la struttura e la storia dell'opera. Ma di queste operazioni, contiamo di parlarvene con maggior dettaglio fra un anno, nel prossimo numero del Bollettino.

103

AUTORE	TITOLO/SOGGETTO, DATAZIONE MATERIALI E TECNICHE	MODALITÀ ARRIVO IN MUSEO *DATA PROVENIENZA E COMMITTENZA ORIGINARIE SE NOTE
Carmelo Zotti	38 opere pittoriche e grafiche (tecniche: olio su tela, acrilico su tela, tempera su tela, tecnica mista su tela, tecnica mista su carta, olio su faesite, tecnica mista su carta intelata, olio su supporto rigido, tecnica mista su supporto rigido, serigrafie)	Dono della moglie Brigitte Brand
Livio Ceschin	20 opere grafiche (tecniche: acquaforte, puntasecca, bulino, acquaforte con fondino calcografico, cera molle, acquatinta), 1991 - 2023	Dono dell'artista
Alice Biba	<i>Futura</i> terracotta, smalti vetrosi, 2016	Dono dell'artista
Gino Cortelazzo	<i>L'urlo</i> legno di ulivo, 1982	Dono del figlio dell'artista
Antonio Buso	<i>La Giostra</i> olio su tela, 1997	Dono dell'artista

Comodati e depositi 2024

PROPRIETARIO	ANAGRAFICA OPERA	OPERE ESPOSTE
Gino Rossi	<i>Uomo e Donna a colloquio</i> , inizio anni '20, guazzo su carta	Collezione Furlan, Montebelluna
Gino Rossi	<i>Composizione</i> , 1920-1921, tempera e pastello su carta	Collezione privata
Arturo Martini	<i>Cristo</i> , 1909-1910, lunetta in terracotta patinata <i>Cristo</i> , 1909-1910, stampo per lunetta in gesso <i>Il salto</i> , 1909, piastrella in gesso <i>Vaschetta con figure a rilievo</i> , 1911, terraglia smaltata <i>Vaso con mascheroni</i> , 1911 ca., terraglia smaltata <i>Vaso in girum</i> , 1910-1911, terraglia smaltata <i>Bozzetto per fontana</i> , 1908, terracotta <i>Il martire</i> , 1909, piastrella in gesso <i>Dama con tirso e corona</i> , 1909, piastrella in gesso <i>Dama con corona di fiori</i> , 1909, piastrella in gesso <i>Amorini</i> , 1909, piastrella in gesso <i>Ratto d'Europa</i> , 1946 ca., terracotta	Collezione Furlan, Montebelluna

Guglielmo Ciardi	<i>Borgo di Quinto</i> , 1910, olio su tela	Collezione privata
Antonio Monterumici	<i>Veduta a volo d'uccello di Treviso</i> , 1917, disegno a china acquerellato su carta	Collezione Monterumici-Tristano

Prestiti 2024

INVENTARIO	AUTORE E TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA
P 515	Autore ignoto, <i>Suonatrice d'arpa</i>	<i>Il ritratto veneziano dell'Ottocento</i> , Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 2023 - 1° aprile 2024
P 523	Eugenio Moretti Larese, <i>Ritratto di Carla Parodi Giovo in Pavan</i>	
P 1354	Tommaso Da Rin, <i>Ritratto di Isidoro Coletti</i>	
P 88	Lorenzo Lotto, <i>Ritratto di domenicano</i>	<i>Venezia 500. The Gentle Revolution of Venetian Painting</i> , Monaco, Alte Pinakothek, 27 ottobre 2023 - 4 febbraio 2024
AMS 79	Arturo Martini, <i>La seminatrice</i>	<i>Martini Melotti. Un arco dello spirito</i> , Acqui Terme, Civico Museo Archeologico, 7 ottobre 2023 - 7 gennaio 2024
AMS 83	Arturo Martini, <i>Vaso Fiaba</i>	
AMS 84	Arturo Martini, <i>Cavallo allo steccato</i>	
AMS 89	Arturo Martini, <i>Donna che nuota sott'acqua</i>	
AMS 157	Arturo Martini, <i>Icaro</i> (piastrella decorativa)	
AMS 158	Arturo Martini, <i>Canefora</i>	
AMS 161	Arturo Martini, <i>Vaso "In girum"</i>	<i>Fischer von Erlach. Drafting a Historical Architecture</i> , Vienna, Wien Museum, 1° febbraio - 28 aprile 2024
AMS 394	Arturo Martini, <i>Adamo ed Eva</i>	
AMS 395	Arturo Martini, <i>Il figliol prodigo</i>	
P 1167	Sebastiano Ricci, <i>La gloria del Principe (Giuseppe Id'Asburgo)</i>	

INVENTARIO	AUTORE E TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA
AMS 1	Arturo Martini, <i>Ritratto di Lilian Gish</i>	<i>Arturo Martini. La trama dei sogni. Tessuti, ceramiche, dipinti</i> , Savona, Museo della Ceramica, 22 marzo - 15 luglio 2024
AMS 82	Arturo Martini, <i>Il palloncino</i>	
AMS 83	Arturo Martini, <i>Vaso Fiaba</i>	
AMS 90	Arturo Martini, <i>Davide moderno</i>	
AMS 160	Arturo Martini, <i>Vaso triangolare con maschere</i>	
AMG 95	Arturo Martini, <i>Accordi</i>	
AMG 100	Arturo Martini, <i>Giuditta</i>	
AMG 103	Arturo Martini, <i>Carnevale - Teatro dei burattini</i>	
AM 166	Alberto Martini, <i>L'esprit travaille</i>	<i>Le Storie Straordinarie. Alberto Martini ed Edgar Allan Poe</i> , Oderzo, Palazzo Foscolo, 28 settembre 2024 - 25 marzo 2025
P 1167	Sebastiano Ricci, <i>La gloria del Principe (Giuseppe I d'Asburgo)</i>	<i>La Caduta degli angeli ribelli. Francesco Bertos</i> , Vicenza, Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari, 11 ottobre 2024 - 9 febbraio 2025
AMS 85	Arturo Martini, <i>Amore materno</i>	<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>	
AM 159	Gino Rossi, <i>Paesaggio asolano (Monfumo)</i>	
AM 164	Aldo Voltolin, <i>Il viatico</i>	
AM 165	Aldo Voltolin, <i>Pagliai in autunno</i>	
AM 178	Gino Rossi, <i>Donna seduta / La donnina allegra</i>	
AM 350	Nino Springolo, <i>Canale in laguna</i>	

INVENTARIO	AUTORE E TITOLO OPERA	TITOLO MOSTRA
AMI 364	Prismi 'di Newton' appartenuti a Francesco Algarotti	<i>Cristina Roccati (1732-1797). La donna che osò studiare fisica</i> , Rovigo, Palazzo Roncale, 6 dicembre 2024 - 21 aprile 2025

Riallestimenti e nuova esposizione delle collezioni permanenti

Eleonora Drago

108 Le due sedi espositive dei nostri Musei Civici, il Museo Bailo e il Museo di Santa Caterina, destinate all'esposizione primaria delle opere delle collezioni cittadine, sono state entrambe coinvolte da riallestimenti e novità nel corso di quest'ultimo anno solare. La programmazione delle grandi mostre organizzate a cura del personale interno e con le risorse civiche, ha determinato inevitabilmente spostamenti e diversificazioni nella proposta di opere visibili al pubblico.

Museo Bailo

Dopo la chiusura della mostra *Juti Ravenna (1897-1972). Un artista tra Venezia e Treviso*, e il termine dei lavori di allestimento a Santa Caterina per *Donna in scena. Boldini Selvatico Martini* - aperta da aprile con l'inserimento di opere in precedenza esposte al Bailo di autori come Giulio Ettore Erler, Lino Selvatico, Giovanni Apollonio, Alberto Martini e Umberto Feltrin - gli ambienti del Museo hanno dovuto affrontare una ovvia riorganizzazione dell'allestimento per compensare le assenze e riempire gli spazi. Così, con inaugurazione nel mese di luglio, il percorso al piano terra si è arricchito di una serie di sale dedicate a opere del '900 trevigiano, precedentemente conservate nei depositi e tutte parte delle collezioni museali, proprie o in deposito. Un itinerario denominato *Donazioni e donatori*, per sottolineare appunto la natura della loro provenienza, frutto di recentissime acquisizioni o di generosi lasciti storicizzati avvenuti per consegnare alla collettività testimonianze di valore significativo. Questo a cominciare dall'androne, destinato ad ospitare le sculture più monumentali: dal *Ritratto dell'abate Luigi Bailo* di Antonio Carlini, il busto del padre fondatore dell'Istituto posto finalmente in posizione centrale, al *Torso femminile* di Augusto Murer, ricavato da un unico tronco di legno, in dialogo ideale con l'arrivo

più recente in museo, *L'urlo* di Gino Cortelazzo, circondati dalla selezione di opere in terracotta e bronzo del trevigiano Alfiero Nena (1933-2020), giunte alla città nel 2021 grazie al legato testamentario dell'artista. Dislocata poi nei corridoi al piano terra del museo, è stata collocata una cospicua rappresentanza della generazione di scultori del '900, a conferma della ricchezza del patrimonio acquisito che va oltre Arturo Martini; da Carlo Conte - protagonista di una vasta antologia di opere, provenienti soprattutto dai doni degli eredi - a Ugo Arvedi, Sergio Storel, Giovanni Raffaelli, Gianni Aricò, Marcello Mascherini, Francesco Messina, Ettore Calvelli: una vasta selezione che rispecchia l'evolversi dell'arte italiana dal secolo scorso ai giorni nostri. Ma anche i veneti Toni Benetton, maestro della scultura in ferro, e di nuovo Augusto Murer, autore di opere scultoree in bilico tra classicismo ed espressionismo sia in bronzo che in legno, in grado di affermarsi a livello nazionale e non solo.

Non solo opere plastiche: lungo i corridoi intorno ai chiostrì, la selezione di opere pittoriche su tela e ad affresco eseguite da Giovanni Barbisan (1914-1988) insieme al suo torchio per incisioni ha potuto finalmente trovare la giusta valorizzazione, ma anche il lavoro di Nino Springolo (1886-1975), finalmente esposto in tutta la sua ricchezza anche numerica, con la quale è rappresentato all'interno del patrimonio civico. Due personalità, diverse e allo stesso tempo vicine, che hanno segnato con ruoli di primo piano lo sviluppo della pittura locale del secolo scorso (fig. 2).

Infine, come anticipato nel contributo dedicato alle recenti acquisizioni, anche una parte di due cospicue donazioni avvenute tra 2023 e 2024 ha trovato subito spazio in altrettante salette al primo piano. Si tratta delle opere di Carmelo Zotti, e di Renato de Giorgis (1923-2009), provenienti dai rispettivi atelier come

Fig. 1. Museo Bailo, estate 2024. Androne di ingresso allestito con sculture di Umberto Feltrin, Alfiero Nena, Gino Cortelazzo, Augusto Murer, Arturo Martini e Antonio Carlini.

Fig. 2. Museo Bailo, estate 2024. Riallestimento della sala con opere di Giovanni Barbisan.



109 doni delle loro famiglie, e importanti per la documentazione a tutto tondo del loro lavoro.

Di gran pregio, sia per il valore estetico che per quello contenutistico, è stata poi l'implementazione degli spazi dedicati alla pittura dell'800. Alla Galleria, inaugurata nel 2022, si è affiancato quindi un altro salone con destinazione permanente che ha consentito di esporre quasi tutta la preziosa raccolta museale di opere eseguite nel secolo di passaggio dalla Serenissima all'Italia unita. Frutto di molteplici donazioni, avvenute a partire dal 1851 e giunte fino a pochi anni fa, le opere di recente riallestite costituiscono un con-

Fig. 3. Museo Bailo, 2024. Veduta della nuova sala dell'Ottocento.

Fig. 4. Museo Bailo, 2024. Veduta della nuova sala dell'Ottocento.



trattare a quelle più maestose e accademiche già esposte nella Galleria, esempi magniloquenti della grande pittura di storia o declamatoria. Se questa era destinata agli spazi pubblici o alle dimore di rappresentanza, nella sala sono invece presenti temi e soggetti della pittura 'da salotto': di dimensioni più contenute, vi figurano ritratti borghesi, singoli o di famiglia, eseguiti da Natale e Felice Schiavoni, Rosa Bortolan, Eugenio Moretti Larese; vedute e paesaggi, da quelli ancora settecenteschi di Giuseppe Bernardino Bison ad altri

di Ippolito Caffi; i soggetti di gusto orientaleggiante, o le scene di genere di tipo pittoresco. Di suggestione scenografica, vi sono soprattutto due grandi vedute di interni di Vincenzo Abbati, provenienti dal lascito di Sante Giacomelli; ma anche alcune figure allegoriche di Natale Schiavoni e del figlio, giocate sul sottile confine tra seduzione e pudore (figg. 3-4).

In attesa del completamento di un'articolata sezione del primo piano - che dalla Galleria dell'800 conduce ai nuovi corridoi con Lino Selvatico, per i quali si rimanda più sotto - nell'estate è stato aperto uno spazio dedicato ai ritratti dei Lorenzon e Provera, donatori delle raccolte di famiglia ai nostri musei, eseguiti all'alba del '900 e testimonianza del momento di profonde trasformazioni a cui vanno incontro la società e l'economia con l'emergere della nuova borghesia: una città proiettata nel suo futuro protoindustriale, ma sensibile al mecenatismo artistico.

A dare una maggiore contestualizzazione alle opere pittoriche, queste operazioni di rinnovamento del Bailo hanno visto anche la novità dell'esposizione di una serie di ceramiche artistiche conservate nelle collezioni museali: sia quelle realizzate nel primo '800 dalla manifattura trevigiana Fontebasso, attiva con successo nella produzione di gusto neoclassico e romantico e nei depositi da svariati decenni; ma anche di un nucleo di oggetti pressoché inediti di primo '900, opere della locale ditta Ceramiche E. Lazzar: vasi e portavasi, piccole sculture decorative di graziosa ascendenza Liberty, che dimostrano un aggiornamento dell'artigianato trevigiano sui movimenti di caratura nazionale ed europea, ancora nel periodo della Belle Époque.

Non sono state solo le ceramiche ad essere riemerse come tesori dai nostri depositi: a titolo indicativo, si coglie l'occasione per ricordare l'esposizione al pubblico avvenuta quest'anno anche di due esemplari

Fig. 5. Museo Bailo, 2024. Allestimento di ceramiche della manifattura E. Lazzar e di Guido Cacciapuoti.



delle nostre raccolte tessili, due corpetti di inizio '900 inseriti nel percorso della mostra *Donna in scena* al Museo di Santa Caterina.

Attualmente, per esigenze dovute a mostre temporanee a cura esterna, è stato necessario attuare un parziale ridimensionamento, seppur non definitivo, dell'offerta espositiva del museo. Come anticipato sopra, però, è quasi terminata la preparazione degli ultimi spazi espositivi del Bailo rimasti ancora vuoti: due ampi corridoi del primo piano, circostanti il chiostro piccolo, che ospiteranno - finalmente in maniera organica - la cospicua raccolta di opere di Lino Selvatico giunte in comodato a lungo termine dagli eredi dell'artista, in un percorso finalizzato a sottolineare le vicende biografiche e familiari dell'autore e le principali tematiche da lui affrontate in pittura (figg. 6a-b). Già in parte valorizzate durante la mostra *Donna in scena*, in questo nuovo allestimento fungeranno da collegamento tra la sezione dei ritratti dei protagonisti del mecenatismo trevigiano tra '800 e '900, grazie al grande *Ritratto di Teresita Lorenzon* dei Musei Civici realizzato da Selvatico, e il resto delle raccolte permanenti di pittura e scultura dello stesso momento storico.

Figg. 6a-6b. Museo Bailo, novembre 2024. Scorcio di uno degli spazi in corso di allestimento con la collezione di opere di Lino Selvatico, in comodato a lungo termine.



Museo Santa Caterina

Parallelamente, nel corso del 2024 si è intrapreso finalmente il progetto di riallestimento del lapidario civico intorno ai lati del chiostro grande del Museo di Santa Caterina; reperti dall'età romana al periodo gotico e rinascimentale, che dal 2003 non erano più visibili al pubblico, ovvero dalla chiusura per lavori del Museo Bailo, dove erano precedentemente conservate e allestite anche le opere di archeologia e scultura lapidea.

Il lavoro, che ad oggi ha visto completati due dei quattro lati del chiostro, è iniziato nella tarda primavera innanzitutto con l'allestimento della sezione tematica *Treviso ferita. 1944-2024* lungo il braccio attiguo alla sezione archeologica. Il titolo si collega alle iniziative organizzate in città per commemorare l'ottantesimo anniversario dallo storico bombardamento su Treviso, che distrusse gran parte del centro storico con il suo patrimonio architettonico e artistico. Anche le sedi museali furono gravemente colpite, tra le quali il Museo Bailo che allora ospitava i reperti più pesanti e voluminosi, che quindi non era stato possibile mettere in salvo all'avanzare del conflitto: elementi architettonici, reperti epigrafici, ma anche affreschi dalla difficile movimentazione, che il 7 aprile 1944 vennero letteralmente travolti dalle macerie o dalle schegge, come ci mostrano le immagini storiche (fig. 7). A crollare furono l'ala frontale prospiciente Borgo Cavour con parte della facciata, così come il braccio occidentale del primo chiostro. Alcuni dei pezzi conservati in questi punti rimasero irrimediabilmente toccati nella loro integrità conservativa, con danni visibili ancora oggi, nonostante i restauri successivi. Queste opere vennero comunque raccolte e accuratamente reintegrate nell'ambito della ricostruzione, all'indomani della fine della Guerra, e riallestite dal 1952 per la riapertura dei musei al pubblico.

L'allestimento condotto nel 2024 ha quindi presentato alcuni dei pezzi che erano stati danneggiati 80 anni fa, seguendo un ordine cronologico e che rispecchia in parte la sequenza dei reperti così esposti nel 1944, come evidente dal confronto con le foto storiche accuratamente riprodotte vicino ai pezzi stessi, riconoscibili. Si tratta per certi versi di un prolungamento ideale del corridoio della sezione archeologica attiguo e parallelo al braccio del chiostro in esame, dove sono

Fig. 7. Museo Bailo, dopo il bombardamento del 7 aprile 1944. Veduta con stele funerarie a edicola e a *clipeus* e un frammento di rilievo di epoca romana tra le rovine, oggi tutti riallestiti nella sezione archeologica e lungo il chiostro del Museo di Santa Caterina.

Fig. 8. Museo Santa Caterina, autunno 2024. Scorcio del primo tratto di lapidario allestito lungo il chiostro grande nel 2024, dal tema *Treviso ferita. 1944 - 2024*.



già esposti dal 2007 altri reperti del periodo romano che compaiono nelle immagini storiche: è un invito per il visitatore a percorrere spazio interno ed esterno con una consapevolezza diversa, a fruire questi manufatti non solo come testimonianze in sé del pe-

Fig. 9. Museo Santa Caterina, autunno 2024. Chiesa di Santa Caterina, veduta d'insieme del riallestimento di parte del ciclo con *Storie di Sant'Orsola* di Tommaso da Modena nell'abside e nelle cappelle laterali, con apertura dello spazio lungo la navata.



riodo storico in cui vennero realizzati, ma anche considerando la loro storia materiale nel corso dei secoli, fino ad anni recenti, un po' come monito alla natura caduca di tutte le cose, comprese quelle destinate alla salvaguardia e alla tutela (fig. 8).

Degli altri tre lati del chiostro, che invece vedranno nella realizzazione finale un percorso di tipo cronologico più tradizionale (un lato avrà reperti del periodo antico, uno tardoantico e medievale, e uno post-medievale), nell'autunno si è completato il terzo, ospitante una serie di sette lastre tombali ad altorilievo, databili tra primo '400 e 1500 e provenienti dalla chiesa di San Nicolò (tranne una, dalla Chiesa di Santa Caterina), dove erano collocate fino all'800, quando vennero asportate e cedute al Municipio di Treviso. Di questa particolare tipologia di reperti - sia decorate con figura del defunto, sia in tre casi con arme gentilizie - l'intera offerta dalle nostre collezioni è così visibile al pubblico.

Prossimamente, proseguiranno i lavori di completamento anche degli altri due lati ancora vuoti, verso una valorizzazione adeguata delle ricche raccolte lapidarie che conserviamo nei depositi e che ci raccontano, come pietre parlanti, la storia del nostro territorio. Nel periodo autunnale, si è attuato infine un primo passo verso il riallestimento e la nuova valorizzazione

del ciclo di affreschi staccati con le *Storie di Sant'Orsola* e relativi frammenti decorativi di Tommaso da Modena, provenienti dalla chiesa di Santa Margherita. Collocati dal 1979 nella chiesa di Santa Caterina, ambiente adibito anche ad auditorium per eventi e concerti, l'intervento effettuato ha permesso di migliorare decisamente la fruibilità estetica del ciclo nel suo complesso, donando all'insieme un impatto suggestivo più forte e la possibilità di coglierne la qualità coloristica e narrativa anche con un punto di vista prospettico. È stata infatti rimossa la voluminosa struttura a forma di ogiva che si ergeva al centro della navata per separare lo spazio adibito ad eventi da quello più prettamente musealizzato, che sacrificava la visione dell'intera monumentalità spaziale dell'interno dell'edificio e di conseguenza anche del ciclo ad affresco. Questa struttura ospitava alcuni frammenti di cornice ad affresco e la scena con la Vergine Annunciata, opere che sono state riposizionate nelle cappelle laterali, che a loro volta sono ritornate accessibili grazie allo spostamento lungo le pareti dell'abside - rinnovata lo scorso anno - degli episodi delle Storie in precedenza poste a coprire l'accesso delle suddette cappelle, prima dell'inizio dei lavori di rifacimento dell'abside (fig. 9).

Alcuni riquadri sono tornati poi visibili, e senza dubbio il posto di primo piano è spettato legittimamente al pannello che raffigura *Sant'Orsola in gloria*, la titolare del ciclo intero e che oggi finalmente campeggia al centro dell'abside; al centro anche del punto di fuga prospettico della sequenza delle scene con le Storie. Certo, non si tratta di una ricostruzione filologica di come doveva essere esperito l'intero nucleo, ma in attesa della futura risistemazione del complesso oggi riusciamo a godere l'insieme tommasesco con un più ampio respiro.

Un museo per tutti

Mariacristina Cappellazzo

114 In un'epoca in cui quasi tutti siamo soliti trascorrere quantità variabili di tempo immersi in piccoli e grandi schermi che ci permettono di immedesimarci in innumerevoli scenari, abituati a sperimentare svariate attività - dal lavoro, ai meeting per conoscersi o fare yoga, ai colloqui coi docenti, sino ai consulti medici - tutto da remoto attraverso pc e smartphone, abbiamo avvertito forte il bisogno di immergerci nella concretezza della realtà per poter tornare a vedere, sentire e toccare in loco le opere d'arte o le loro riproduzioni e lasciarci condurre dalla loro suggestioni. Nell'agosto del 2022 abbiamo colto la sfida e partecipato all'Avviso pubblico per la presentazione di proposte progettuali di intervento per la rimozione delle barriere fisiche, cognitive e sensoriali dei musei e luoghi della cultura pubblici non appartenenti al Ministero della Cultura, da finanziare nell'ambito del PNRR Missione 1 - Digitalizzazione, innovazione, competitività e cultura Misura 1 "Patrimonio culturale per la prossima generazione" Componente 3 - Cultura 4.0 - Investimento 1.2 finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEU. Il progetto è risultato vincitore ed è stato finanziato per l'importo di € 409.836,00 (IVA esclusa), sopra menzionato presentando, entro i termini previsti, la proposta progettuale per potenziare l'accessibilità del museo Luigi Bailo.

L'obiettivo generale del progetto è quello di superare le barriere fisiche, sensoriali, cognitive, generazionali e culturali per garantire a tutte le persone la possibilità di vivere il museo nella propria unicità lasciando al visitatore la libertà di scegliere consapevolmente come costruire la propria esperienza culturale ed emotiva attraverso gli strumenti e gli itinerari proposti a prescindere dalla fascia di età, dalle abilità fisiche e cognitive e dal tasso di scolarizzazione.

Abituati a visitare i Musei con il timore reverenziale



indotto dal "VIETATO TOCCARE", imposto a fine principale di tutelare le opere esposte, per questa volta potremo avvicinarci e toccarne le riproduzioni, assaporando, almeno per le sculture, l'originale forma e consistenza.

Abbiamo selezionato un percorso trasversale che coinvolge venti tra le più importanti opere della collezione museale esposta al Museo Luigi Bailo, per riprodurle in dimensioni ridotte e renderle fruibile a più livelli, avvalendoci di molteplici linguaggi: tattile,

visivo, musicale, narrativo e multimediale.

La sezione maggiormente rappresentata all'interno del percorso tattile è quella delle sculture, ad iniziare da quelle di Arturo Martini, artista fortemente significativo per la nostra collezione di opere moderne, di cui abbiamo scelto le sculture: *Maternità*, *Fanciulla piena d'amore*, *la Pisana*, *Adamo ed Eva*, *la Venere dei porti*, e le sei tavole in argilla della *Via Crucis*. A seguire di Antonio Canova la scultura "Venere", di Luigi Zandomenghi il Busto di Antonio Canova, per passare a quelli che saranno probabilmente i preferiti dei bambini: i *Tacchini*, le *Galline* e i *Maialini* di Guido Cacciapuoti. Le sculture verranno riprodotte in maniera fedele agli originali, con gli stessi materiali (marmo, bronzo, terracotta, gesso eccetera), corredati da didascalie in Braille e collocati lungo il percorso espositivo per consentire a chiunque di poterli toccare e percepire.

Per i dipinti sono stati individuati: il *Ritratto della Signora Zamprognò Dal Din* di Luigi Serena, il *Ritratto di Margherita De Donà* di Giulio Ettore Erler, il *Ritratto di Teresita Lorenzon* di Lino Selvatico, *Donne in maschera* di Bepi Fabiano, *Donna seduta* di Gino Rossi, *Ritratto del Cavalier Moresco*, *Dopo pranzo alla Moncia e Autoritratto con cappello e pipa* di Giovanni Apollonio; del pittore Luigi Serena: *La preghiera*, *Cavalli all'abbeveratoio* e *Lavandaie sul Sile*; di Francesco Hayez *Gruppo della famiglia del pittore*; di Eugenio Bosa *L'estrazione del Lotto in piazza San Marco* e di Andrea Appiani *Ritratto di Margherita Grimaldi*. I dipinti, posizionati in prossimità dei capolavori originali, assumeranno la forma dei bassorilievi, anch'essi corredati dalla didascalia in braille, e restituiranno l'idea delle sagome che l'artista ha tracciato con il pennello. A corredo della "lettura tattile" indicazioni specifiche per gli ipo e non vedenti implementeranno le informazioni essenziali esposte nella didascalia.



A guidarci in questo viaggio una app creata per l'occasione, scaricabile dagli utenti sui loro *device* oppure utilizzabile con degli smartphone forniti dal museo, metterà a disposizione i contenuti storico artistici introduttivi di ogni sezione del museo Bailo e quelli pertinenti a ciascuna opera. Tutto sarà tradotto, grazie al complesso lavoro svolto da equipe di professionisti, in molteplici modalità: un percorso descrittivo dedicato alle persone con limitate capacità visive, uno con un linguaggio semplificato pensato per i bambini e le persone con differenti capacità cognitive, e un altro ancora musicale sonoro con composizioni e brani ispirati alle opere, e per ogni opera ci sarà un video che racconterà la sua storia nella lingua italiana dei segni (LIS).

116 Alle persone con deficit e decadimento cognitivo sarà proposta un'attività innovativa per fruire il museo e migliorare il loro benessere attraverso la visione e la riproduzione in disegno dell'opera per stimolare memoria, emozioni, socializzazione, creatività, attenzione e concentrazione, manualità, linguaggio e orientamento.

Il Museo verrà anche dotato di alcuni Tablet programmati con uno speciale software che utilizza il linguaggio della comunicazione alternativa aumentativa (CAA), destinati a coloro che non riescono a comunicare verbalmente. I Tablet conterranno le indicazioni funzionali alla visita del museo e descrivono le opere d'arte tramite i simboli utilizzati dalla CAA. Per ogni opera sarà realizzata anche una scheda plastificata fruibile in loco e scaricabile da remoto sotto forma di E-Book a beneficio di chi, come il pubblico delle persone autistiche, necessita di preparare con un certo anticipo, l'esperienza in Museo.

Per i bambini verranno realizzati con materiali di diversa tipologia due libri tattili (con i testi in lingua italiana e Braille) che racconteranno la vita di Arturo Martini, principale protagonista delle collezioni del Museo, e dell'abate Luigi Bailo, fondatore del Museo, così da poter rendere con delle semplici immagini di immediata e piacevole comprensione la storia del nostro museo.

Ciascun visitatore avrà quindi la possibilità di scegliere come costruire la propria esperienza culturale ed emotiva attraverso gli strumenti e gli itinerari proposti a prescindere dalla fascia di età, dalle abilità fisiche e cognitive e dal tasso di scolarizzazione.

Oltre alla visita libera al percorso tattile sarà possibile per le scolaresche e per i singoli gruppi, fruire di dieci percorsi didattici elaborati sulle tematiche del ritratto, della scultura, del paesaggio e della moda, differenzia-

ti per visitatori tipici (adulti e bambini), e atipici (persone con basso grado di scolarizzazione, portatori di disabilità cognitive, non vedenti, persone non udenti, portatori di Alzheimer).

Il percorso offrirà così un'esperienza sensoriale innovativa, non esclusiva, possibile per tutti, con modalità e letture differenti a seconda del linguaggio che verrà selezionato. A chiunque infatti sarà data la possibilità di scegliere se approfondire i contenuti tramite il percorso in video LIS (lingua italiana dei segni) piuttosto che utilizzando le schede della CAA Comunicazione Alternativa Aumentativa, o il linguaggio semplificato elaborato dall'ANFASS.

Così il museo, luogo intrinsecamente sacro perché ha per sua natura svolge il compito di custodire e tutelare quei beni che per la collettività sono portatori del 'valore di civiltà', svolgerà a tutto tondo il compito di valorizzare ed esporre il patrimonio in modalità inclusiva, rendendolo fruibile dalla più ampia gamma possibile di pubblici.

A coronare l'esperienza reale un tocco di magico virtuale: alcune opere verranno proiettate su uno sfondo per poter interagire con i movimenti di chi le sta osservando, altre verranno proiettate su uno schermo e potranno essere colorate sul touch screen per poi essere stampate a tangibile segno della visita, speriamo gradita, fatta al Museo.

A chiudere le opere donate da Matteo Cocomazzi, le cui sculture lignee realizzate con scarti di piante di ulivo, nascono non solo per essere viste, ma anche per essere toccate.

Vista, tatto e udito, sensi la cui complicità lascerà, ci auguriamo, un segno indelebile dell'esperienza al Museo.

Altre attività espositive

Alessandra Guidone

Prosegue nel corso del 2024 l'attività espositiva, organizzata in collaborazione con soggetti o partner esterni, sostenuta dal Comune di Treviso e ospitata nelle sedi museali civiche di Santa Caterina, Bailo e Casa Robegan.

Accanto ad appuntamenti consolidati, come le mostre sulla fotografia, il fumetto, il design e le forme artistiche contemporanee, la programmazione ha raccolto le esigenze delle strutture educative presenti nel territorio, aprendosi a progetti promossi dalle realtà scolastiche trevigiane. Non sono mancati i temi di rilevanza sociale, come l'accessibilità, l'inclusione e la parità di genere. In entrambi i casi il risultato è stato conseguito operando in sinergia con l'Assessorato alla Città Solidale e Inclusiva, Famiglia e Disabilità e l'Assessorato alle Politiche Educative, Giovanili e Pubblica Istruzione.

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

Progetto *Armellino in fiore*

Ararat Sarkissian. Alla ricerca del paradiso

Dal 19 aprile al 12 maggio 2024

Museo Luigi Bailo

La rassegna *Armellino in fiore*, ideato da Gayane Sahakyan, è dedicata alla cultura armena e alla commemorazione del genocidio subito da questo popolo. Una scelta evocativa, che allude alla pianta dell'armellino, uno dei simboli dell'armenità, col cui legno viene costruito il *duduk*, il più noto strumento musicale armeno. All'interno della rassegna, la mostra *Alla ricerca del paradiso* presenta una varietà di creazioni artistiche, tra cui antichi sistemi di scrittura provenienti da tutto il mondo, complesse opere cartografiche e pregevoli *Khachkar*, libri armeni e dipinti ad olio. Un af-



fascinante viaggio verso dimensioni celestiali, a volte svelando il concetto di paradiso, altre esplorando la ricerca di un rifugio ideale, immaginato dall'umanità. Il programma di eventi è promosso dall'Unione Armeni d'Italia (Milano) e coorganizzato con il Comune di Treviso, con il patrocinio del Consolato Onorario della Repubblica d'Armenia di Venezia. Hanno collaborato la Fondazione Feder Piazza (Treviso) la Galleria Antikyan (Yerevan), l'Associazione Italiarmenia (Padova) e l'Associazione Nusica.org (Treviso).

Concorso di disegno e scrittura
Ama il tuo quartiere
Dal 17 maggio al 5 giugno 2024
Museo Luigi Bailo

Premiazioni:
Venerdì 15 Marzo 2024
Ore 18.00 - Scuola Appiani presso Sagrà di San Giuseppe
Giovedì 13 Aprile 2024
Ore 9.30 - Scuola Biondi
Ore 9.45 - Scuola Masaccio
Ore 11.00 - Scuola Valeri
Venerdì 19 Aprile 2024
Ore 8.30 - Scuola Carlucci
Ore 10.00 - Scuola Colledi Scuola dell'Infanzia San Liberato presso Colledi
Venerdì 10 Maggio 2024
Ore 8.30 - Scuola Vittorio de Feltra
Ore 9.45 - Scuola Barbisan
Ore 11.00 - Scuola Rubinato
Sabato 8 Giugno 2024
Ore 11.00 - Scuola I Maggio
Premiazione Plenaria presso Palazzo "Piccolo"
Giovedì 16 Maggio 2024
Ore 9.45 - Scuola Valeri; Scuola Vittorio de Feltra; Scuola Biondi; Scuola Masaccio
Ore 10.15 - Scuola Colledi; Scuola Carlucci; Scuola I Maggio
Dal 20 Maggio al 2 Giugno presso il Museo Luigi Bailo (Borgo Cavour 24 - Treviso)
dal martedì alla domenica | 10.00 - 18.00
Gli under 18 entrano gratuitamente; per altri biglietti, l'ingresso sarà gratuito solo nei giorni di Domenica 26 Maggio e Sabato 1 Giugno.
In caso di uscita scolastica, entreranno gratuitamente, oltre ai bambini, anche due insegnanti per classe.
Per avere maggiori informazioni, è possibile contattare il museo dal martedì al venerdì, dalle 9.00 alle 12.00, ai seguenti contatti:
0422/22014

Concorso di disegno e scrittura

Ama il tuo quartiere

Dal 17 maggio al 5 giugno 2024

Museo Luigi Bailo

Promossa dall'Associazione Ascoltare per Costruire e sostenuta dal Comune di Treviso, la mostra ha raccolto gli elaborati grafici dei bambini delle scuole d'infanzia e primarie della Città che hanno partecipato al concorso *Ama il tuo quartiere*. L'iniziativa, giunta all'11ª edizione, rappresenta un laboratorio di cittadinanza attiva permettendo ai bambini e alle bambine

di Treviso di esprimere il loro pensiero e parere rispetto alla vita a scuola, in quartiere e in città. Si è chiesto loro, infatti, di pensare al proprio quartiere, con particolare riferimento a ciò che il territorio offre, alla comunità che lo abita e a cosa si potrebbe fare per viverlo meglio insieme, attraverso i temi "C'era una volta il mio quartiere...", "Un quartiere per tutti" e "Buone pratiche per vincere il bullismo".

Mater Fortis. La potenza della condivisione

Dall'8 maggio al 16 giugno 2024

Museo Luigi Bailo

Mater Fortis è un progetto dell'associazione di promozione sociale trevigiana Rocking Motion, ideata dallo studio di design They simply design, e realizzata in collaborazione con il Comune di Treviso e il patrocinio di Confcommercio Terziario Donna Treviso.

L'iniziativa nasce in risposta a un'esigenza reale del territorio e intende contribuire allo sviluppo di un contesto sociale favorevole alle mamme e preparato ad accogliere i bisogni derivanti dalla condizione di neo-maternità. La mostra rappresenta l'occasione per narrare in chiave artistica il tema della maternità, spesso stereotipato o raccontato a metà. Nei racconti fotografici in mostra, invece, le madri narrano attraverso pensieri e foto ciò che significa per loro questa esperienza, in tutte le sue sfumature di luce e ombra, la fragilità fisica ed emotiva senza vergogna, senza filtri, ma con grande autenticità. Le immagini si rifanno volutamente ai quadri rinascimentali e all'iconografia della maternità nelle rappresentazioni artistiche e richiamano con forza il concetto chiave della mostra, ovvero la necessità di riportare il tema della maternità dalla dimensione individuale al piano comunitario.

Mostra lavori delle Classi Quinte Liceo Artistico Statale di Treviso

Dal 25 maggio al 9 giugno 2024

Casa Robegan

Casa Robegan apre le sue porte alle scuole del territorio con una mostra che coinvolge le classi quinte dei diversi indirizzi del Liceo Artistico di Treviso: pittorico, plastico, misto, architettura, design, multimediale, scenografia. Esposti circa 130 elaborati, tra opere pittoriche a parete, sculture, installazioni e opere multimediali, frutto della creatività e della preparazione tecnica di questa nuovissima generazione di artisti.

Festival Robe da Mati

Mostra di Outsider-Art *I mostri che abbiamo dentro*

Dall'8 al 30 giugno 2024

Museo Luigi Bailo

L'esposizione *I mostri che abbiamo dentro* viene proposta nell'ambito del ricco programma dell'ottava edizione del *Festival Robe da Mati*, realizzato da Sol.Co. in collaborazione con il Comune di Treviso, che dal 2017 condivide le esperienze culturali sul tema della salute mentale. La mostra di *Outsider-Art* ospitata al Museo Bailo, realizzata con il collettivo Tapu Singulart, è un'esposizione d'arte non convenzionale che ha acceso i riflettori sulle creazioni degli artisti Darko, Albert Bomarzano, Mr.Heart e Anna Pietrobon, artista e socia della cooperativa Sol.Co. Una vera e propria rassegna della recente *Outsider-Art*, produzione spontanea di talenti innati ma estranei al mondo della formazione artistica. Le opere di questi artisti dialogano tra di loro, ma anche con lo spettatore che è chiamato a una riflessione introspettiva sul perché quei mostri che ci

MATER-FORTIS.
La potenza della condivisione
Racconti fotografici in mostra
10.05 - 2.06
Museo Bailo Treviso

Questo mostro, una creatura, non ha il suo corpo e il suo nome. Parla, scrive, si espone. Dimostrando la sua creatività e la sua forza. È un mostro che ha dentro un forte senso di comunità. Per questo è importante. È un mostro che ci insegna. È un mostro che ci mostra. È un mostro che ci aiuta. È un mostro che ci salva. È un mostro che ci dà. È un mostro che ci fa. È un mostro che ci ama.

BIOCCAMBI
TAPU SINGULART
QJ





fanno ridere o ci spaventano ci sono così famigliari.

#NOISIAMOTREVISO

Dal 5 luglio al 1 settembre 2024

Museo Luigi Bailo

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 quinta 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.



Treviso Photographic Festival

Peace

Dal 5 al 29 settembre 2024

Museo Luigi Bailo

Con il tema *Peace*, la settima edizione del Treviso Photographic Festival, a cura di Fabio Cavessago - Lab 77, ha portato a Treviso i grandi nomi della Fotografia di strada e di reportage: 135 immagini di 60 artisti italiani e stranieri, esponenti della Fotografia di strada e di reportage, riconosciuti e premiati anche a livello internazionale.

Agli artisti più importanti è dedicata la sezione allestita al Museo Bailo: Guido Stazzoni e Settimio Benedusi con *Ricordi stampati*, Andrew Rowenko e Nina Papiorek. Il bianco e nero scelto dall'artista tedesca per i suoi panorami urbani, cattura lo sguardo delle sculture presenti nel museo. Andrew Rowenko, artista ucraino trapiantato in Australia che con la figlia attraversò le restrizioni della pandemia, con i suoi scatti ci immerge nelle avventure di una piccola astronauta, che esplora il proprio quartiere quasi fosse un mondo sconosciuto.



Treviso Comic Book Festival

Dal 28 settembre al 12 ottobre 2024

Casa Robegan

Organizzato dall'associazione Fumetti in Treviso, il Festival internazionale dedicato al fumetto si pone come una delle rassegne più partecipate e radicate nel panorama culturale cittadino. La città ricambia con entusiasmo riempiendosi di fumetto e illustrazione con un grande programma di mostre ed eventi a colorare i luoghi del centro storico, tra cui la sede museale di Casa Robegan, 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 *Pizza Tartaruga: 40 anni di Ninja Turtles all'italiana*, un progetto collettivo per celebrare i 40 anni delle Teenage Mutant Ninja Turtles, *Apa Apa Aparty*, che espone i lavori di Apa Apa Comics, piccola casa editrice indipendente di Barcellona, *Brownstone's mythical collection* dedicata ai più piccoli trascinati nel magico mondo di Joe Todd-Stanton, acclamato autore e illustratore inglese, e infine *Visioni Retrò Pop: il fumetto psicotronico di Stefano Zattera*, fumettista, illustratore e scrittore padovano,



in mostra al TCBF con i suoi ultimi lavori il cui immaginario, ispirato da illustrazioni e fumetti dell'era atomica, abbraccia anche cinema, letteratura, musica, noir e fantascienza.

Premio Internazionale d'Arte Grolla d'Oro

Dal 26 ottobre al 17 novembre 2024
Casa Robegan

Per la prima volta Casa Robegan accoglie la 45ª edizione del Premio internazionale d'arte Grolla d'Oro, orga-

con il Patrocinio di







GROLLA D'ORO
— PREMIO INTERNAZIONALE D'ARTE —

45ª EDIZIONE

● PITTURA
● SCULTURA
● FOTOGRAFIA

SABATO 26 OTTOBRE 2024
premiazione e cena al ristorante
"la Cucina di CREMA" dalle 19.45
Via Montello n°9 - Giavera del Montello (TV)

DOMENICA 27 OTTOBRE 2024
ore 17.00 inaugurazione e
mostra fino al 17 Novembre
presso Casa Robegan
via Antonio Canova n°38 - Treviso

VENERDÌ 15 NOVEMBRE 2024
"Abbiamo tutti dentro un mondo di cose"
recital teatrale di prosa, poesia e musica
con Maurizio Termitte Fernandez,
Edoardo Cian, Giacomo Berlese
a Casa Robegan dalle 20.45
Via A. Canova n°38 - Treviso



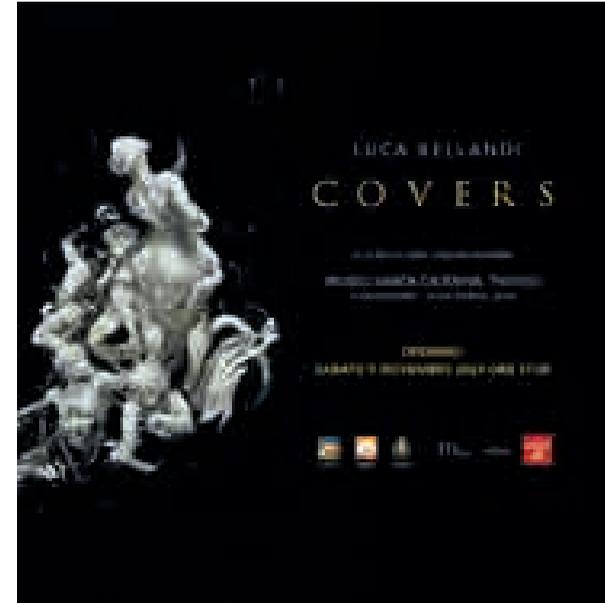



Informazioni
 Susanna premiogrolladoro@gmail.com
 Jader Tel. 333 2318626 - jaderdelonghi@libero.it
 Massimo Tel. 348 7003603 - massimozaeta@gmail.com
 grolladoro

Organizzatori



nizzato dall'Associazione APS Il giardino delle arti, un collettivo impegnato a sostenere e valorizzare la cultura artistica italiana, guidato dal presidente Jader De Longhi con la direzione artistica di Massimo Zanta. L'iniziativa nasce negli anni cinquanta da un'idea dello scrittore Giovanni Comisso e del pittore Luciano Gasper, e concepita come un incontro di amicizia e di confronto leale tra le diverse espressioni artistiche. Col tempo è diventata uno degli appuntamenti annuali più rilevanti nel panorama artistico trevigiano e non solo. In esposizione, 150 opere di artisti provenienti da tutto il mondo, suddivise nelle categorie di pit-



tura, fotografia e scultura. L'edizione 2024 del premio ha omaggiato la carriera del maestro Giorgio Celiberti, uno dei massimi rappresentanti dell'arte contemporanea italiana confermatosi quale artista amato e riconosciuto a livello internazionale.

Luca Bellandi. COVERS

Dal 9 novembre all'8 dicembre 2024
Museo Santa Caterina

Curata da Sara Tagliagamba, promossa da Casa d'Arte San Lorenzo e organizzata da Techne Art Service, con il patrocinio di Comune di Treviso e Musei Civici, la mostra raccoglie i lavori realizzati nell'ultimo anno dall'artista livornese Luca Bellandi. In esposizione un gruppo di opere in cui Bellandi rielabora monumenti e impressioni rubate dalle immagini, dalla vita e dai suoi studi, concentrandosi sulla bellezza e sulla

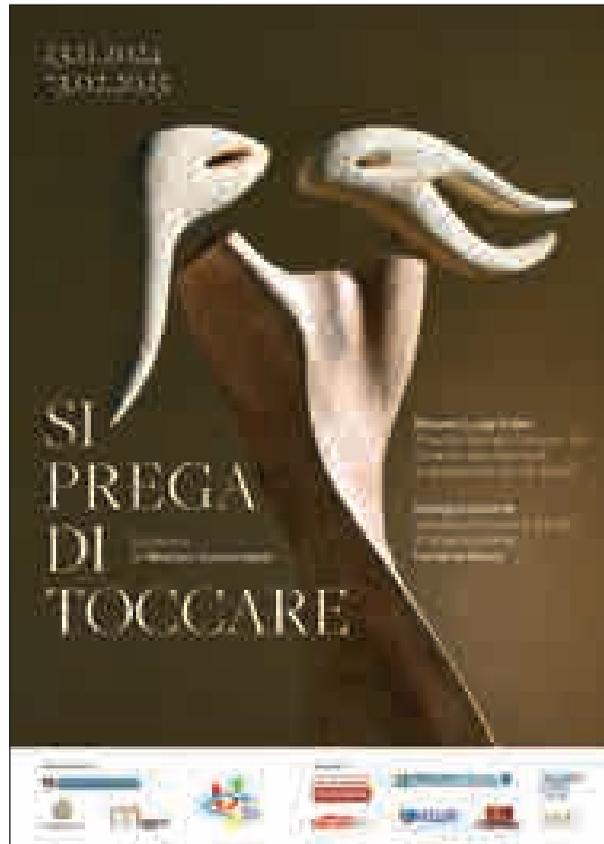
gestualità dei movimenti, con uno stile che interseca POP art e una stesura decisa del colore, alternata alla tecnica della gocciolatura della tempera. Questo crea un equilibrio tra resa figurativa e astrattismo. Le opere esposte traggono ispirazione da spazi quotidiani o frammenti di viaggi, creando connessioni tra ciò che l'artista vive e ciò che coglie dal mondo. Bellandi umanizza e dà vita alle grandi opere del passato, stabilendo una relazione reciproca tra l'artista e il visitatore, trasformando le figure in un "monumento-altro" che non è solo osservato, ma osserva a sua volta. Con il ciclo *Covers*, Bellandi raccoglie e intrappola sensazioni e immagini di bellezza reale e artistica, accompagnando il visitatore in un labirinto di suggestioni e ricordi personali, rielaborati per creare una figurazione non fotografica ma profondamente personale.

Matteo Cocomazzi. Si prega di toccare

Dal 23 novembre 2024 al 23 febbraio 2025
Museo Luigi Bailo

Al Museo Luigi Bailo la mostra di scultura *Si prega di toccare* del vittoriese Matteo Cocomazzi, curata da Lorena Gava, espone un nucleo consistente di opere, prevalentemente lignee, ideate e realizzate per un percorso espositivo rivolto ai non vedenti e ipovedenti e quindi ad una conoscenza tattile della materia e della forma. Il progetto è appoggiato dall'Unione Ciechi ed Ipovedenti di Treviso.

Legate ad una rappresentazione della figura femminile e più in generale a soggetti astratto-geometrici d'ispirazione arcaica e totemica, le opere, che contengono anche bronzo e pietra oltre ad una varietà di legni pregiati, evidenziano superfici elaborate, giocate intorno ai pieni e ai vuoti, a parti lisce e a parti rugose,



al concavo e al convesso, allo scavo e all'aggetto. Tutte condizioni proprie del linguaggio scultoreo che qui ricevono particolare enfasi per consentire una lettura fatta con le mani e una decifrazione del contorno, del perimetro e del contenuto attraverso il contatto diretto con la sostanza-materia. Le sculture distribuite e collocate nelle varie sale del Museo, principalmente accanto ai capolavori di Arturo Martini, e negli spazi del Chiostro, stabiliscono un ideale e stimolante dialogo che coniuga passato e presente.



Patchwork: Il sussurro della terra
Dal 25 novembre al 9 dicembre 2024
Casa Robegan

Si rinnova un tradizionale appuntamento dell'autunno trevigiano, con la 27ª edizione della mostra di *quilt* (manufatti in stoffa realizzati con le tecniche *patchwork*) promossa dall'associazione trevigiana Patchwork Idea, che attraverso 50 opere sviluppa il racconto del passaggio del patchwork da hobby ad arte, grazie all'accurata ricerca stilistica, tessile e cromatica, la scelta dei materiali, la cura nell'esecuzione, la

creatività. Con un percorso di crescita costante, i *quilter* sono oggi riconosciuti come veri e propri artisti e invitati a esporre alle più importanti manifestazioni d'Europa e del mondo. Il tema di quest'anno *Il sussurro della Terra*. *Patchwork sonori raccontano l'emergenza climatica* pone l'attenzione sulla crisi del pianeta dovuta al cambiamento del clima e alla necessità di una gestione sostenibile delle risorse da parte dell'uomo.

[e]Design Festival
Differenti con metodo
Architetti e designer dallo Iuav: opere dal 1960 al 1990
Dal 30 novembre 2024 al 23 febbraio 2025
Museo Luigi Bailo

A cura di Luciano Setten, con Mario Gemin, Giuseppe Cangialosi e Luca Facchini, coorganizzazione Città di Treviso e Musei Civici di Treviso. In collaborazione con FATV (Fondazione Architettura Treviso) e Forma Ubis. La mostra *Differenti con metodo*, evento di punta dell'[e]DesignFestival, narra i progetti di alcuni dei più importanti protagonisti del design e dell'architettura trevigiana degli ultimi sessant'anni, legati da una formazione universitaria svolta allo Iuav di Venezia dotato d'un corpo docenti d'eccellenza, con importanti maestri dell'architettura italiana quali Franco Albini, Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Giuseppe Samonà, Egle Trincanato e Carlo Scarpa, in una congiuntura delle più favorevoli. Il periodo storico, 1960-1990, esaminato nelle opere dei professionisti selezionati, porta a considerare «le trasformazioni politiche e ideologiche che accompagnano il boom economico, l'emergere di una nuova classe dirigente, lo sviluppo di una industria diffusa dei beni di consumo a medio contenuto



tecnologico». Nel percorso espositivo oggetti, progetti e studi di Paolo Bandiera e Umberto Facchini, Luciano Gemin, Giuseppe Davanzo e Livia Musini, Vittorio Rossi, Roberto Pamio, Marilena Boccato e Gian Nicola Gigante con un allestimento pensato per aree tematiche - la formazione a Venezia, le architetture, il design, gli interessi collaterali - nelle quali sono presenti contemporaneamente gli architetti/designer ed i loro progetti/interessi, con particolare attenzione alla loro ricerca formale che rivela *l'anima segreta delle cose*.

Jeff Robb. *Terra incantata*

Dal 15 dicembre 2024 al 9 febbraio 2025
Casa Robegan

Terra Incantata è il titolo della nuova mostra di Jeff Robb, ospitata nella suggestiva cornice di Casa Robegan. Organizzata dalla galleria Cris Contini Contemporary in collaborazione con la Città e i Musei Civici di Treviso, con il sostegno di Banca Prealpi SanBiagio, Gruppo Cassa Centrale e il supporto di Fondazione Giuseppe Mazzotti, l'esposizione si propone come un evento unico nel suo genere.

Sotto la direzione artistica di Richard Mauger, progettata da Sandra Sanson e curata da Pasquale Lettieri, *Terra Incantata* esplora il rapporto tra arte e contesto storico, fondendo passato e presente attraverso un'esperienza artistica multisensoriale; un'immersione profonda nell'immaginario dell'artista che propone una riflessione sull'arte come strumento di esplorazione interiore e fonte di dialogo con il mondo esterno. L'obiettivo è creare uno spazio stimolante e magico, adatto a visitatori di tutte le età, che vada oltre la semplice osservazione, offrendo un'esperienza profondamente coinvolgente. Jeff Robb trasporta i visitatori in un mondo visionario e poetico: sono *masterpieces* tridimensionali che creano un dialogo tra realtà e illusione. Attraverso un'ampia varietà di tecniche, Jeff Robb accompagna il visitatore in un viaggio che mette in luce le diverse sfaccettature della città di Treviso: nature morte catturate tramite la fotografia lenticolare, proiezioni immersive e paesaggi sonori evocano l'atmosfera unica di Treviso *Urbs picta*.

In collaborazione con

Organizzato da

Con il supporto di

JEFF ROBB
Terra Incantata
14/12/2024-9/02/2025

MUSEI CIVICI TREVISO | CASA ROBEGAN
Via Antonio Canova, 38 - 31100 Treviso

ORARI DI APERTURA / OPENING HOURS
Venerdì 14:00 - 18:00
Sabato, Domenica 10:00 - 18:00
Friday 2:00 PM - 6:00 PM
Saturday, Sunday 10:00 AM - 6:00 PM

www.museicivicitreviso.it / criscontinicontemporary.com

Scan me!



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



Sponsor Casa Robegan



Finito di stampare nel mese di dicembre 2024
nello stabilimento Biblos Edizioni
Cittadella (PD)