



FONDAZIONE CASSAMARCA  
Monti Musoni ponto dominorque Naoni

# Pittori a Treviso e nella Marca tra Otto e Novecento

*con sguardi a Venezia*



PITTORI A TREVISO E NELLA MARCA  
TRA OTTO E NOVECENTO

*con sguardi a Venezia*



PITTORI A TREVISO E NELLA MARCA  
TRA OTTO E NOVECENTO

*con sguardi a Venezia*

*Progetto espositivo  
e curatela*  
Giorgio Fossaluzza

*Redazione dei testi*  
Michele Faustini

*Collaborazione alle  
ricerche inventariali,  
d'archivio e bibliografiche*  
Andrea Turcato

*Progetto grafico*  
Stefano Pizziolo

*Fotografie*  
Tutte le tavole sono di  
Giovanni Porcellato,  
Ramon di Loria, Treviso

*L'autore ringrazia:*

Elisabetta Albrigi, *Biblioteca  
"Luigi Ambrosoli", Dipartimento  
Culture e Civiltà, Università  
degli Studi di Verona*

Gianluca Berardi, *Roma*

Monica Berzacola, *Biblioteca  
Centrale Arturo Frinzi, Università  
degli Studi di Verona*

Antonio Bigolin

Elena Boaga, *Biblioteca di  
San Francesco della Vigna,  
Venezia*

Stefano Borciani

Monia Bottaro, *Biblioteca  
Comunale di Borgo Cavour, Treviso*

Paola Bottegal

Carla Bresolin, *Biblioteca  
Comunale di Villorba*

Simona Brumori, *Galleria  
d'Arte moderna, Genova*

Simona Brunetti, *Università  
degli Studi di Verona*

Antonio Bruno, *Archivio di  
Stato di Treviso*

Michela Campagnolo, *Archivio  
Storico della Biennale di Venezia,  
Fondazione La Biennale di Venezia*

Paolo Campopiano

Enza Carbonere, *Biblioteca  
Comunale di Roncade*

Laura Carrattieri, *Biblioteca  
Civica "Bernardino Partenio"  
di Spilimbergo*

Ettore Caruso, *Archivio  
Giulio Turcato, Roma*

Ignazio Crobu

Mirca Da Riva, *Biblioteca  
Comunale di Montebelluna*

Cristina Da Roit, *Archivio  
Fotografico MUVE "Ca' Pesaro"*

Bruno Fantinato

Michele Faustini

Daniele Ferrara, *Museo Nazionale  
Collezione Salce, Treviso*

Daniele Formaggio, *Museo di Arte  
Contemporanea "Dino Formaggio",  
Teolo*

M. Elisabetta Gerhardinger,  
*Museo Civico Bailo, Treviso*

Gianluca Garbisi

Fabrizio Gazzarri, *Fondazione  
Emilio e Annabianca Vedova,  
Venezia*

Fondazione Gianni Ambrogio,  
*Comune di Mareno di Piave*

Antonio Giarola, Arianna  
Pianeri, *Centro Educativo di  
Documentazione delle arti Circensi,  
Verona*

Luca Majoli, *Soprintendenza  
Archeologia, Belle Arti e Paesaggio  
per l'area metropolitana di Venezia  
e le province di Belluno, Padova e  
Treviso.*

Antonella Mastropietro,  
*Biblioteca Fondazione Centro  
Conservazione e Restauro  
"La Venaria Reale"*

Manuela Momentè, *Biblioteca  
della Biennale della Biennale di  
Venezia, Fondazione La Biennale  
di Venezia*

Elena Necchi, *Università degli  
Studi di Pavia*

Stefano Pagliantini, *Biblioteca  
Civica, Bassano del Grappa*

Giulio Alessandri, *e inoltre  
Stefania Galluccio, Aureliano  
Mostini, Piero Santin, Biblioteca  
dell'Accademia di Belle Arti, Venezia*

Francesco Padovani, *Biblioteca  
Civica di Pedavena*

Giuseppe Pagotto, *Biblioteca del  
Seminario Vescovile di Treviso*

Adriana Piotto Bonaldo

Stefano Pizziolo

Carla Pomarici

Giovanni Porcellato

Elisa Prete

Valeria Privato

Silvio Ruffert Veronese, *Archive,  
Library, Museum Records and Imaging  
Services Peggy Guggenheim Collection*

Maria Cristina Scalet, *Comune di  
Vittorio Veneto*

Valerio Terraroli, *Università degli  
Studi di Verona*

Antonio Trevisan

Alessandra Zamperini, *Università  
degli Studi di Verona*

Davide Zan, *Biblioteca Comunale  
di Spresiano*

Lara Zilli, *Centro di Ricerca e  
Archiviazione della Fotografia,  
Spilimbergo*

Aste Dolomia, *Rovereto*

Bozner Kustauktionen, *Branzoll/  
Bronzolo*

Gregory's Casa d'Aste, *Bologna*

Stadion Casa d'Aste, *Trieste*



FONDAZIONE CASSAMARCA  
Monti Musoni ponto dominorque Naoni

# Pittori a Treviso e nella Marca tra Otto e Novecento

## *con sguardi a Venezia*

Catalogo sommario dell'esposizione permanente  
di Ca' Spineda con annotazioni di

GIORGIO FOSSALUZZA



FONDAZIONE CASSAMARCA  
Monti Musani ponto dominorque Naoni

Non richiede parole introduttive questo splendido volume, di cui è artefice il professor Giorgio Fossaluzza: se non di gratitudine per l'impegno che egli ha voluto generosamente approfondire nella redazione di un catalogo dall'alto valore iconografico e, prima ancora, nell'allestimento del percorso espositivo che vi è documentato, collocato all'interno di Ca' Spineda, in uno spazio al cui riadattamento hanno felicemente contribuito gli architetti Gianfranco Trabucco e Guido Iaccarino.

Una parte significativa delle collezioni di Fondazione Cassamarca diventa dunque visibile al pubblico, in grado di godere della bellezza delle opere in mostra guidato dalla mano sapiente di uno storico dell'arte capace altresì di ricreare il contesto storico in cui esse sono nate.

Nel rinnovare il ringraziamento al professor Giorgio Fossaluzza, esprimo l'auspicio di una quotidiana fruizione collettiva del patrimonio ora alle pareti di un'ala della prestigiosa sede della nostra Fondazione.

Luigi Garofalo





GIORGIO FOSSALUZZA

## Un nuovo percorso espositivo in Ca' Spineda: Pittori a Treviso e nella Marca tra Otto e Novecento, con sguardi a Venezia

*In ricordo di Gian Alberto Dell'Acqua  
per l'insegnamento e l'esempio a essere, nella chiamata al servizio, umili esploratori  
non solo nell'arte moderna ma, senza confini, anche nell'Otto e Novecento, e oltre*

Treviso, città d'arte, si arricchisce, in questa sua identità, di una nuova mèta con l'esposizione dei dipinti di Otto e Novecento di Fondazione Cassamarca. Nella cornice di un apposito allestimento in Ca' Spineda, sua storica sede di rappresentanza, sono disposti per la prima volta in un percorso ragionato. Gli spazi loro riservati sono quelli del mezzanino del palazzo di origini cinquecentesche dal quale, mentre li si osserva, ci si può concedere la pausa di un affaccio sul nodo dei traffici urbani tra i più vivaci, su quella sorta di carròbbio che è Piazza San Leonardo, in vista dell'antico Ospedale di Santa Maria dei Battuti, ora sede universitaria, e della Loggia dei Cavalieri, celebre e impareggiabile segno medioevale di aggregazione civile. Questo dialogo fra arte, ossia interpretazione pittorica della realtà, e l'interiorizzazione che essa richiede all'avveduto osservatore odierno si attua nel contesto sociale che vive ancora in un ambiente cittadino segnato dall'antichità. Tutto questo può essere visto come emblematico e indirizzare alle ragioni per le quali la raccolta esordisce al pubblico.

La nuova pagina che integra una volta in più, ma sotto un'ottica particolare, la tradizione artistica trevigiana fra i due secoli recenti, offre l'occasione di accedere a Ca' Spineda. Fra le dimore nobiliari della città, diventate poi pubbliche o comunque sedi istituzionali, sono poche quelle che possono vantare ancora la forte caratterizzazione architettonica e decorativa originaria. Ca' Spineda, al riguardo, consente un'esperienza estetica in vista di un'altra: quella dell'accesso allo scalone monumentale, raggiungibile dal portico in stile ionico, commissionato da Marcantonio Spineda all'illuminato architetto, matematico e teorico della musica Giordano Riccati di Castelfranco, il cui progetto di rinnovamento si completa con la paludata e ad un tempo festosa decorazione *rocaille* ad affresco del bellunese Gaspare Diziani del 1748. Grazie a lui, ad accogliere il visitatore odierno vengono incontro le ben note *Storie di Alessandro Magno*, le *Virtù Cardinali* e altre *Figure allegoriche*, nonché i ritratti di chi ci avrebbe ospitati allora: Marcantonio Spineda e la consorte. Sono ancora loro, pertanto, a esibire al visitatore quegli episodi dell'antichità. Rappresentati nel dischiudere un tendaggio, si affacciano nello spazio dello scalone come per richiamarci a una magnanimità esemplare, a essere idealmente coronati di virtù che indicano valori sempre attuali, meglio ancora se Cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza.

Negli spazi ai quali si accede dallo scalone monumentale compaiono un centinaio di opere, in gran parte inedite - soprattutto dipinti, ma anche disegni e acqueforti - ordinate in cinque salette e un corridoio, un tratto del quale funge anche da atrio alla prima di esse, e a parte in uno spazio a doppio corpo

destinato a Biblioteca d'Arte.

Il visitatore ritrova opere per lo più “da stanza”, come quelle di cui si può vantare di possedere un fortunato collezionista e “dilettante” d'arte trevigiana che voglia specializzarsi mirando ai maestri di quei secoli. Questo preminente carattere tipologico delle opere, che sono in piccolo e medio formato, sgombera subito il rischio di un ennesimo allestimento al solito modo “di stampo museale”. Semmai, il “mezzanino pittorico” trevigiano in Ca' Spineda può ricordare la dimensione della casa museo. Ma, nella fattispecie, in una attuazione che si presenta in sobrietà, libera da cimeli di una storia individuale, da ricordi e arredi, che sono indice sempre di un contesto datato, da elaborare a sua volta da parte del visitatore. Vi sono unicamente allineate, invece, le opere finora conservate negli spazi riservati alle attività dell'istituzione, destinate al loro decoro senza esservi per questo “storicizzate” e dunque vincolate. Riscoperte, come dire, “in casa” si sono raccolte affinché fossero loro stesse a suggerire un riordino critico, con naturalezza (ad esempio per autore, epoca o tematica) senza nulla forzare. In realtà, forse neppure in partenza, quando erano ancora parte di un nucleo più vasto (documentato, quanto alle opere, in modo sintetico da Sartor 2014), si può parlare del loro inserimento in un consapevole disegno collezionistico. Di certo nessuno mai ha pensato di farle rientrare in una “galleria” istituzionale, ma questo tanto meno è l'intento presente. Per il passato invece, esse manifestano come vi fosse comunque un'attenzione costante e in diverse forme da parte della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, in seguito di Fondazione Cassamarca, per l'opera dei talenti artistici cittadini, e in senso più largo della trevigianità. Le circostanze della provenienza sono tuttavia documentate solo raramente, da apparire pertanto occasionali: si congettura l'acquisizione presso privati, talvolta sul mercato collezionistico. Pratica avvenuta col tempo, occorre ribadirlo, nella consapevolezza dell'appartenenza alla civiltà di un territorio di quegli istituti che si sono succeduti: un'appartenenza che si esprime proprio con l'onorare i suoi artisti raccogliendone le opere quando se ne presenta l'occasione.

Quanto emerso dal riordino, con vigile naturalezza, del posseduto da Fondazione Cassamarca ha immediatamente suggerito, per stringente logica di contenuti, l'integrazione con quanto conservato nel Fondo Bortolan, parte integrante del patrimonio: un giacimento di opere acquisito per donazione nel 2008, accertamente inventariato negli ultimi anni (Chiara Torresan, Roberta Rizzato e Silvia Rizzato), messo a disposizione, ma quasi per la totalità criticamente inesplorato. Sono censite 2.900 opere grafiche e disegni, 160 dipinti, gli autori rappresentati sono circa 900; si aggiungono gli oltre 3.000 volumi d'arte.

In tal caso, nell'ideare il percorso espositivo, si è trattato di attingere a tutti gli effetti a una vera e propria collezione di un privato, che le ha imposto una direttiva, specie quella dell'accoglienza, operando in un contesto particolarissimo di militanza nel mondo dell'arte. Monsignor Gino Bortolan (1919-2010) fu una figura singolare nella Chiesa di Venezia, e lo si ricorda con la brevità di un epiteto veritiero e confidenziale di “prete degli artisti”. Si dedicò al Museo Diocesano di Arte Sacra che poté costituire per incarico del Patriarca Albino Luciani, un'istituzione che fece crescere con appassionato impegno e dedizione. Occorre ricordare e riportare la sua sollecitudine alle aperture culturali degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso: essa può soprattutto illuminare le circostanze della formazione di una collezione personale, perché espressa nel contesto di una disponibilità al dialogo propria di quegli anni. Oltre il Museo Diocesano di Sant'Apollonia, Bortolan diresse l'Archivio storico diocesano, fu Ispettore onorario per i Beni Artistici e storici di Venezia, Segretario della Commissione diocesana di Arte Sacra, Consulente ecclesiastico dell'Unione Cattolica Artisti Italiani e Incaricato regionale dei Beni Culturali della Chiesa. Interessa ora sottolineare come fosse l'organizzatore di mostre presso il Museo di Sant'Apollonia e il sostenitore di quelle organizzate presso la chiesa di San Vidal, adibita a eventi d'arte. Dunque, egli operò non solo nell'ambito della meritoria promozione dell'arte sacra contemporanea propria di quegli anni,

sull'esempio di Paolo VI, ma più in generale in un'accoglienza aperta ai molti linguaggi artistici del momento. La rete di relazioni che in quelle circostanze gli fu possibile intessere con intensità, anche con appartenenti a mondi lontani dalla sfera di vita ecclesiale, è alla base della sua collezione personale che si fonda su rapporti di amicizia e sulla stima di cui poté godere. Per inciso, piacerebbe a proposito chiarire anche solo le circostanze di acquisizione del cospicuo e importante gruppo di disegni degli esordi e di dipinti di Tancredi Parmeggiani, una autentica scoperta di cui si dà conto, alcuni di essi certificati dall'amico e collega del pittore Bruno Milano, operante a Feltre.

Risulta evidente come, attingendo al Fondo Bortolan, lo “sguardo pittorico” da Treviso e dalla Marca si volga a Venezia. L'integrazione con i dipinti di Fondazione Cassamarca, una volta compiuta, si è dimostrata necessaria e fruttuosa, ricca di implicazioni inedite, talvolta sorprendenti, non tanto per il risultato “museale”, quanto nel richiamare l'attenzione su quello che in definitiva più di tutto conta: la lettura dell'opera, il fondarla il più possibile entro l'esperienza integrale del suo autore, entro i contesti storici (e geografici) vissuti. Il dato che emerge è inequivocabile. Per ognuno degli artisti di Otto e Novecento rappresentati, anche per i trevigiani autoctoni, quelli per i quali si è parlato ripetutamente di una sorta di riservatissimo romitaggio trevigiano come fosse essenziale al loro esercizio artistico (Springolo e Nando Coletti per tutti, ma forse lo si potrebbe dire anche per Bottegai), l'esperienza veneziana, soprattutto “capesarina” o “buranella”, oltre che alle Biennali, nella frequentazione se non sempre nella partecipazione, risulta ineliminabile. A volte perché diretta, momentanea e in particolare per la formazione di molti all'Accademia di Belle Arti. Comunque, anche in seguito, rimasta costante, perché legata agli ideali e pertanto radicata nella coscienza di appartenere a una tradizione professionale, nello sforzo di aggiornamento ai nuovi linguaggi d'arte, quelli della contemporaneità. Di converso vi sono i casi di artisti veneziani per anagrafe o acquisizione, anche tra i protagonisti, che scelgono come patria d'elezione Treviso o meglio la Marca (Guglielmo Ciardi e poi Beppe ed Emma, inoltre Teodoro Wolf Ferrari e Juti Ravenna). Lino Selvatico fu tra i più fortunati per le sue molte residenze, per quanto riguarda la città con il trasferimento a Milano, per la campagna con le ville di Biancade e alla Mira.

Un'altra necessità per tutti, per i trevigiani d'origine e per scelta, per i veneziani a diverso titolo anagrafico o solo ideale, fu quella, in particolare, del paesaggio della Terraferma, intesa in senso lato. È la Marca, a partire da Guglielmo Ciardi, a offrire situazioni prossime, talvolta uniche, ambienti naturali facili a raggiungere, luoghi di poesia e d'incanti anche per chi ebbe a prediligere, come lui che fu il maestro, l'approccio non neoromantico ma “realistico”.

Si crea una circolarità di esperienze, che disconoscono una distinzione di scuole cittadine, entro cui si integra ed emerge in tutta la sua ammirevole specificità l'esperienza artistica di una Treviso per la quale Giuseppe Mazzotti conio, con ragioni vevoli altre da interpretare nell'aspetto retorico, la fortunata immagine della “Piccola Atene”, per lui illustrata soprattutto da Arturo Martini e Gino Rossi (Urettini 2005).

Il profilo di molti artisti rappresentati, trevigiani e non, come si delinea nel voler dare un contesto all'opera che li rappresenta nel percorso espositivo, annovera i temi che si possono distinguere in questa classificazione: vedute veneziane, altre di ambiente lagunare a comprendere quello isolano (*in primis* le esperienze a Burano), del Litorale veneto che sta indubbiamente a sé ed è particolarissimo. Specularmente si presentano i temi del Sile e delle sue risorgive che sono con Ciardi oggetto della più originale “scoperta pittorica” di secondo Ottocento. Ed è quella che più tardi genera, ormai sotto altri intendimenti, l'osservazione del Piave nel suo percorso di pianura che lo vede trasformarsi (Wolf Ferrari), dell'opitergino che si trova più di rado (Erler), quella dell'area collinare con le molte specificità, tra queste le asolane e montelliane (Juti Ravenna, Seibezzi, Coletti, Darzino), cenedesi e coneglianesi (ancora Juti Ravenna, ma non si dimentica Emma Ciardi a Refrontolo). L'esplorazione pittorica collinare si pone come una sorta di integrazione a quella dei territori, poi-



ché era già maturata - significativamente proprio accanto alla “scoperta” di Ciardi del Sile e delle risorgive - quella che mirava secondo quest'altra sua apertura all'ambiente montano e nella fattispecie dolomitico. Con la quale si convertiva in realismo, senza aggiunta di elementi di folklore, la visione volta al sublime e più “letteraria”, indubbiamente del passato ma che ancora sopravviveva. Entro questa circolarità di esperienze anche le vedute urbane di Treviso e della sua periferia trovano i loro interpreti, sono dunque il più delle volte gli stessi dediti per intima necessità all'interpretazione di questa nuova dimensione territoriale (Bottegai, Springolo, Juti Ravenna, Coletti e Barbisan in pittura e nell'acquaforte).

Non si tratta, con questo, di definire un localismo allargato fra Treviso e Venezia, ma di inserire la perlustrazione pittorica fra Otto e Novecento, nelle dimensioni ora delineate, entro le aperture sul “resto del mondo”, per così dire. Attraverso la dimensione cosmopolita di Venezia, l'impareggiabile manifestazione di linguaggi artistici della sua Biennale d'Arte, condivisa l'apertura ad altre esperienze italiane, si aggiungono poi quelle parigine, o del mondo tedesco (ad esempio Wolf Ferrari, Martina), dove Monaco più che Vienna offriva il richiamo formativo di maggiore attrazione. Si aggiunge Londra con l'esperienza di Emma Ciardi.

In nessun caso, dunque, si può parlare di localismo per gli artisti di cui si espongono le opere, sia dal punto di vista della loro esperienza e della loro cultura, sia da quello delle capacità di sapersi presentare al pubblico che riguarda anche i più appartati.

A ben vedere, per molti di loro è formidabile l'intraprendenza nel partecipare a mostre collettive o personali, oltre la Biennale d'Arte veneziana e alle esposizioni di Ca' Pesaro e della Fondazione Bevilacqua La Masa, in Italia (Milano, Torino e Roma) e all'estero. Si pone indubbiamente sulla linea di un fenomeno epocale fra Otto e Novecento. In questo modo molti fra quelli rappresentati, alcuni solo per quel momento, sono stati pittori cittadini del mondo. Le importanti mostre trevigiane non restringono per loro il limite esperienziale e non circoscrivono il confronto con il pubblico, perché sanno inserirsi entro un più vasto fenomeno. La rilevanza delle mostre trevigiane risiede se mai nel saper rilanciare l'attenzione sulle personalità, corroborata soprattutto dall'autorevolezza delle menti critiche che le hanno curate, a prescindere dall'esito o meno in un catalogo, smilzo come era d'uso (Manzato 2009). Si devono citare Luigi Coletti (Treviso 1886 - 1961) e occasionalmente Arturo Martini (Treviso 1889 - Milano 1947) promotori prima della Grande Guerra, Giuseppe Mazzotti (Treviso 1907 - 1981) a partire dal 1926 e senza soluzione di continuità per un buon tratto nel Dopoguerra. Emblematica di questa situazione è l'antologica degli artisti trevigiani da presentare alla Mostra di Ca' Pesaro del settembre 1923, curata su incarico di Nino Barbantini da Gino Rossi che ha modo di scoprire del pittore trevigiano, scomparso a causa della pandemia nel 1918 all'età di ventisei anni, la fase di un «Voltolin nostro, nostro», cioè aperta alle novità «*qui vient de Paris*», come Rossi più di altri poteva cogliere, mentre già Coletti (1920) aveva contribuito a metterle in luce.

Ed è in questo contesto di aperture che, a livello di introduzione, va fatto almeno un accenno al continuativo apporto critico, talvolta in amicizia, e soprattutto di grande libertà, perspicacia, finezza di sentimento (anche nel riscattare i più trascurati o isolati) di Giovanni Comisso (Treviso 1895 - 1969), a partire dal 1926.

Esemplificativo è proprio il primo, dello stesso 1926, di cui ci si avvale riguardo il rientro nella città di nascita di Bepi Fabiano, e la realizzazione dell'opera esposta. Nel salutarlo, e nel qualificare provocatoriamente la sua città, lo scrittore tocca le ragioni di un impegno a dipingere a Treviso e la problematica (che è senza tempo) dell'esservi riconosciuti. Riguarda le difficoltà ad essere “profeti in patria”, quelle di un ritorno per un desiderio combattuto, o per necessità contingente o strategica, dopo esperienze di successo maturate in altri importanti centri e contesti; il doversi comunque ancora una volta reinventare e dare dimostrazione di capacità altrove assodate e indiscutibili. La

prospettiva è quella della condivisa esperienza a Milano di Fabiano e Comisso. Anche per quest'ultimo fondamentale, per legami di conoscenza proprio in quel contesto acquisiti, intellettualmente mantenuti in seguito, dopo la decisione, a sua volta, di un repentino “ritiro” nella sua Zero Branco. Nel percorso espositivo, come sottolineato riguardante quadri “da stanza”, non mancano le eccezioni, a partire dal primo che è esposto a parte, nello spazio adibito a Biblioteca d'Arte e che non avrebbe trovato altrove un contesto, poiché ancora ispirato in sostanza ai canoni del quadro di storia del Romanticismo italiano.

Questo sì è un dipinto realizzato su commissione del Comune di Treviso, assegnato per sorteggio ai sottoscrittori di quote, di fatto pensato per essere destinato a una sede di rappresentanza municipale, se non alla sua Civica Pinacoteca.

Realizzato nel 1860 dalla trevigiana Rosa Bortolan, che rientra da Venezia poco prima di ricevere l'incarico, raffigura un episodio storico accaduto a Treviso, carico di valenza simbolica riguardo la fine della Repubblica di Venezia: *Il Provveditore Straordinario nella Terraferma Angelo Giustinian Recanati, accompagnato dal Podestà di Treviso Angelo Barbaro, si oppone alle pretese del Generale Bonaparte che incontra presso la Locanda all'Imperatore di Treviso il 2 maggio 1797.*

L'estrazione a sorte fra i sottoscrittori, nonostante l'investimento in quote del Comune stesso, vide fortunato il signor Pietro Zoccoletti. E a nulla valse il garbato invito del Podestà Giacomelli al vincitore perché «s'ispiri dell'idea di lasciare perenne memoria di sé, col far dono al Magistrato Civico di un distinto dipinto che ricorda un fatto patrio, e che è opera di esimia cittadina».

Solo nel 1920 gli eredi Zoccoletti proposero al Comune l'acquisto, che non poté essere concretizzato per indisponibilità finanziarie, come testimonia l'abate Luigi Bailo direttore di lungo corso della Biblioteca, Antichi Archivi, Museo Trivigiano e del Risorgimento e Pinacoteca. Ed è proprio lui a proporre l'acquisto alla Cassa di Risparmio di Treviso, mentre esprimeva a sua volta la speranza che dai locali di quell'istituto «un dì, non ne dubito, verrà alla Pinacoteca quando per altri acquisti non avrà là più spazio» (Bailo 1921<sup>1</sup>; Idem 1921<sup>2</sup>). Confidava altresì nel sostegno della Cassa di Risparmio per la sua generosa disponibilità a una sorta di supplenza finanziaria, al fine di poter realizzare il progetto della nuova sede della Pinacoteca Civica, dove avrebbero trovato posto le opere da tempo ospitate provvisoriamente al Monte di Pietà.

Il percorso espositivo, dopo questo “preambolo” con il dipinto di Rosa Bortolan, si articola nel modo seguente.

La Sala I presenta le opere dei tre Ciardi: Guglielmo con i figli Beppe ed Emma, ai quali si aggiunge Pietro Fragiaco, per un classico confronto fra vedutisti. Quanto a Guglielmo, ecco la fortunata occasione per esporre, nell'Atrio, sette inediti e rari disegni di ambiente lagunare e della campagna trevigiana (Ospedaletto di Istrana): la migliore introduzione per comprendere la straordinaria novità della sua metodica pittura, della scrupolosa e lucida visione aderente al vero. Sul versante dipinti, spetta proprio a Guglielmo Ciardi quello che merita il titolo di “capolavoro”: *Una giornata di Novembre* del 1869. Di grande impegno, il dipinto costituisce per lui, dopo il soggiorno fiorentino, il manifesto di un modo inedito nell'affrontare il paesaggio, in questo caso quello delle risorgive nella pianura in prossimità di Treviso. Le dimensioni non hanno uguali nel suo catalogo, poiché destinato alle mostre, a conferma del valore identitario del suo stile che assume per Ciardi.

Nella Sala II si presentano i dipinti *Tra Otto e Novecento* di Millo Bortoluzzi, Francesco Sartorelli originario di Cornuda, Cesare Laurenti, Vettore Zanetti Zilla e Giovanni Salvati. Nell'assieme le loro opere attestano, fra suggestioni ancora simboliste e aderenza al vero, modi diversi di interpretare l'ambiente veneziano e lagunare, quello del Litorale veneto sommato a quello montano e di Terraferma. Fa storia a sé una *unicum* di Luigi Serena, un'immagine del Carnevale a Treviso del 1891, in cui la città dimostra, sotto la parvenza di uno spettacolo del circo, di sapersi mettere in burla, coinvolgendo, con le autorità, tutti i livelli sociali.

La Sala III, *Tradizione e sperimentalismi*, è riservata a dipinti che si possono porre entro linee di ricerca stilistica in confronto dialettico. Un importante inedito dell'opitergino Giulio Ettore Erler, *In vista di Alleghè*, che nel 1914 figurava nella Sala divisionisti italiani della Biennale d'Arte di Venezia, documenta la sua adesione personale all'ultima fase del Divisionismo, di riflesso la sua esperienza milanese. Accanto figurano le opere di Aldo Voltolin del 1917, con le quali supera il suo interesse per il Divisionismo alla Segantini; seguono quelle di Teodoro Wolf Ferrari, a partire dal 1920. Tutte manifestano il suo nuovo corso post-simbolista, inaugurato in concomitanza con il trasferimento a San Zenone degli Ezzelini. Superara allora lo stile improntato all'esperienza di Monaco di Baviera, all'attrazione esercitata dallo Jugendstil e dalla scuola di Vienna. Sono dunque Vittore Cargnel e Luigi Zaro con i loro dipinti di ambientazione montana, Friuli e forse Cadore, a impersonare in questo caso la linea più tradizionalista.

La Sala IV, riservata al tema dei *Ritratti*, annovera opere spalmate lungo un più esteso arco cronologico, a partire dall'“opera idea” di Giuseppe Pavan Beninato sul volgere dei due secoli, fino a giungere alla metà degli anni Cinquanta con l'energico ritratto di Virgilio Guidi di Marco Novati e quello di Nena di Giuseppe Basso (di Giavera, ma legato professionalmente a Verona) che sembra voler omaggiare Gino Rossi.

Ogni indagine fisionomica apre mondi a sé stanti: quello dell'incomunicabilità, nel ritratto di vecchi coniugi di Alessandro Pomi del 1909, che anticipa la nota poetica per cui è maggiormente conosciuto, anche attraverso la successiva esperienza statunitense. La *verve* espressiva degli esempi aderenti al vero di Umberto Martina, fondata sull'indagine fotografica, in modo quasi insospettabile per la freschezza a volte l'impeto della stesura pittorica. Di Lino Selvatico si accostano esempi estemporanei che fissano la memoria degli affetti famigliari, mentre un ritratto ricorda il suo impegno e la fama internazionale nell'interpretazione di un ideale femminile di sofisticata eleganza. Singolare per il catalogo di Erler, ancora da ricostruire criticamente, privato com'è della consueta retorica della Vittoria a favore di un'espressione di gioia di vita, è il ritratto di gruppo con giovani donne al balcone che spargono fiori: *Passano le falangi gloriose di Vittorio Veneto*. Il ritratto di ragazza del 1926 di Bepi Fabiano, realizzato a pastello, attraente per l'aspetto di costume, sembra invece essere sottilmente allusivo a una realtà intima, quella di una modella che si trova per età tra adolescenza e prima giovinezza. Una straordinaria forza morale e una consapevolezza della “missione del pittore” è comunicata dall'autoritratto di Nino Springolo, probabilmente di lunga gestazione perché opera da tenere per sé, si direbbe da meditazione.

Il percorso dei *Ritratti* s'integra nei *portfolio* dei disegni inediti che hanno riservato sorprese di soddisfazione critica. Si raccolgono disegni di ritratti che documentano altri artisti oltre i già elencati (Luigi Nono, Antonio Canella, Ettore Tito) di cui si mostrano gli interessi meno noti, come quello dello studio accademico del nudo, dell'illustrazione o della caricatura.

Affatto inedito e ricco di implicazioni, anche per il confronto intellettuale e di militanza politica in una particolare congiuntura, è l'incontro conviviale a Venezia nel periodo dell'ultima guerra colto da Marco Novati che riprende lo scrittore Giacomo Noventa e il giovane Giulio Turcato. Nel *verso* del foglio compare il nervoso disegno con una “vedutina” veneziana di Emilio Vedova.

Da ultimo, un felice ritrovamento è quello del cospicuo nucleo di disegni di Tancredi, con ritratti e autoritratti, ai quali si è fatto cenno. Integrano in modo significativo le testimonianze finora catalogate dei suoi esordi, come la voracità di conoscenze, l'estemporaneità degli interessi e delle interpretazioni, il passaggio dal figurativo, da una espressività che comunica una situazione esistenziale a una scomposizione dei tratti somatici ricomposti in una forma dinamica, a cui segue la scelta dell'astrattismo.

Le Salette V e VI sono dedicate ai “ritratti” di paesaggi e cose della quotidianità, ossia di nature morte. Punto di riferimento, in termini generali, può essere la condivisione, da parte dei pittori

rappresentati, dell'esperienza della cosiddetta Scuola di Burano, quella di una seconda generazione di pittori dagli esiti fra loro ancor più differenziati. Ad essa partecipano alcune personalità collegate alle esposizioni di Ca' Pesaro e che si confrontano fra loro, avendo assegnato lo studio nella particolare situazione Palazzo Carminati. Sono gli interpreti di quella linea che si fonda sulla riscoperta di Cézanne, di un postimpressionismo “alla maniera veneziana”, ai quali si aggregano alcuni trevigiani, attratti dalla particolare situazione “buranella”. L'accostamento a Seibezzi, Mori e Zanutto di Malossi, del più appartato Bottegal, trova pertanto una motivazione. Si distingue, pur partecipe a tale congiuntura, Juti Ravenna per la rappresentatività delle sue opere. A quelle precedenti il suo trasferimento a Treviso nel 1947, si aggiunge in coda un esempio significativo delle molte risorse del suo linguaggio: una prova ad acquerello del 1953 con una veduta istantanea delle colline di Cartizze. Ad una fase più avanzata, fra anni Cinquanta e Settanta, appartengono le ricerche di Bruno Darzino, Gianni Ambrogio, Nando Coletti e Giovanni Barbisan. Quest'ultimo rappresentato da due nature morte fra naturalismo e neobarocco, non solo spettacolari bensì allusive ad una ricerca profonda, rispondente alla sua inclinazione meditativa.

Chiude il percorso la Saletta VII con l'esposizione di una scelta di acqueforti del Fondo Bortolan. L'intento: rendere omaggio alla dedizione continuativa e ad alto livello all'arte calcografica da parte degli artisti trevigiani, di origine (Lino Bianchi Barriviera) e di lunga presenza operativa, riguardo il maestro più riconosciuto in quest'ambito, Giovanni Barbisan. Per segnalare questa linea di continuità, si è fatto spazio, per il dopo Barbisan, a un'opera di Guerrino Bonaldo, donata nell'occasione, la cui ricerca si salda con l'apertura originaria a un territorio che si deve a Guglielmo Ciardi.

In qualità di *ouverture* a questa linea e per sottolinearne l'appartenenza a una grande tradizione dei trevigiani, si è scelto di esporre alcune acqueforti di artisti che a fine Ottocento hanno rinnovato la ricerca espressiva propria di quest'arte: il catalano Mariano Fortuny y Marsal, il più internazionale, e Mosè Bianchi, il lombardo invaghito di Chioggia.

*A causa dell'emergenza Covid\_19, e alla relativa chiusura di Biblioteche e Archivi, non sono stati possibili certi controlli e incursioni bibliografiche utili alla comparsa di ulteriori annotazioni biografiche, stilistiche e di repertorio.*



INDICE DEL CATALOGO SOMMARIO CON ANNOTAZIONI  
DELLESPOSIZIONE PERMANENTE DI CÀ SPINEDA

**Sala della Biblioteca d'Arte**

- 19 LA PRIMA ACQUISIZIONE, 1919  
*Rosa Bortolan, 1860*

**Atrio e Sala I**

- 41 I TRE CIARDI E PIETRO FRAGIACOMO  
*Guglielmo: per primi i disegni.*  
*Guglielmo: i dipinti.*  
*Beppe, Emma e Pietro Fragiacomò.*

**Sala II**

- 87 TRA OTTO E NOVECENTO  
*Millo Bortoluzzi, Francesco Sartorelli, Cesare Laurenti,*  
*Vittore Zanetti Zilla, Giovanni Salviati, Luigi Serena.*

**Sala III**

- 127 TRADIZIONE E SPERIMENTALISMI  
*Giulio Ettore Erler, Aldo Voltolin, Teodoro Wolf Ferrari,*  
*Vittore Antonio Cargnel, Luigi Zaro.*

**Sala IV**

- 169 I RITRATTI  
*Giuseppe Pavan Beninato, Alessandro Pomi, Umberto Martina, Lino Selvatico,*  
*Cosimo Privato, Bepi Fabiano, Giulio Ettore Erler, Giulio (Lulo) De Blaas,*  
*Nino Springolo, Marco Novati, Giuseppe Basso.*

- 253 I RITRATTI E L'ARGUZIA DEL DISEGNO

**Portfolio I**

*Luigi Nono, Antonio Canella, Ettore Tito, Umberto Martina.*

**Portfolio II**

*Marco Novati, Emilio Vedova, Juti Ravenna, Fioravante Seibezzi, Tancredi.*

**Salette V e VI**

- 335 RITRATTI DI PAESAGGI E COSE DELLA QUOTIDIANITÀ  
*Juti Ravenna, Renzo Zanutto, Fioravante Seibezzi, Neno Mori, Silvio Bottegal,*  
*Arturo Malossi, Gianni Ambrogio, Giovanni Barbisan, Bruno Darzino, Nando Coletti.*

**Saletta VII**

- 401 «QUESTO FACIL MODO CHE È BELLISSIMO». L'ARTE DELL'ACQUAFORTE  
*Mariano Fortuny y Marsal, Mosè Bianchi, Pio Semeghini, Giovanni Barbisan,*  
*Lino Bianchi Barriviera, Guerrino Bonaldo.*

SALA DELLA BIBLIOTECA D'ARTE

*Rosa Bortolan, 1860*



## Rosa Bortolan

Treviso 1817 - 1892

*Il Provveditore Straordinario nella Terraferma Angelo Giustinian Recanati, accompagnato dal Podestà di Treviso Angelo Barbaro, si oppone alle pretese del Generale Bonaparte che incontra presso la Locanda all'Imperatore di Treviso il 2 maggio 1797.*

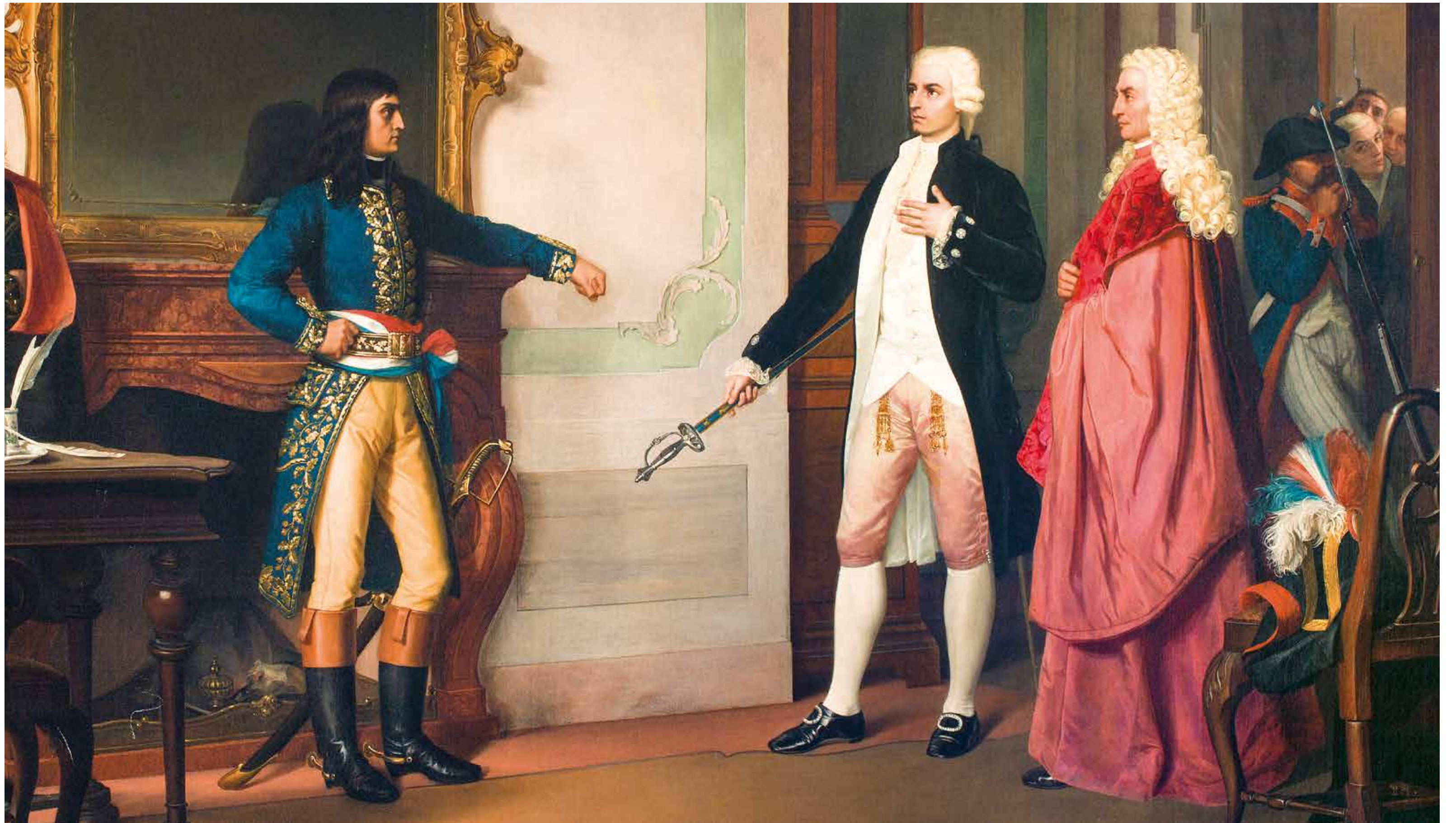
Olio su tela, 153 x 273.

Inv. PA0101000447. Reca la firma in basso a destra: Rosa Bortolan / 1860.

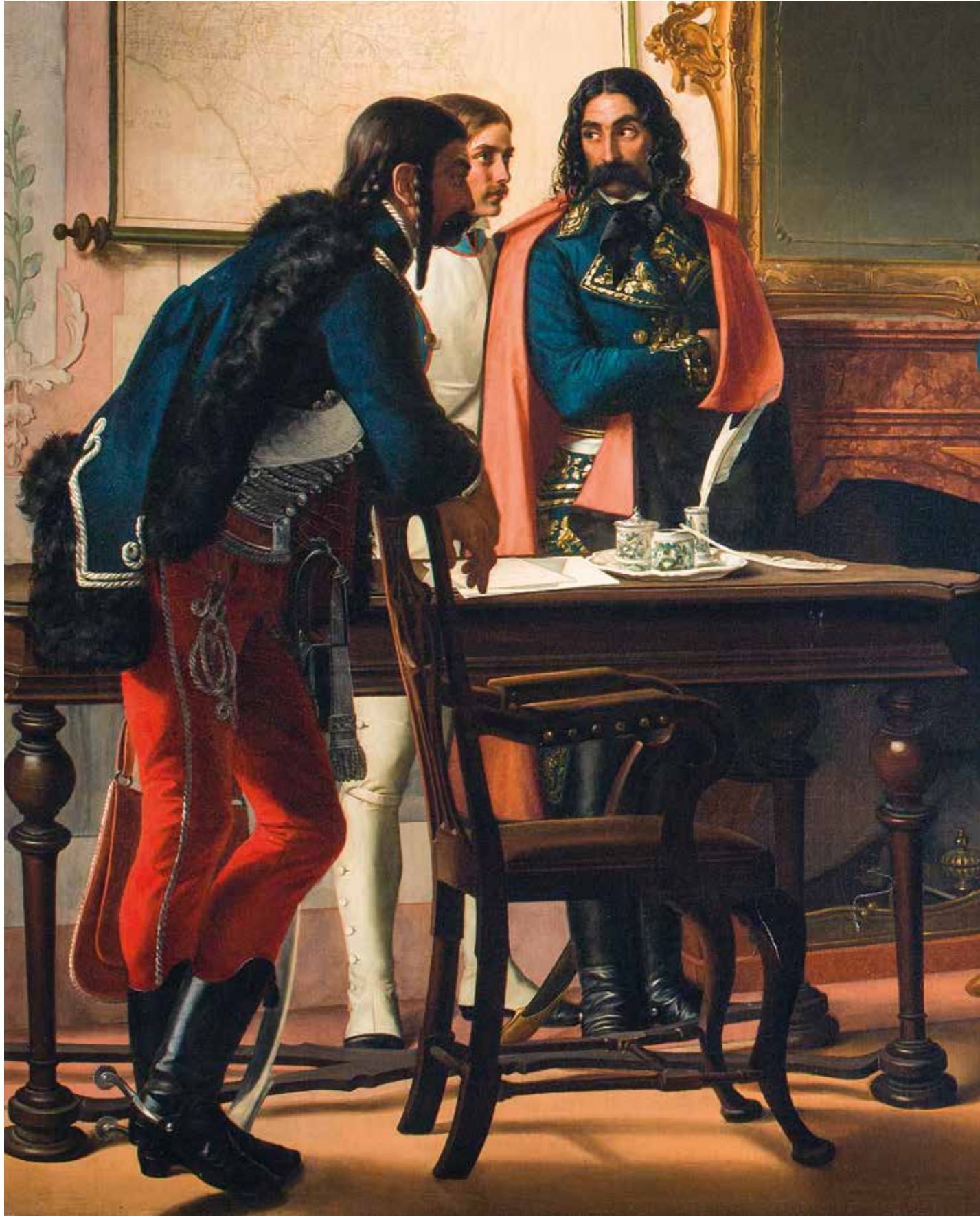


Tav. 1











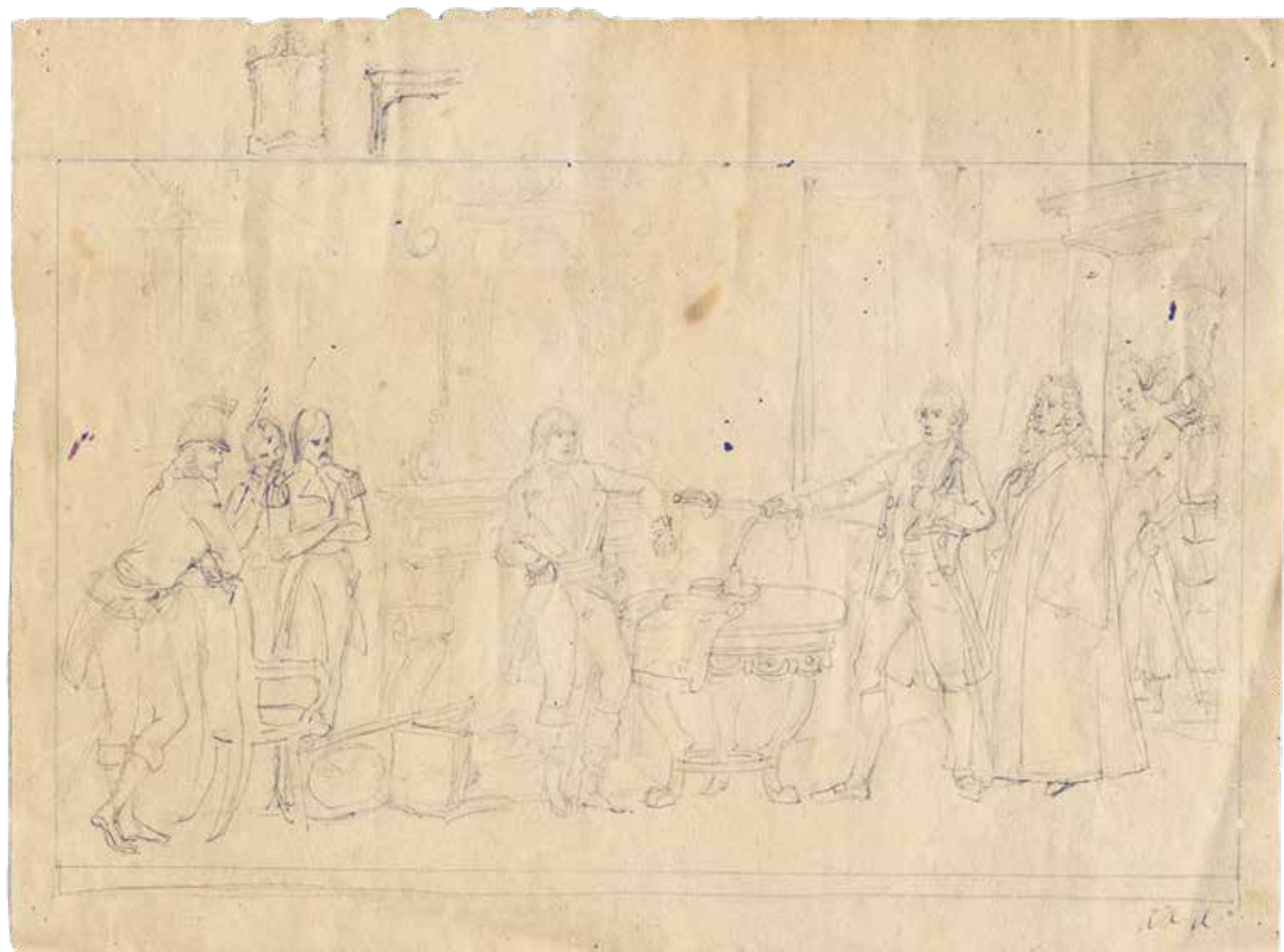


Fig. 1. *Modello disegnativo*, matita, tracce di inchiostro bruno su carta paglia, acquerello, mm 210 x 282. Treviso, Musei civici, inv. AMG 473.



Fig. 2. *Modello disegnativo*, penna, inchiostro bruno, acquerello, carta bianca, mm 220 x 300. Treviso, Fondo Iconografico della Biblioteca Comunale «Borgo Cavour», inv. 7243.



Il dipinto è quello indubbiamente di maggiore impegno del catalogo della pittrice trevigiana Rosa Bortolan, votata soprattutto alla ritrattistica e ai dipinti di devozione privata, o alla realizzazione di pale d'altare. Figlia del Segretario comunale della città di Treviso e della nobile Elisabetta Zuccaredda, i quali assecondarono i suoi interessi artistici fin dalla gioventù, ebbe la possibilità di formarsi all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1842 al 1846 (Rugolo 2003, pp. 656-657). Suoi maestri furono Ludovico Lipparini - alla cui cattedra di elementi di figura era "aggiunto" dal 1839 Michelangelo Grigoletti - Odorico Politi, Luigi Zandomenighi e Giuseppe Borsato. Fu alunna più volte premiata (s. n. [Un artista] 1843, p. 283). Completati gli studi, opera con successo a Venezia fino al 1857, rientra definitivamente a Treviso nello stesso anno, a seguito della morte della madre. Anche nella sua città ottiene un immediato riconoscimento professionale.

Per il raro esempio di pittura di soggetto "storico-romantico" che qui si presenta, realizzato nel 1860 a pochi anni dal suo rientro, si ricorre solitamente al modello di Francesco Hayez, mentre per la sua pittura di destinazione sacra si indica quello di Lattanzio Querena. In realtà, lo stile di Rosa Bortolan rimane fedele nella sostanza agli insegnamenti ricevuti da Lipparini e Politi, ai quali si aggiunge coerentemente quello di Grigoletti, dai quali deriva la resa controllata dei sentimenti e l'uso del colore che, in luogo della nitidezza di Hayez, assume nel suo carattere neocinquecentesco una tenue vibrazione o dosati viraggi chiaroscurali. Si parla invece opportunamente di una visione purista per la sua pittura devozionale (Pastrello 1998, pp. 127-129).

La commissione del dipinto nel 1860 si ricostruisce puntualmente attraverso i documenti conservati all'Archivio di Stato di Treviso (*Stralcio X atto 3870*, busta 4956; in parte riprodotti da Fasolato 1999, pp. 85-86, accompagnati dal regesto in sostanza dedotto da Bailo 1921 2, p. 8). Pertanto erra Nani Mocenigo (1916, p. 248) che lo assegna al 1871, nonostante sia firmato e datato. Conferma l'errore Camillo Tonini (in *Dai Dogi* 1997, pp. 76-77 cat. 33) nel pre-

sentare l'opera alla mostra tenutasi a Palazzo Ducale nel secondo centenario della fine della Repubblica di Venezia.

Fu il Comune di Treviso a commissionare l'opera alla pittrice, appartenente a una delle famiglie più ragguardevoli della città, di cui si riconoscono i meriti (Limentani Virdis 1999). Il prezzo convenuto fu di lire 2000 e per fare fronte alla spesa si stabilì di ripartirla con una sottoscrizione di cento quote o azioni (altre volte «firme o cartelle») da venti lire ciascuna. L'estrazione a sorte avrebbe deciso il fortunato destinatario dell'opera e il Consiglio municipale, presieduto da Michelangelo Codemo, con una delibera del 24 agosto 1860, provvedeva a sottoscrivere venti per potervi concorrere con qualche buona speranza.

L'estrazione che si tenne il 7 aprile 1861 presso la Sala Municipale sancì che l'opera fosse attribuita al signor Pietro Zoccoletti, possessore della quota numero 142. Ma nella lettera di comunicazione del risultato indirizzata al Municipio dal segretario, quel Luigi Giacomelli che fu Podestà dal 1852 al 1866, egli così si esprime: «Faccio voti che il vincitore s'ispiri dell'idea di lasciare perenne memoria di sé, col far dono al Magistrato Civico di un distinto dipinto che ricorda un fatto patrio, e che è opera di esimia cittadina». Le sue stesse dimensioni spettacolari, richieste evidentemente al momento della commissione pubblica per la destinazione a qualche luogo di rappresentanza o museale, confermano che questa doveva essere l'intenzione originaria.

La Commissione che il Consiglio Comunale nomina il 25 novembre 1865 provvede a corrispondere, come risulta da una lettera del primo maggio 1867, la somma dovuta all'autrice, in cento pezzi da 20 Franchi e Lire italiane 134.000. Si registra, nella stessa lettera, la piena soddisfazione della pittrice e la sua gratitudine verso il Municipio per l'onorevole incarico affidato.

Le fasi di realizzazione e la prima descrizione dell'opera trovano una cronaca d'eccezione, in presa diretta dell'opera nello studio in Contrada San Giovanni del Tempio (San Gaetano, civico n. 225), grazie alla scrittrice trevigiana

Luigia Codemo Gerstenbrandt, legata d'amicizia alla Bortolan che della scrittrice fu maestra di pittura in un esercizio da dilettante, come era d'uso all'epoca (Codemo 1860). Stralci della pubblicazione sono riportati da Fasolato (1999, p. 59), e in questa circostanza si ritiene opportuno riportarla integralmente, considerata la sua rarità.

Indirettamente, Luigia Codemo testimonia del clima in cui fu concepito dalla Bortolan questo dipinto di storia nel parlare del metodo adottato nell'avviarla alla pittura: «... appena rimpatriati, fin dal 1842 ricominciai a studiare il disegno. Grande incertezza regnava fin d'allora nelle nostre scuole; chi predicava il classicismo, chi presentiva il purismo, chi non conosceva che il barocchismo. Da copiare davano le litografie francesi o il Morghen, e fu di questi ch'io mi accinsi allo studio, talora sotto la direzione della mia illustre concittadina Rosa Bortolan, già avviata al suo nobilissimo arringo; talora d'un altro compaesano, scolaro dell'Accademia, adesso pittore in America, Nicolò Facchinetti» (Codemo de Garstenbrand 1878, p. 229).

La scelta di tradurre dalle incisioni di Raffaello Morghen (Portici, Napoli 1758 - Firenze 1833) attesta una base formativa o propensione squisitamente neoclassica, mentre poco dicono i rapporti con il giovane Nicolò Facchinetti (Treviso 1854 - Belluno 1920) del quale riporta d'una sua esperienza americana, mentre risulta documentato finora solo dal 1883 a Verona (Marini 1994, pp. 42-43).

A lavoro appena concluso Eugenia Pavia Gentilomo Fortis pubblica, fra altri componimenti sulle opere della Bortolan dedicati al letterato e politico Giuseppe Bianchetti, alcuni versi sul grande dipinto commissionato dal Comune, comprensivi di una descrizione. Cfr. Marin 2013, p. 24. L'«epistola in versi sciolti» della socia corrispondente dell'Ateneo Veneto fu letta nella seduta dell'8 maggio 1862 ed edita nello stesso anno (Pavia Gentilomo Fortis 1862).

I versi della Pavia Gentilomo Fortis offrono un'indicazione utile su come venisse inteso un tale soggetto in una forma melodrammatica.

Si carica l'accento sul coraggio con cui il Giustinian Recanati rivolge le sue proteste a Bonaparte con l'offerta della vita, sulla fermezza dello sguardo di quest'ultimo

«Ma inpavido sostien della fulminea/ Pupilla il guardo, e la feral sentenza / Giustinian, che alla sua fé commessa/ La gentile serbar giura Trevigi, / D'onde né morte lo torria, se prima/ De' padri eccelsi, lagrimato voto,/ La resa non ne intimi. E alfin prorompe/ fra sdegno e pietà: Se sitisci un sangue/ che Vinegia nodri, t'appaghi questo/ Che innanzi a te ne' polsi miei ribolle!/ Tacquesi a tanto: e la crudel tempesta/ S'abbonacciò dell'altro», (Pavia Gentilomo Fortis 1862, pp. 10-12).

Che la Bortolan realizzasse un'opera concepita non solo in una prospettiva nostalgica riguardo la Serenissima Repubblica, bensì in una visione patriottica *post* 1848, si può sostenere anche dal fatto che essa, rimasta di proprietà della famiglia Zoccoletti, fu richiesta in prestito nel 1898 per essere in mostra presso il Museo Civico di Treviso in occasione dell'Esposizione del cinquantesimo anniversario del Risorgimento Nazionale, ordinata dall'abate Luigi Bailo, Direttore del Museo (Bailo 1898, pp. 18-20, 22, 24). Poterono essere presentati nella circostanza anche i due modelletti disegnativi (non schizzi) prestati dalle nipoti dell'autrice, Luigia e Elisabetta Bortolan. Non più restituiti, furono concessi dalle proprietarie solo nel 1924, per essere custoditi nelle civiche raccolte, in una delle sale del Museo del Risorgimento. Il passaggio è documentato da due lettere di Bailo (22 e 30 settembre) conservate presso l'Archivio del Patronato Polacco di Treviso, menzionate da Angelo Campagner (1981, pp. 123, 202-204), ma non più individuate in questa circostanza. Uno solo dei disegni è edito più tardi da Alteniero Degli Azzoni Avogaro (1954, p. 63; poi da Netto 1988, p. 37): lo stesso riprodotto in questa occasione, oggi conservato nel Fondo Iconografico della Biblioteca Comunale «Borgo Cavour» di Treviso (inv. 7243) e caratterizzato già dai riferimenti numerici a margine per il riporto in scala. Cfr. Fasolato 1999, pp. 56-57. Il secondo, ritenuto irreperi-

bile, è stato in questa circostanza riconosciuto in quello che si conserva presso i Musei civici di Treviso, inv. AMG 473 (matita su carta paglia, mm. 210x282) (Brusatin 2016, p. 221, cap. V, n. 8). In basso a destra, nel margine, si legge «All(egato) A», poiché probabilmente fu sottoposto a una valutazione.

Nel 1920 gli eredi Zoccoletti, proprietari del dipinto, proposero al Comune di Treviso l'acquisto, che non poté essere concretizzato per indisponibilità finanziarie, come testimonia Luigi Bailo, e «nella impossibilità di fare appello ai cittadini, come m'era venuto il pensiero, e m'era stato suggerito, cioè di promuovere una sottoscrizione per salvare il dipinto che nel 1865 (sic), i cittadini commisero alla Bortolan» (Bailo 1921 2, p. 8). L'abate Bailo, con l'autorevolezza di colui che da quasi cinquant'anni era alla direzione di Biblioteca, Antichi Archivi, Museo Trivigiano e del Risorgimento e Pinacoteca come egli specifica, propose allora l'acquisizione alla Cassa di Risparmio di Treviso che «a mia istanza lo acquistò per lire dodici mila, ad ornarne i suoi locali d'onde un dì, non ne dubito, verrà alla Pinacoteca quando per altri acquisti non avrà là più spazio. Buono augurio questo e per l'arte e per l'Esposizione che posdomani va ad aprirsi». Si riferisce all'omaggio a Dante «al Poeta nazionale» da lui organizzato e di cui dà conto (Bailo 1921 1, pp. 1-2). Bailo dovette accontentarsi, come detto, solo dei due modelletti disegnativi ratificandone l'ingresso nel 1924, poi separati in due fondi diversi delle civiche raccolte.

Nell'occasione di documentare l'acquisizione del dipinto di Rosa Bortolan, di fatto la prima di carattere artistico della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, Bailo non manca di delinearne il contributo, anche nelle sue potenzialità, nella riorganizzazione degli istituti di cultura cittadini. «Io non dubito che la economica istituzione, cresciuta a tanta grandezza finanziaria e che già ha dato contribuzione alla conservazione e all'incremento dell'arte locale, quando sarà il momento, farà la sua parte. Intanto il Governo officiato dal Municipio a mezzo della Direzione dell'Ufficio Regionale dei Monumenti, ha dato un progetto di locali

per la futura Pinacoteca; ed i dipinti che non potevano più a lungo restar depositati in quella stanza dichiarata umida e mal sicura furono depositati fuori dei cassoni e collocati senza cornici alla meno peggio in tre grandi stanze del Monte di Pietà, stanze che da più anni per le condizioni economiche delle classi che si chiamano disagiate e di quelle ora dei contadini e anche talune dei cittadini lavoratori, sono e resteranno, speriamo, per anni vuote di pegni; mentre si potrà dire che i dipinti restano un pegno in affitto».

Anche la realizzazione della nuova Pinacoteca prevedeva il contributo finanziario dell'istituto di credito: «in attesa che le condizioni finanziarie del Comune permettano la costruzione della nuova Pinacoteca, senza bisogno di mendicare al Governo, ma con fiducia ricorrendo alla Presidenza della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana che sorta da piccoli principi come quella della Provincia Lombarde, è venuta anch'essa a tanta prosperità, e a quella maggiore che le auguro, se continuerà coll'amministrativa saggezza e avrà di quella di Milano i grandi esempi» (Bailo 1921 2, pp. 7-8).

La successiva valorizzazione, d'impronta moderna, del dipinto di Rosa Bortolan, così importante per la città di Treviso, sotto molti aspetti, si deve a Giuseppe Pavanello che nel presentarlo alla mostra antesignana *Venezia nell'Ottocento*, tenutasi nel 1983 in Palazzo Ducale e al Museo Correr, offre un commento da tenere in conto: «La pittrice si applica in una resa lucida e pignola dei personaggi e dell'ambiente settecentesco, secondo un gusto quasi neofiammingo (si consideri il particolare della carta geografica alla parete, sulla sinistra, o la notazione curiosa della gente, che cerca di sbirciare dalla porta socchiusa). Ne risulta una scena più da commedia drammatica in costume che da melodramma» (Pavanello in *Venezia nell'Ottocento* 1983, pp. 171-172 cat. 207). Non si tratta di un soggetto originale di Rosa Bortolan. Una «precedente recita», per dire così, di questa «commedia» romantica è segnalata da Pavanello che vi associa, per via dello stesso «copione», il dipinto del giovane Antonio Rotta (Gorizia 1828 Venezia 1903) presentato

all'esposizione accademica di Venezia del 1854, meritando il premio Priuli: *Il conte Giustiniani Recanati si offre in ostaggio a Bonaparte a Treviso nel 1797*, come indica il catalogo (*Elenco* 1854). L'opera risulta ora senza casa, pertanto non è possibile stabilire il confronto diretto circa l'invenzione compositiva e accertare se Rosa Bortolan dipendesse da questa.

Mentre il volto di profilo di Bonaparte trova corrispondenze nella medagliistica del 1797, quella riguardante il trattato di Campoformido e la Costituzione della Repubblica Cisalpina, la composizione poteva trarre ispirazione anche dalla traduzione incisoria del 1822 circa del dipinto realizzato nel 1806 da Guillaume Guillon-Lethière con *Il trattato di Leoben del 18 aprile 1797* ora al Musée National des Châteaux de Versailles - inventore Nicolas Henri Jacob stampa di Charles Étienne Pierre. Ciò confermerebbe la prassi da parte della pittrice dell'utilizzo non solo di Raffaello Morghen, ma anche delle stampe francesi per la sua attività didattica, come ricorda Luigia Codemo.

Riguardo il confronto fra i modelletti disegnativi e l'opera finita si può cogliere lo sforzo della pittrice di far convergere l'attenzione sui protagonisti entro una composizione che si mantiene molto articolata. Sulla sinistra, attorno al tavolo, concentra gli ufficiali francesi («tre minor capitani», secondo la descrizione della Pavia Gentolomo Fortis 1862, p.13, che non va oltre nel riconoscimento), partecipi, specie con la comunicazione di sguardi, al momento di tensione creatasi. Quanto ai protagonisti, mantiene la posa statica di Bonaparte presso il camino, mettendo però in tensione il braccio sinistro in appoggio, e cercando di dare significato al pugno chiuso. Modifica soprattutto l'atteggiamento del Procuratore Straordinario colto nell'atto signficante di consegnare la spada. Nella soluzione definitiva riesce a focalizzare soprattutto l'incontro di sguardi tra i due e a far comunicare più direttamente, con la mano destra portata al petto del Giustinian Recanati, la profonda mozione etica di quell'azione eroica, specularmente all'atteggiamento teso, fermo e riflessivo di Bonaparte.

La concezione dell'opera come «commedia

drammatica», anzi in termini melodrammatici, è palese nel ritrovato disegno preparatorio dei Musei civici di Treviso che è da ritenersi la prima idea compositiva. Per inciso si osserva l'interesse a un'ambientazione e all'arredo «stile Direttorio» o già «stile Impero», ad eccezione del camino e della specchiera, studiati nei dettagli a margine in alto a sinistra. Solo nel successivo modelletto disegnativo e nell'opera finita tale arredo ha carattere settecentesco. Il disegno assume indubbiamente maggiore importanza, perché consente di documentare un primo pensiero circa l'azione scenica. Il gesto della consegna della spada da parte del Giustinian Recanati è plateale. Bonaparte, stupefatto per quella reazione inattesa del suo interlocutore e quel gesto, sembra ritrarsi. Una sedia è riversa e quindi egli si appoggia al camino dopo aver sobbalzato mentre stava al tavolo di lavoro che si frappone fra i due. Questa prima soluzione consente di comprendere ancor più lo sforzo successivo per modificare l'interpretazione dell'episodio, mirando agli aspetti psicologici, alla mozione d'animo del Giustinian Recanati.

In proposito, se non con un dipinto, il confronto circa l'interpretazione di questo episodio si può istituire bensì con la ricostruzione del fatto in sede storica. Un riferimento necessario per questo argomento drammatico che necessita di un copione, come avviene nel genere della commedia romantica al quale è da ascrivere il dipinto, poiché del melodramma, nella sua accezione corrente negativa, non avrebbe nulla di enfatico ed esagerato e quindi di inautentico.

Si è fatto riferimento alla ricostruzione nella *Storia d'Italia* di Carlo Botta del 1824 (pp. 265-268; ed, 1844, pp. 228-230). Si tratta di una fonte primaria, come conferma in una nota la Pavia Gentolomo Fortis (1862, p. 10 nota 1) che aveva di certo tratto le informazioni dall'autrice, sua amica. È tuttavia da tenere in conto che i documenti relativi al contesto e la relazione su tale specifica vicenda erano a disposizione nell'ultimo volume della *Raccolta di tutte le carte pubbliche (...) della città di Venezia* data alle stampe presso Francesco Andreola nel 1797: si

presentavano in sequenza le Ducali indirizzate al Giustinian Recanati di stanza a Treviso (15, 19, 22 e 28 aprile) e i suoi dispacci al Doge (27 aprile, 3 maggio). Quest'ultimo, dato al suo rientro a Venezia, è dunque la ricostruzione ufficiale dell'accaduto da parte del protagonista. Cfr. *Raccolta 1797*, pp. 148 segg. Ad essa attingono in seguito gli storiografi per considerazioni e amplificazioni sull'evento di portata storica. Cristoforo Tentori ne offre a stretto giro un ampio regesto, commentato nella sua raccolta cronologico-ragionata (Tentori 1799, II, pp. 264 segg.; cfr. Cicogna 1847, p. 151), e pubblica di nuovo il dispaccio del 3 maggio ripreso da Degli Azzoni Avogadro (1954, p. 63). È interessante notare che a proporlo di nuovo, entro una trattazione del momento storico allora vissuto da Treviso, sia Giovanni Battista Alvise Semenzi nell'illustrazione ampliata di *Treviso e la sua Provincia* (Semenzi 1861; Idem 1864, seconda ed., pp. 111-114), in anni prossimi all'interesse manifestato dal Municipio attraverso la commissione del dipinto a Rosa Bortolan. Egli non manca infatti di citarlo: «Questo episodio fu di recente assai maestrevolmente rappresentato in tela dalla nostra valentissima pittrice Rosa Bortolan, ed è ora di proprietà del signor Pietro Zoccoletti» (Semenzi 1864, p. 114 nota). Con il dispaccio del 3 maggio 1797, nel dar conto dell'accaduto al doge Renier, il Giustinian Recanati nel passaggio cruciale che venne poi rappresentato in pittura così si esprime: «Vano ogni mio ragionamento, [Bonaparte] insisteva sempre più ne' suoi lagni, disse, che voleva distruggere questa Repubblica, che se volevo salvarla mi producessi, al Maggior Consiglio e che gli facessi ottenere le teste di dieci Inquisitori di Stato. Ho inorridito alla proposizione, gli dissi, che non mi rendeva inviato di così spinti progetti, che se ad onta delle ingenuie direzioni della Repubblica pretendeva d'esigere de' risarcimenti ve ne potevano ben essere d'altra natura, e finalmente in proporzione crescendo alle mie resistenze la sua insistenza, spinto dal mio patrio trasporto, spogliandomi della spada gliela deposi, e mi protestai prigioniero per la mia Repubblica, finché decisamente constasse la sua innegabile irreprensibile sincerità; ch'egli

tale non potea ricusarmi, e che se ciò non bastavagli, ed esigeva spargimento di sangue, io offriva il mio fino all'ultima stilla, purché fosse incolume, e salva l'adorata mia Patria. Non placato però, ma in qualche forma sorpreso di mia condotta, disse, ch'era un buon Cittadino, e che in premio della mia azione deciso com'era di tutti sterminare li beni de' Nobili Veneti, mi prometteva la sicurezza de' miei. Ricusai questo dono, e dissi, che non era io sì vile da riceverlo a prezzo del sacrificio della mia Patria. In mezzo a sì tristi attriti sopraggiunse anche il benemerito N. H. Rappresentante in Treviso, a cui fatta l'intimazione medesima della partenza, rispose anch'egli che dipendeva dal suo Governo, e dopo alcune altre voci egualmente zelanti d'entrambi più udir non ci volle, e ci obbligò di partire» (*Raccolta di tutte le carte 1797*, pp. 160-161).

Emerge in pienezza la figura eroica di Angelo Giacomo Giustinian Recanati (Venezia 1757-1813; cfr. Marco Barbaro, *Discendenze patrizie*, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 2504, cc. 281v-282r, n. 13): appartenne ai Savi del Collegio, sostenendo la mansione di Savio alla Scrittura, equivalente al Ministero della Guerra, fu Luogotenente generale della Patria del Friuli, per essere poi nominato per le particolari circostanze Provveditore Straordinario nella Terraferma il 2 aprile 1797 (carica tenuta fino al 3 maggio). Cfr. Schröder 1830, I, p.383; Santalena 1889, pp. 72-75. Era allora Podestà di Treviso Angelo Barbaro che impersona in modo si direbbe più formale lo Stato. Come da protocollo, si presenta in toga lunga di porpora con maniche larghissime, dette "alla ducale", con sulla spalla la stola o bätolo e indossa la parrucca. Un abito oramai tenuto in fastidio da una parte dell'aristocrazia veneziana nell'ultima fase dello Stato repubblicano, poi tenuto a simbolo del mancato rinnovamento di una classe politica (Brusatin 2016, p. 93). Com'è stato messo in luce, l'episodio così rappresentato riguarderebbe in definitiva lo scontro fra due mondi fra loro insanabilmente distanti (de Fournoux 2002, p. 112). La presenza di Angelo Barbaro destituisce la notizia «che abbia abbandonato il suo posto allontanan-

dosi da Treviso assieme al Presidio Veneto», quando invece fu partecipe all'ultima parte del colloquio fra il Provveditore Straordinario e Bonaparte. Lo precisa Degli Azzoni Avogadro (1954, p. 62; Fasolato 1999, p. 57), correggendo quanto affermato da Daniele Ricciotti Bratti (1917). All'arrivo di Bonaparte a Treviso aveva incaricato il suo aiutante di precederlo nel porgergli il saluto, l'Alfiere Giovanni da Riva, (Santalena 1889, p. 94). Bonaparte si presenta nella divisa di Generale Comandante in capo dell'Armata d'Italia: in azzurro, con le code lunghe sino alle ginocchia è caratterizzata dalla ricchezza dei larghi ricami in oro lungo le cuciture, sul colletto e paramani che indicano il grado. Il Giustinian Recanati, a differenza di Barbaro, non indossa vesti da magistrato, ma si distingue per abiti nobiliari più moderni.

La lunga narrazione circa questo colloquio contenuta nel dispaccio consente di individuare, entro lo scontro veemente che sorse tra Bonaparte e il Giustinian Recanati a seguito delle pesanti intimidazioni, un unico gesto di valore icastico. È quando dalle parole si passa ai fatti eroici rappresentabili. Si tratta del momento di consegna della spada, con cui il Giustinian Recanati si offre con fierezza in ostaggio e si dichiara pronto a dare la sua vita per la Repubblica e per la salvezza di altre vite pretese da Bonaparte, quelle degli Inquisitori di Stato (tre nell'ordinamento e non dieci), a dar prova con il loro sangue di quelle che erano le dichiarate intenzioni nei suoi confronti. Un gesto sottolineato peraltro anche da Botta, al quale la Bortolan si dovette ispirare. In questa occasione si vuole valorizzare il fatto che anche Samuele Romanin stava elaborando, in contemporanea alla Bortolan, il soggetto per il tomo decimo della *Storia documentata di Venezia* che esce da Naratovich proprio nel 1861, completo del dispaccio del 3 maggio 1797 (Romanin 1861, in part pp. 149-150, 317-319).

Ambientazione per tradurre quanto il Giustinian stesso riferisce nel suo dispaccio: la locanda dell'Imperatore presso Sant'Agostino, dove Bonaparte sosta il 2 maggio alle ore 8, giungendo d'improvviso da Palmanova, dopo aver pubblicato il primo maggio in forma di

Direttorio la dichiarazione di guerra contro la Repubblica di Venezia, esponendo quindici accuse contro di essa.

La regia è dettata con la descrizione delle reazioni dei due protagonisti di fronte al gesto. Ma anche con le considerazioni di Romanin sull'episodio, che non risparmiano un giudizio sulla Repubblica veneta, ponendosi lo storico-grafo in tale modo, sia pure implicitamente, nella prospettiva dell'attualità politica risorgimentale: «Rimaneva attonito Bonaparte all'insolita fierezza (...), il Giustinian medesimo sdegnosamente rispondeva: non essere così vile da pensare alla propria salvezza in mezzo al sacrificio della sua patria. Risposta degna d'un antico romano, e che tanto più destar deve la nostra ammirazione, in mezzo all'abbiezione de' tempi, e della Repubblica veneta in particolare» (Romanin 1861, p. 149).

In definitiva, il Provveditore Straordinario si oppone alle pretese di Bonaparte e si infrange quella debole linea politica che voleva «la trasformazione della Città-Stato nella capitale di uno Stato "regionale"», nel quadro di un'alleanza con la Francia (Del Negro 1997, p. 37). Tale eroica opposizione del Provveditore Straordinario nella Terraferma Angelo Giustinian Recanati alle pretese di Bonaparte, rappresentata dalla consegna della spada, anticipa di dieci giorni la drammatica seduta del Maggior Consiglio del 12 maggio. Quando cioè fu approvata la parte con cui il Patriziato, in quanto detentore della Sovranità, restituiva al popolo i suoi poteri, con il passaggio a un governo rappresentativo. Si trattava di una delle dieci richieste di Bonaparte accolta per evitare la conquista militare di Venezia.

Speculare, dunque, all'episodio di Treviso con protagonista il Giustinian Recanati vi è quello nello scenario di Palazzo Ducale in cui il doge Paolo Renier, appresi i risultati del voto con 512 *balote* contro 20, consegna a uno dei consiglieri il corno dogale.



APPENDICE DOCUMENTARIA

- I. Atto 3880. Stralcio X del verbale di Consiglio.  
24 Agosto 1860, atto 3870. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.

Acquisto di 20 azioni al dipinto, fatto dalla trivigiana Rosa Bortolan, rappresentante il Provveditore Straordinario della Repubblica Veneta Giustinian, davanti al Generalissimo della Repubblica francese Bonaparte, ai 2 maggio 1797 in Treviso.

All'Inclito Consigl. Prov.le Treviso

Allo scopo di dare prova di pubblica stima e soddisfazione a mezzo della Comunale Rappresentanza alla giovane distinta pittrice Sig. Rosa Bortolan appartenente a cittadina famiglia, autrice di bellissimo dipinto allogatogli da una società per azioni da opera estratta a sorte, il Municipale Collegio divino di proporre al Consiglio Com.le nella sua tornata 24<sup>a</sup> come dall'unito rapporto, che il Comune contava esso pure come azionista acquistando 12 azioni importanti F. 96 circa. Il Consiglio Com.le, come ora a ritenersi accolse con vero piacere la proposta e ne sia una prova che quasi a unanimità volle fosse portato a venti le azioni da prendersi giunta la particella del verbale che si unisce.

Piaccia all'Inc. Cons. Prov.le approvarne la presa deliberazione Consigliare autorizzando l'acquisto delle 20 azioni importanti circa f.i 162. sicura di fare così cosa graditissima alla generosità della popolazione, e di incoraggiare l'esimia pittrice a proseguire con amore nella bell'arte e a dare nuovi saggi del suo talento

Li 24 agosto 1860  
L. Giacomelli

- II. Atto 3880.  
24 Agosto 1860, atto 3870. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.

Nell'Aula delle Sedute Municipali  
Treviso 24 agosto 1860 ore 11 antim.  
X Omissis

Esso Sig. Cav. Podestà legge parimente informativo rapporto sul dipinto della Sig. Rosa Bortolan, encomiando il merito distinto della pittrice, e proponendo l'acquisto di Numero dodici azioni onde nel caso di vincita venga collocato nella Pinacoteca.

Con eco generale si risponde al merito della detta pittrice e dimostra il desiderio che venga coll'acquisto offerta una dimostrazione della stima dovuta alla medesima, e che sia anche portato ad un numero maggiore. Quindi concorde il voto del Municipio a questo aumento, viene aumentato, dal Consiglio a venti azioni, e sottoposta la proposizione alla sua deliberazione fu accolta con 19 fav. e 2 contr. Letto chiuso firmato alle ore 2 pom.

firmato Michelangelo Codemo Presidente del Consiglio  
Ettore Riccati Possidente  
Antonio Vianello Negoziante

I.R. Delegato P.le  
G. Bortolan Segretario  
G. Fontana Per istralcio conforme questo ufficio

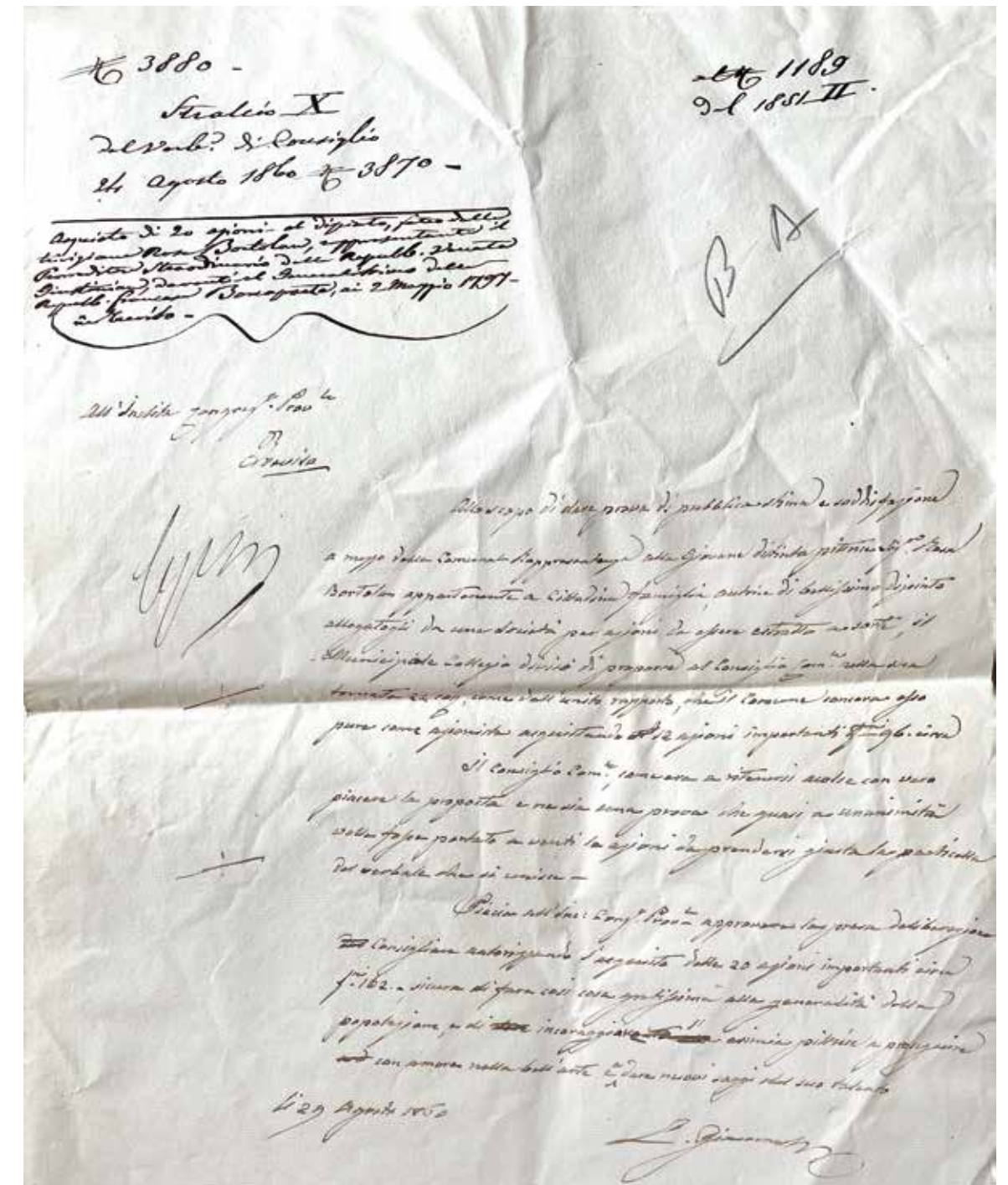


Fig. 3. «Verbale di acquisto di 20 azioni al dipinto, fatto dalla trivigiana Rosa Bortolan, rappresentante il Provveditore Straordinario della Repubblica Veneta Giustinian, davanti al Generalissimo della repubblica francese Bonaparte, ai 2 maggio 1797 in Treviso», Atto 3880. Stralcio X del verbale di Consiglio. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.



III. Lettera di Luigi Giacomelli al Municipio di Treviso del 7 aprile 1861.  
Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.

[E]seguita oggi 7 Aprile 1861

l'estrazione a sorte, ed essendo stato il fortunato il Si.r Pietro Zoccoletti di Treviso che possedeva il N° 142; estratto passi agli atti la presente con i viglietti estratti al Comune, e faccio voti che il vincitore s'ispiri dell'idea di lasciare perenne memoria di sè col far dono al Magistrato Civico di un distinto dipinto che ricorda un fatto patrio, e che è opera di esimia cittadina.

il segretario L. Giacomelli

(allegato)

Pregiatissimo Signore!

Nel giorno 7 Aprile p. v. sarà deciso mediante estrazione a sorte a quale dei Soci comproprietari appartenere debba in esclusiva proprietà il Quadro eseguito da questa Signora ROSINA BORTOLAN per commissione sociale.

L'estrazione avrà luogo nella Sala Municipale di questa Città alle ore una pomeridiane.

Di ciò viene dato avviso a V.S. quale uno dei Soci Azionisti.

Sarà dei Soci non intervenuti il procurarsi la notizia del risultato, e del Socio graziato il prestarsi al ricevimento del Quadro nello studio della Pittrice in questa Città a S. Gaetano civico N. 225.

L'incaricato della Commissione

IV. Lettera della Commissione nominata dal Consiglio Comunale di Treviso al Comune di Treviso del 1 maggio 1867. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.

Spettabile Municipio della R. Città di Treviso

La Commissione nominata dal Consiglio Comunale 25 Novembre 1865 si presta a compiere il proprio mandato esauendo l'incarico di cui il foglio Municipale 17 aprile p.9 N.2384. A prova accompagna la quietanza rilasciatole dalla egregia pittrice concittadina S.ra Bortolan in data 30 Aprile per due importi, l'uno dei cento pezzi da venti Franchi, l'altro d'Italiane £ 134.00 Cento-trentaquattro- che la Commissione ha ritirati dall'Esattore Comunale ed alla Sig.ra Bortolan ripassati in ordine ad inv.to foglio. La S.ra Bortolan alle espressioni di gratitudine ripetute a voce alla Commissione per l'onore statole impartito colla commissione del dipinto e per l'aggradimento statole dimostrato colla misura della retribuzione ne aggiunse analoga scritta dichiarazione nella stessa sua quietanza, e la Commissione è ben contenta di aver avuta parte in un oggetto nel quale vennero conciliati più riguardi a permanente civico decoro.

Treviso, 1 Maggio 1867

La Commissione

# 3880  
Nella Aula delle Sedute Municipalì,  
Trevisi 24 Agosto 1860 - ore 11 1/2 antimeridiane

Ommissis

Così l'Uff. Cav. Podestà legge parimente informativo rapporto sul dipinto della Uff. Rosa Bortolan, enunciando il merito pittorico, e proponendo l'acquisto di Numero dodici azioni, onde nel caso di vincita venga allucato nella Pinacoteca. Con cui generale si risponde al merito della detta pittrice, e commette il desiderio che venga coll'acquisto offerta una dimostrazione della stima dovuta alla medesima, e che sia anche portata in un numero maggiore. Quindi concorda il voto del Municipio a questo aumento, viene concertato dal Consiglio a venti azioni, e sottoposta la proposizione alla sua deliberazione per averla con 19. fav. e 2. contri.

Atto chiuso firmato alle ore 12. giorni

firmato Michelangelo Bonomo Presidente del Consiglio  
" Ottavio Bortolan Vicepresidente  
" Antonio Pianello Segretario

Coram me  
Uff. Delegato Ob.  
fr. Fontana

J. Bortolan Segretario  
Per istruzione conforme al voto dell'Assemblea



Fig. 4. Verbale di lettura del rapporto informativo sul dipinto di Rosa Bortolan da parte del Podestà di Treviso nella seduta del Consiglio Municipale del 24 agosto 1860, con proposta di acquisto di dodici azioni per concorrere all'acquisizione e delibera di destinazione alla Pinacoteca in caso di vincita. Atto 3880. Stralcio X del verbale di Consiglio. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Storico Comunale, busta 4956.

Figs. 5, 6. Una delle 20 cedole azionarie acquistate dal Comune di Treviso partecipanti all'estrazione che assegna la proprietà del dipinto di Rosa Bortolan. Treviso, Archivio di Stato, Archivio Comunale di Treviso, busta 4956.

Si riporta il testo integrale con cui la scrittrice Luigia Codemo Gerstenbrandt, amica di Rosa Bortolan, ricorda le fasi di esecuzione del dipinto e ne descrive il contenuto. Il testo è stato individuato unicamente presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, inv. SIN 62260 Misc 3747.003.

Si fa riferimento ad Alvise Ottaviano Mocenigo del Ramo di Sant'Eustachio (Venezia 1820 - Vicenza 1859) di Alvise II Giovanni Antonio e Cornelia Sale, in prime nozze. Alvise Ottaviano sposa Laura da Porto Barbaran nel 1844. La marchesa Cornelia Sale sposa in seconde nozze Michelangelo Codemo. Dalla loro unione nasce Luigia nel 1828.

## UN NUOVO DIPINTO DELLA SIG.<sup>A</sup> ROSA BORTOLAN DI TREVISO

La nostra esimia pittrice Rosa Bortolan ha quasi compiuto il quadro, a cui, da qualche tempo, indefessa e appassionata, com'è suo costume, lavorava: quadro, che rappresenta un fatto, dirò meglio un detto fiero ed onorevole, pronunciato dal conte Giustiniani, al cospetto di Napoleone primo console, vincitore e minaccioso nei giorni dell'agonia di Venezia.

Il compimento di tal quadro è per me dolcissima cosa, benché ora al pensiero di esso si mescoli nel mio animo un senso di tristezza, voluto da un'amara sorte che mi ha ferito nel cuore. Qual vicenda è la vita! Quante volte nel corso del gentile lavoro, guardandone con grande compiacenza il progresso, paragonando di volta in volta l'eseguito con ciò che restava ad eseguirsi, io mi preparava con una dolce aspettazione, al giorno in cui l'avrei visto compiuto, in cui avrei potuto, secondo che era da me, tenerne parola al pubblico, e dirgli le mie impressioni. E dovea riuscirci veramente, interamente gradito! Ricordavo le prime linee, i segni informi con cui l'artista fissava il concetto: poi a mano a mano, sotto i miei occhi incarnavasi sempre più: fra una visita e l'altra a quel tranquillo studio, vero santuario dell'arte, già mostravasi fermo nell'attitudine un profilo che imperava anche nell'abbozzo: e l'altra figura dignitosa del veneziano patrizio: poi l'occhio si fermava volentieri su quel bel gruppo di militari: già se ne presentivano le faccie a tuoni robusti; e ognora avanzando acquistava apparenza più reale la scena: le particolarità, squisitamente condotte, crescevano in evidenza: il muro pareva muro, la carta geografica, appesavi, si copriva di polvere; le vesti, mirabilmente colorite, spiccavano per verità e per vivezza. Da ultimo poi ecco lo sguardo pieno di nubi, l'aria bella e tremenda del fatale: e di riscontro l'aspetto calmo e severo, nell'unica forza della protesta morale, di Giustiniani. Così io m'affratellava al sentimento dell'artista, quel sentimento che l'accompagna durante il lavoro, e ch'è tormentoso e pieno di santa voluttà, la smania cioè di giungere al fine; ch'è più che la meta del viaggio al pellegrino, più che la ricchezza a chi suda nell'adunarla.

Pregiata della inestimabile amicizia dell'egregia pittrice, a me nota per altezza di sensi; a lei concittadina, non era naturale ch'io mi facessi, con lei, una festa dell'aspettare questo giorno? Ma come è vana ogni previsione di intero compiacimento...e chi m'avesse predetto che la vista d'una tela dipinta avrebbe in me risvegliato un pensiero di rammarico?

L'animo pio ed affettuoso della mia ottima amica mi perdonerà io spero questo accennare di volo ch'io fo' ad un lutto recente: ella sa quale artista accurato, elegante, pieno di garbo e di brio ci venisse rapito nella persona del mio diletto Ottaviano, fratello per parte di madre, mio amico per riconoscenza indelebile... rapito da lente e crudeli fisiche sofferenze: or non sono che sei mesi! Si meraviglierà ella com'io non possa trattenermi dal pensare a lui, trovandomi di faccia ad una tela condotta con quell'amore con cui egli soleva condurle?

Tornando ora, dopo questa parola di sfogo, al tema pel quale m'accinsi a scrivere dirò che il quadro dell'esimia pittrice parmi una tela mirabile! Napoleone è in piedi, ei s'appoggia ad un caminetto: dietro a lui v'ha un gruppo di militari: in faccia Giustiniani il quale dopo d'aver rifiutato di cedere Treviso, si offre in ostaggio, fin che vengano in chiaro le calunnie spacciate contro i Veneziani. Vicino al conte è il podestà di Treviso e fuori della porta curiosi, trattenuti da una sentinella. Più d'ogni altra figura è bellissima quella di Giustiniani: mossa n'è l'attitudine, eppur castigata: né fredda, né ciarlatanesca: cosa difficile a conseguirsi in una figura la quale non deve esprimere altro che il valore d'una nobile parola, e in cui, senza poterlo escludere, il gesto è secondario. L'ombra che occupa il canto della stanza, proprio dietro alle spalle di Giustinia-

ni, fu saviamente adoperata dall'autrice per dar risalto e slancio al suo protagonista. Quanto alla fisionomia essa è stupendamente espressa e dipinta: è la fisionomia di un uomo che sa proferire, fra poche parole degne di nota, in un tempo miserabile, un'altra parola: forse l'unica. Che più? È la protesta d'un solo: così l'occhio, il labbro sdegnoso protestano. Napoleone si vede in profilo. Potrebbe notarlo per soverchia magrezza e pallore giallastro. Ma la storia ci insegna che in quegli anni il primo console stava male, e lo dava a divedere. Ad ogni modo l'egregia pittrice segnò bene quel profilo: non simpatico ma fiero e risentito. Nel viso riuscì essa a meraviglia: forse più che nel resto della persona, meno disegnata, parmi, delle altre figure del quadro. E senza mende trovo il gruppo di militari... quanta verità!... come mai poté la soave pittrice della Vergine addolorata, del S. Venanzio segnare le dure linee di quei visi maschi, materiali; di quelle pose soldatesche? Ah! Io conosco il segreto! Per chi discende dalle alte regioni dell'arte ideale è ben minore fatica il ritrarre il vero. Del podestà si potrebbe dire, come Manzoni... = dietro veniva D. Abbondio a cui nessuno badò = Che Dio l'abbia in gloria. Ma è ben fatto, e almeno il suo bell'abito rosso, a grandi pieghe, abito che dipinge il costume di quei giorni al tramonto, serve ad armonizzare vieppiù le tinte generali del quadro: ei ci fa bene insomma, ed è una fortuna che fosse vestito così.

Non parlo dell'insieme di tutta quella scena: del sugo di colore, dell'impasto, della perfetta bellezza d'ogni accessorio, senza minuzie: del garbo, con cui è trattata ogni cosa, ch'è non voglio, descrivendo con soverchia particolarità, togliere a chicchessia il piacere della sorpresa.

Felice colui al quale toccherà in sorte questa tela; colui che potrà ornarne le sue pareti, e contemplare ogni giorno la testimonianza di un'egregia azione patria manifestata in sì eccellente maniera!

Venezia, Marzo 1860.

Tip. del Commercio.

Luigia Codemo-Gerstenbrandt



Fig. 7. Luigia Codemo Gerstenbrandt, *Un Nuovo Dipinto della Sig.<sup>a</sup> Rosa Bortolan di Treviso*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1860. Venezia Biblioteca Nazionale Marciana, inv. SIN 62260 Misc 3747.003.



ATRIO e SALA I

I tre Ciardi  
e Pietro Fragiacomò

*Guglielmo: per primi i disegni*

*Guglielmo: i dipinti*

*Beppe*

*Emma*

*e Pietro Fragiacomò*

## Guglielmo Ciardi. Per primi i disegni

Venezia 1842 - Venezia 1917

2 *Trabacolo in laguna.*

Matita su carta beige chiaro, mm 335 x 252.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008706. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».

3 *Bragozzo chioggiotto in laguna di Venezia.*

Matita e biacca su carta beige chiaro, mm 252 x 297.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008707. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».

4 *Bragozzi di pescatori in laguna.*

Matita, pastello bianco e blu su carta grigia, mm 388 x 535

Fondo Bortolan, inv. PA0101008538. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».

5 *Barca ormeggiata con pescatore.*

Matita su carta beige chiaro, mm 286 x 328.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008708. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».

6 *Veduta di Mazzorbo con steccato di canne e il campanile di Sant'Angelo.*

Matita e biacca su cartoncino nocciola, mm 301 x 330

Fondo Bortolan, inv. PA0101008710. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».

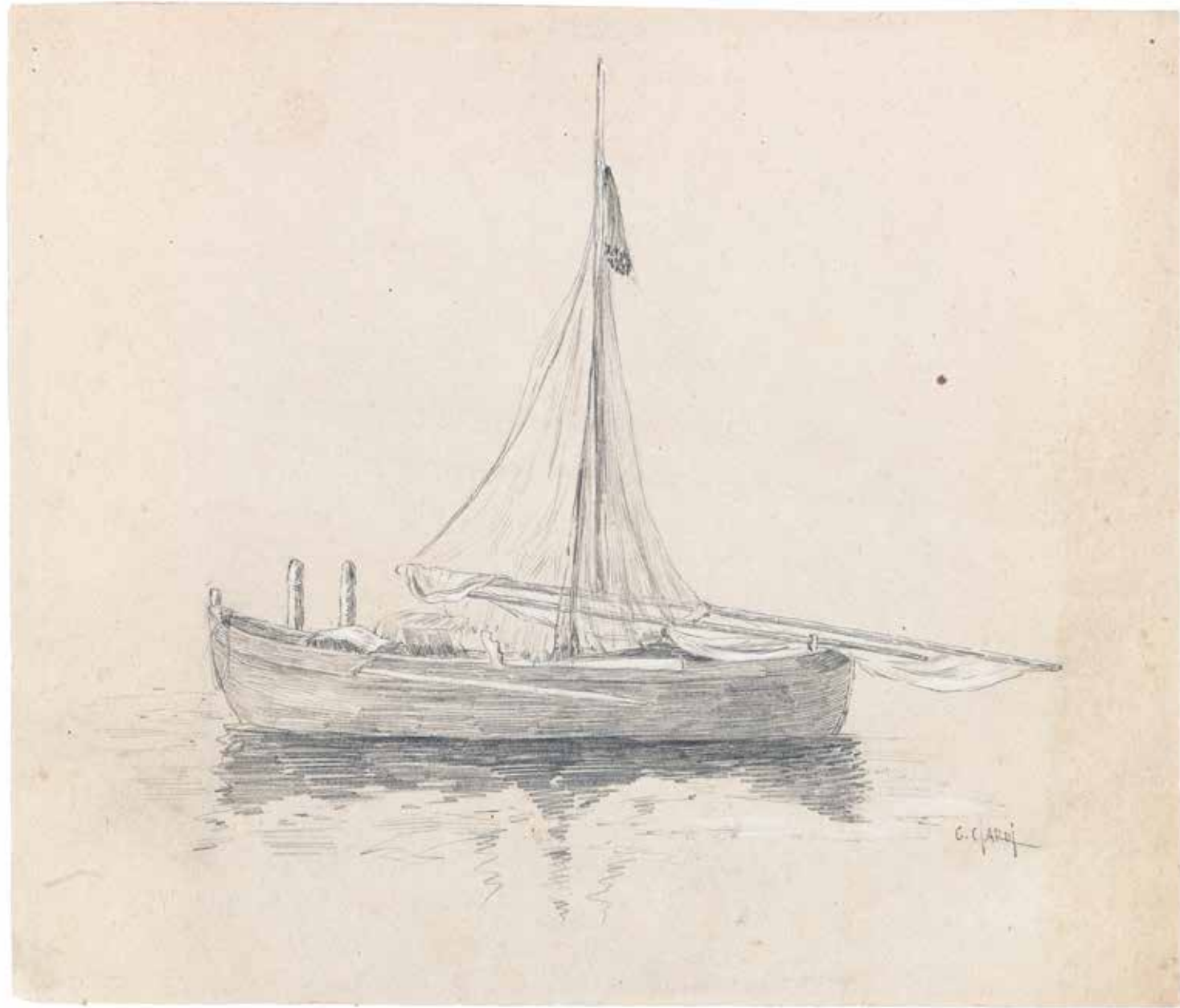
7 *Strada alberata nella campagna trevigiana (Ospedaletto),*

matita e biacca su carta beige chiaro, mm 250 x 322

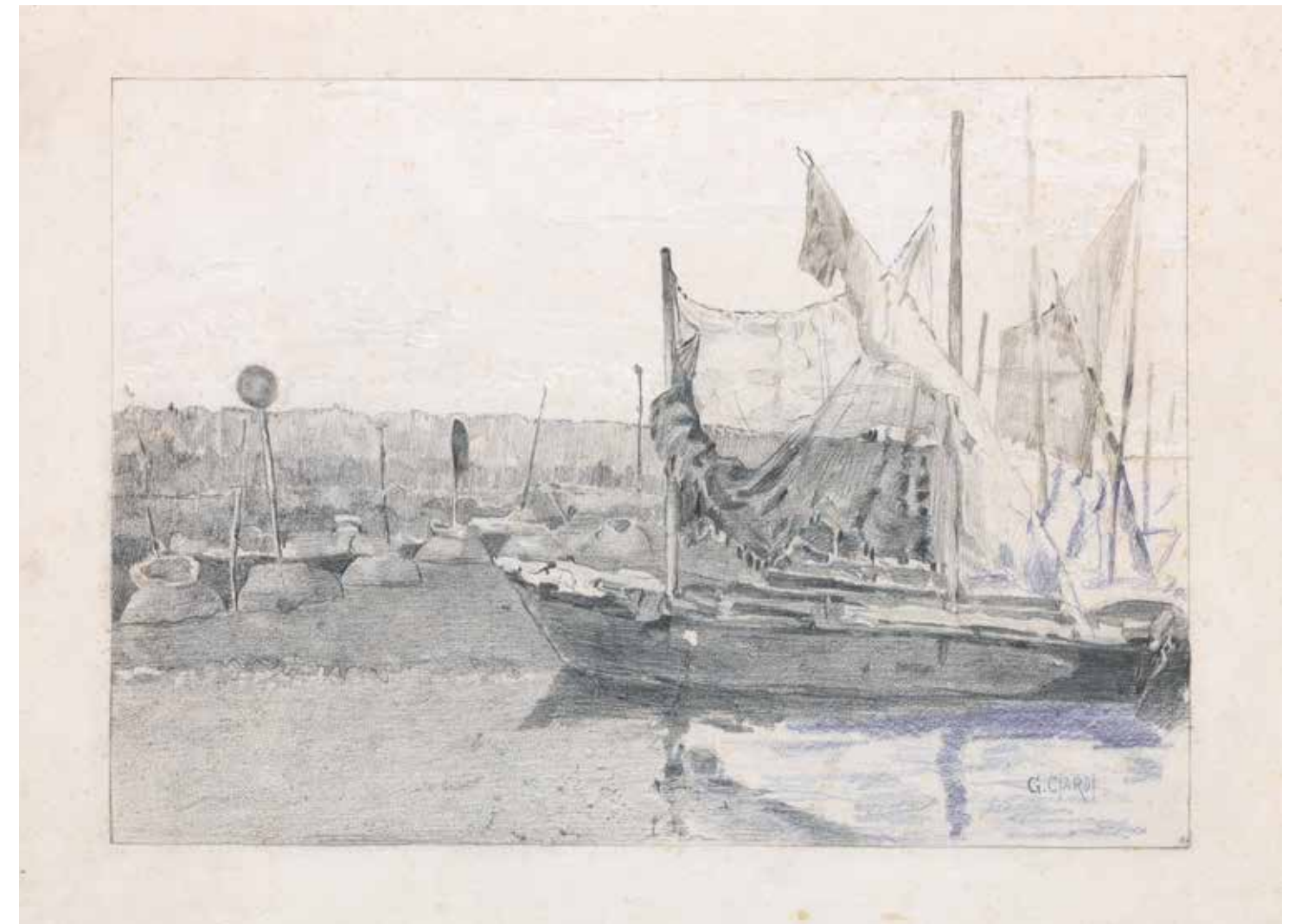
Fondo Bortolan, inv. PA0101008709. Firmato in basso a destra: «G(uglielmo) Ciardi».



Tav. 2

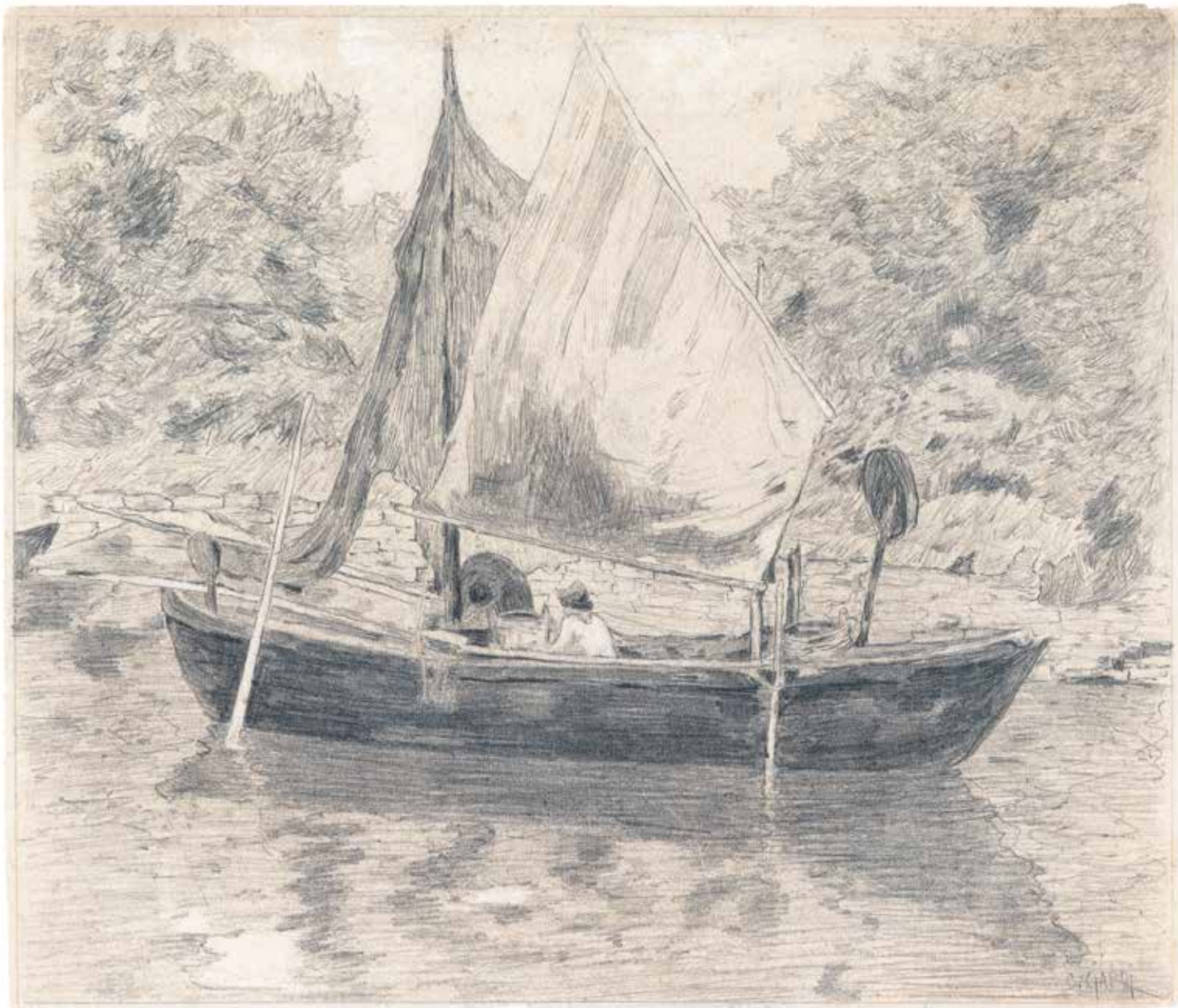


Tav. 3



Tav. 4





Tav. 5



Tav. 6



Fig. 8. Guglielmo Ciardi,  
*Barche in canale*. Olio su  
tela, cm 33 x 48.  
Collezione privata.

Fig. 9. Guglielmo Ciardi,  
*Studi di barche*. Matita e  
pastello su carta grigia,  
mm 160 x 205. Collezione  
privata.





Tav. 7



Fig. 10. Guglielmo Ciardi, *Paesaggio (Ospedaletto)*, 1870. Matita e pastello su carta grigia, mm 170 x 246. Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, inv. 760.

Fig. 11. Guglielmo Ciardi, *Paesaggio (Ospedaletto)*. Matita e pastello su carta grigia, mm 135 x 207. Venezia, Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, inv. 761.

Sei significativi disegni di Guglielmo Ciardi, felice premessa all'incontro con la sua opera pittorica, documentano uno specifico momento di ricerca espressiva del pittore, di certo il meno noto perché raramente proposto al pubblico. Sono individuati nella Raccolta Bortolan, acquisita da Fondazione Cassamarca nel 2008.

Guido Perocco in un saggio del 1956, dedicato a questo suo aspetto, scriveva: «Dei molti disegni di Ciardi, pochi, a quanto mi consta, sono stati conservati». Lo studioso illustrava nell'occasione quelli della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (n. 25), che si aggiungevano al gruppo del Museo Correr (n. 18), già esposti da Elena Bassi, significativamente accanto a quelli di Tiepolo, Longhi, Guardi e Favretto, alla Mostra commemorativa del bicentenario dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (*L'Accademia* 1950, p. 118, cat. 182-188). Alla nota circa la loro rarità, Perocco fa seguire la segnalazione di quelli visti in collezioni private veneziane (collezione Nono e Pospisil; cfr. M., F. Pospisil 1946, pp. XIV, XXIV, LIX catt. 2,4), dei tre del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

L'interesse per Ciardi disegnatore che traspare da questi dati si concretizza nel 1961 con l'esposizione a Padova, a cura di Luigi Grossato, del più cospicuo gruppo di oltre un centinaio di fogli, a comprendere gli abbozzi, gli studi e le annotazioni contenuti in un *album* rimasto anch'esso fino ad allora inedito. In seguito, un gruppo di dieci disegni è presentato senza chiosa, ma con il recupero in premessa dei testi di Perocco, alla mostra antologica tenutasi a Sacile nel 1986-1987 (*Mostra antologica* 1986, s. n. p.). Attorno a *Entrata di paese*, disegno firmato e datato 1868, si può raccogliere un nucleo omogeneo composto di altri tre (catt. 4, 8, 9 disegno del 1872) di un carattere vedutistico per un verso neosettecentesco, per l'altro verso di maggiore attenzione alla realtà.

Si aggiunge quello con *Cascata* di ispirazione ricca e uno scorcio di Venezia alquanto capriccioso e insolito nel taglio e negli aspetti neogotici. Inoltre, almeno tre disegni sono associabili puntualmente ai primi e più sensibili

della campagna di Ospedaletto e Quinto (catt. 1, 2, 10), come quello qui esposto.

Si segnala quindi, nella breve fortuna critica di Guglielmo Ciardi disegnatore, l'aggiornamento sul nucleo di Ca' Pesaro, interamente illustrato, per merito di Flavia Scotton (in *Guglielmo Ciardi* 1988, pp. 57-66).

La valutazione degli esemplari conservati da Fondazione Cassamarca trova quindi un più ampio contesto comparativo. Ne risulta che tutti e sei appartengono alla categoria del disegno definitivo, come testimoniano l'inquadratura del soggetto e l'apposizione della firma, indice anch'essa di un uso "da collezione". Dunque, non si tratta di semplici appunti, abbozzi o studi ad uso funzionale ed esclusivo dell'autore. Lo stesso può dirsi per i due fogli con trabacolo e bragozzo alla rada ('quiete in laguna'), per quanto, in tal caso, si tratti di un soggetto parziale rispetto alle molte composizioni pittoriche con vedute lagunari, solitamente popolate da imbarcazioni da pesca, per lo più di ancor più vasto respiro spaziale.

Il carattere autonomo e non preparatorio che si riconosce a questi disegni assume incontestato valore da quanto emerge, attraverso le indagini scientifiche, circa il disegno sottostante l'opera pittorica. Dall'attenta analisi di Gianluca Poldi (2013, pp. 169-178) si apprende come il pittore utilizzasse per il disegno soggiacente un pennello fine, un pastello grasso, una penna con inchiostro nero e potesse completarlo talvolta con il chiaroscuro sfumato. Si apprende altresì come siano poche le varianti (o i pentimenti) ravvisabili fra disegno e stesura pittorica definitiva. Inoltre, si documenta come il trasporto dal disegno al supporto in vista della stesura pittorica non preveda l'uso della carta trasparente e di rado Ciardi ricorra alla quadrettatura. Di questa, peraltro, come emerge dalla riflettografia, si poteva avvalere anche solo per piccole figure o dettagli. Ne consegue, in Ciardi, una corrispondenza pressoché perfetta nel modo di intendere il disegno: non viene lasciato campo all'improvvisazione, abbozzo o rielaborazione, ma è sempre ugualmente controllato e metodico, sia quando è già opera finita, sia quando precede la stesura pittorica ed è ripor-

tato di preferenza a mano libera sulla preparazione di una tela, tavola o cartone. Non solo nelle composizioni più articolate, ma anche nei dettagli, ad esempio a una figura o a uno scorcio, egli registra nell'osservare la realtà già un grado di compiutezza. Poiché sembra possedere un approccio associabile a quello della camera ottica canaletiana, ossia dell'obiettivo fotografico, Ciardi elabora mentalmente, non cerca soluzioni sul foglio in cui invece trova da subito il giusto spazio per quanto ha già deciso. Poi, come si desume dal rilievo di altri aspetti tecnici, è nella resa della luce e dei riflessi che si presenta il momento per una dimensione, si direbbe, più emotiva, per un altro incantamento. Solo uno dei disegni (inv. PA0101008538), il più compiuto, è su carta grigio-azzurra, come la maggioranza di quelli conservati nelle altre collezioni. Questo si differenzia per l'uso della matita, del pastello bianco a rendere i colpi di luce come le screziature delle nubi, e del pastello blu di Prussia per i riflessi sull'acqua. Gli altri disegni, tutti a matita e con rialzi a pastello bianco, sono su carta *beige* chiaro. Più avanzato dal punto di vista compositivo e maggiormente articolato nel fraseggio chiaroscurale è altresì il disegno di barca ancorata in riva con pescatore (inv. PA0101008708) di cui si conosce il dipinto corrispettivo sviluppato più in orizzontale con una riduzione della parte inferiore (olio su tela, cm 33x48; *Ottocento italiano* 1995, p. 121; Stringa 2007<sup>1</sup>, p. 235, cat. 179).

Negli altri due disegni con imbarcazioni da pesca prevale il netto segno a matita, sempre preciso, calibrato e metodico, cui si aggiungono pochi tocchi a pastello bianco. In questi ultimi esemplari la resa della trasparenza cristallina che contraddistingue Ciardi (letta talora come riferimento al Canaletto), nonché la ricerca di una spazialità dilatata in senso orizzontale, ossia «la conquista di uno spazio colto dal senso e moltiplicato dall'immaginazione» (Grossato 1961) è particolarmente efficace. I molti orizzonti spaziali e poetici di Ciardi, la dimensione del reale come contemplato, sono documentati dagli altri due fogli dai sapienti tagli compositivi e prospettici: l'uno con una visione dell'isola di Mazzorbo, ambiente lagunare affatto spe-

cifico che fu per l'artista tra i più congeniali, l'altro una campagna trevigiana. Nel secondo, specie nel ritmo ricercato nella ramificazione degli alberi, sembra potersi ancora cogliere la meditazione sui grandi del Settecento, in particolare Marco Ricci. Quella sapienza costruttiva per cui altri elementi di natura ci vengono restituiti nel loro ridursi come in fondo a un cannocchiale rovesciato sembra potersi riferire a modelli antichi (non solo del vedutismo). Ne deriva una sorta di anelito a raggiungere e ad attraversare uno spazio della natura restituita nella sua realtà: lo stesso spazio sperimentato quotidianamente dall'artista nel suo stare in campagna, a Quinto e dintorni, e rielaborato in una quasi forzata dimensione a perdita d'occhio, quale invito a un'elevazione contemplativa.

Il valore di quest'ultimo disegno si comprende con precisione se posto a confronto con il foglio di *Paesaggio (Ospedaletto)* fig. 10, che figura tra quelli donati dalla famiglia Ciardi alle raccolte di Ca' Pesaro. Con tale comparazione si accerta utilmente sia l'interesse per la stessa situazione prospettica, sia il momento cronologico, è infatti datato 1870 (*Guglielmo Ciardi* 1988, p. 58 cat. 44). Un altro confronto è da stabilirsi con un foglio delle raccolte di Ca' Pesaro (inv. 761) fig. 11, non firmato né datato, che presenta il medesimo paesaggio di Ospedaletto (*Guglielmo Ciardi* 1988, p. 63 cat. 49).

Pertanto, con il disegno del Fondo Bortolan si è di fronte alla valutazione di una replica, nella stessa situazione di luce. Si consideri, però, il fatto che la versione di Ca' Pesaro mostra un *ductus* più attento e morbido, come più graduati sono anche gli effetti di luce, mentre nella versione del fondo Bortolan i tratti sono più nervosi, insistiti e spuntati, vi è in fondo una semplificazione poiché si guarda più alla struttura compositiva che all'atmosfera e all'assieme. In assenza di altre casistiche analoghe il foglio qui esposto si può classificare o come replica (da ritenersi autografa) o una prima soluzione di ripresa dal vero, in vista di un'elaborazione ottenuta successivamente rappresentata dal disegno di Ca' Pesaro.



## Guglielmo Ciardi. I dipinti

Venezia 1842 - Venezia 1917

8 *Una giornata di novembre*, 1869

Olio su tela, cm 125 x 177.

Inv. PA0101000444.

Sul retro, al centro, cartellino con scritta a penna: «Ciardi Guglielmo. / Soggetto. Una giornata di novembre / motivo della campagna nel Trivigiano / Prezzo Fiorini 900 v. a. novecento (*cancellato a matita*) / I. E. 1500 / Indirizzo (*sic*) Ciardi Guglielmo - Treviso per Istrana (*cancellato a matita*) / Venezia.

Sul retro, in alto a sinistra, cartellino a stampa: «Mostra di Guglielmo Ciardi / Treviso, Cà da Noal / 10 settembre - 13 novembre 1977 / N° 19

9 *Casolari in Val d'Agordo*, 1885

Olio su tela incollata su legno compensato, cm 26,5 x 33

Inv. PA0101000641. Firma in basso a sinistra.

Sul retro cartellino con scritta a penna: «(...) al d'Agordo / (...) mo / Ciardi».

Sulla cornice in alto a sinistra scritta a penna: Casolari in Val d' Agordo.

n alto a sinistra scritta a matita: «99».

10 *Paesaggio alpino*, 1887

Olio su tavola, cm 27,5 x 38,5

Fondo Bortolan, inv. PA0101008340

In basso a destra si legge: «Ciardi 1887».

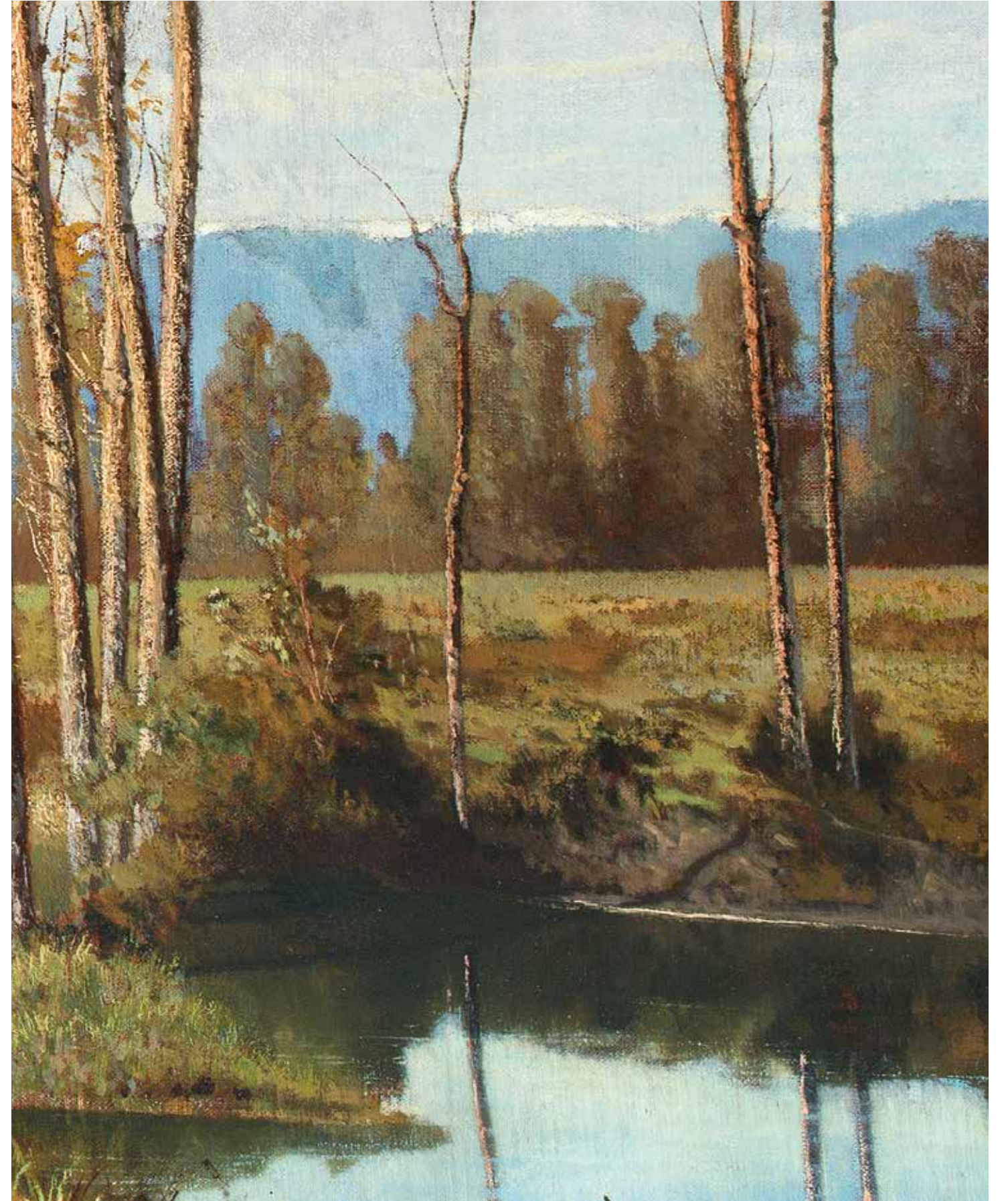


Tav. 8

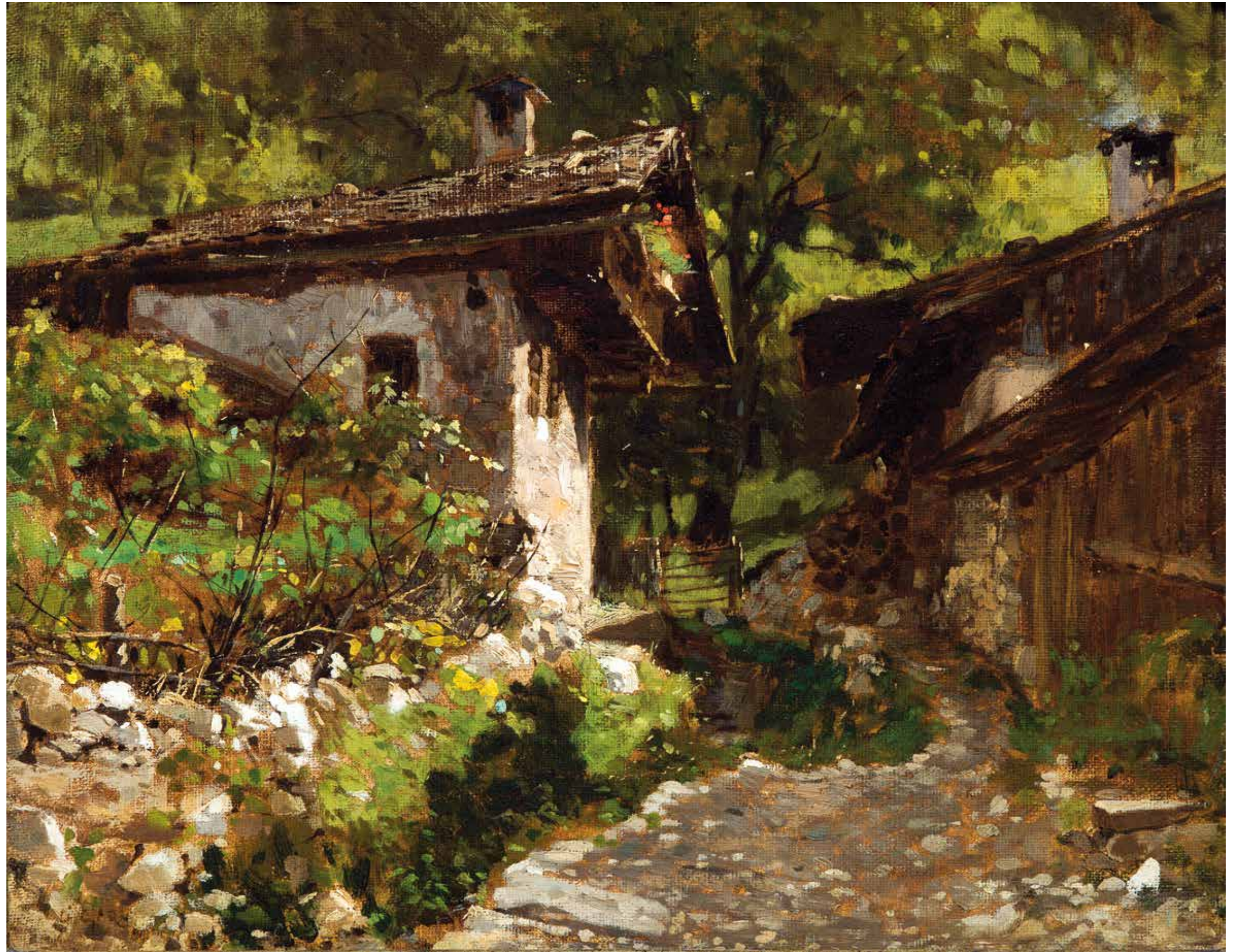












Tav. 9





Tav. 10



Il grande storico dell'arte veneta del Novecento, Giuseppe Fiocco, sottoscrisse nel 1970 l'expertise, fig. 12, in base alla quale la Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana acquisì con piena consapevolezza un capolavoro assoluto di Guglielmo Ciardi: *Una giornata di novembre*, la grande tela del 1869. Indubbiamente un'opera tra le più rappresentative della prima maturità, delle esperienze migliori dell'artista dovute al soggiorno fiorentino dell'anno precedente e delle conseguenti nuove aperture: «fu dipinta a 27 anni, nel momento più caratteristico della sua pittura; quando, partito dal Grigoletti, troppo spesso dimenticato, e dal Bresolin, si volse alle esperienze macchiaiole. Proprio nel 1868 il Ciardi s'incontrava con Telemaco Signorini, il più francesizzante del gruppo fiorentino. È questa schietta prima esperienza del "plein air", che qui domina e ci avvince» (Fiocco 1970; Treviso, Archivio di Fondazione Cassamarca).

Al 1869 risalgono altri importanti dipinti con cui prende gli avvisi la tematica della campagna trevigiana, localizzata a Ospedaletto di Istrana, Badoere e Quinto di Treviso. Paese, questo, dove già il padre di Guglielmo, Giuseppe detto "il Polesano" trova casa nel 1848, un'elegante dimora dominicale destinata a rimanere a lungo il rifugio lavorativo e il riferimento della famiglia (del figlio Beppe in particolare). Ciò diede a Guglielmo l'occasione di rinnovare le perlustrazioni pittoriche nella campagna circostante, talvolta sentite come liberatorie perché alternative a quelle lagunari. Come lo furono, da un certo momento, anche quelle montane. Più occasionali, tuttavia quasi sistematiche nella scelta e interpretazione delle peculiarità ambientali di ciascuna realtà che volle distinguere sull'intero quadrante dolomitico.

*Una giornata di novembre* del 1869 fu dunque un manifesto per il nuovo corso del giovane Guglielmo Ciardi che si apre a un interesse tematico e poetico allora inedito, di certo ineguagliato per la profondità con la quale si cala nello spirito del luogo. Fu quello destinato a fare scuola presso innumerevoli pittori e incisori in terra trevigiana, e non solo.

L'importanza rappresentativa che ebbe quest'opera per Guglielmo Ciardi, rivelata dalle stesse

impareggiate dimensioni "spettacolari", come si conviene a un'opera destinata alle esposizioni, è attestata dalla presentazione nel 1869 alle esposizioni della Società di Incoraggiamento delle Belle Arti di Firenze, fig. 13, all'Accademia di Belle Arti e poi alla Società Veneta Promotrice di Belle Arti di Venezia (Stringa 2007, p. 280 cat. 332). Forse inattesa per tematica, l'opera meritò subito un successo pieno e contribuì a un solido, vasto e duraturo riconoscimento dell'artista.

Di Guglielmo Ciardi le collezioni di Fondazione Cassamarca annoverano, inoltre, due dipinti di paesaggio montano, tematica che lo vede «primo tra i pittori veneziani a dedicarsi con impegno continuativo» (Stringa 2007, p. 330). L'artista si apre di volta in volta liberamente a molteplici interessi e situazioni: composizioni di vasto respiro con i grandi gruppi dolomitici, il greto dei torrenti, o solo i dettagli delle vette; altre volte gruppi di case per lo più inabitate in un più vasto contesto spaziale, o protagoniste assolute. È questo il caso della tela con *Casolari in Val d'Agordo*, caratterizzata dal felice fraseggio pittorico "macchiettistico" che si distingue per la leggerezza e le trasparenze della cromia. Da segnalare la datazione 1885 apposta, a volte trascurata, tale da consentire di enucleare in un preciso soggiorno estivo un gruppo di tele con l'indagine in questo specifico ambito alpino, a comprendere quelle con *Il ponte Mas sul Cordevole*, *Val di Agordo* (anch'essa datata), *Il Cordevole* (cfr. Stringa, *Catalogo Generale* 2007, p. 334, cat. 506-508). Di anno in anno Ciardi affronta poi altre situazioni. Si rivolge soprattutto al Primiero, alla Carinzia, al Cadore, all'Ampezzano, al Comelico, allo Zoldano, all'Altopiano di Asiago. Si aggiungono le perlustrazioni nella lombarda Val di Scalve e della Valsesia nell'estate del 1898, a partire da Alagna ai piedi del Monte Rosa.

La firma, seguita dalla data 1887, apposta a un dipinto su tavola ancora non studiato del Fondo Bortolan lo associa all'itinerario di quell'anno che tocca Misurina, ma anche San Martino di Castrozza con con le vedute, in particolare, del Cimón della Pala e della Pala di San Martino (Stringa 2007, pp. 336-342).

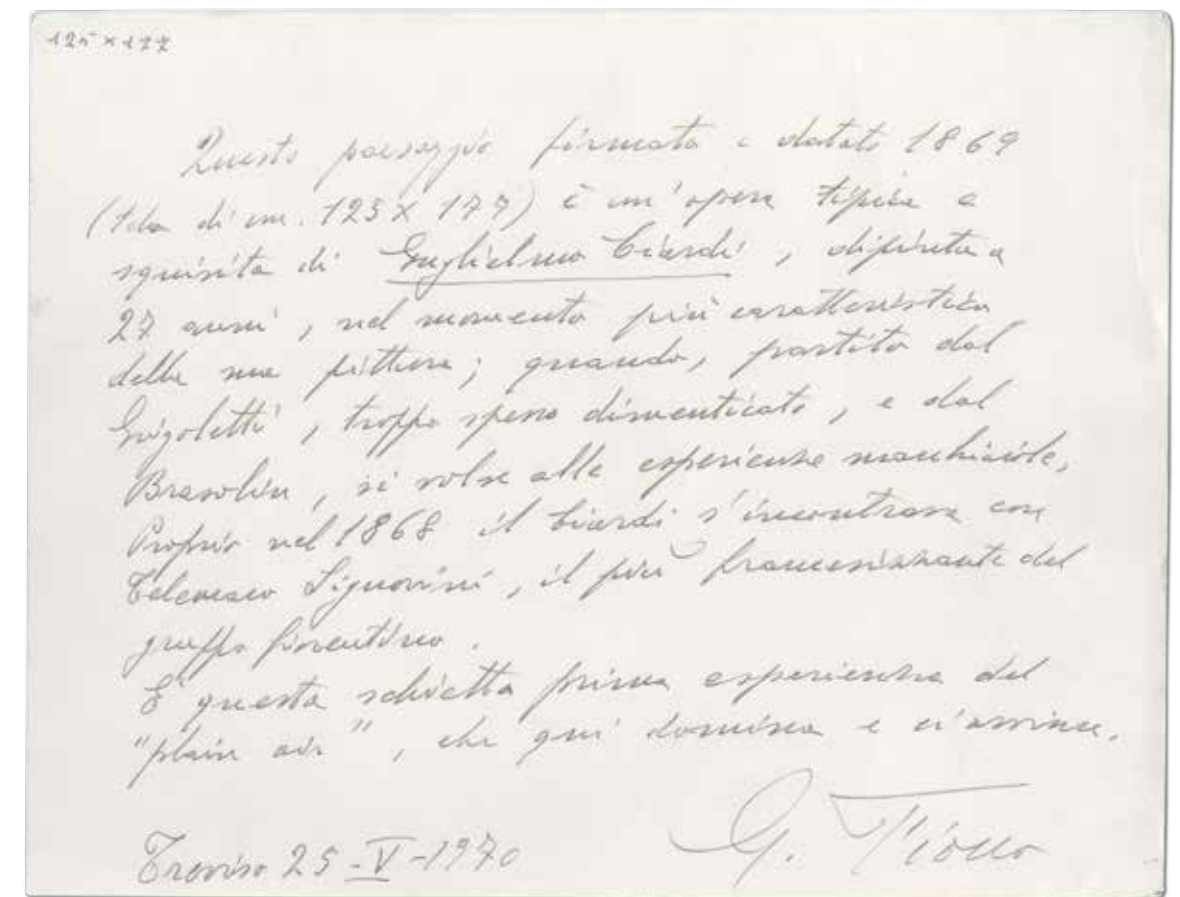


Fig. 12. Giuseppe Fiocco, Perizia sull'autografia e importanza del dipinto di Guglielmo Ciardi *Una giornata di novembre* per l'acquisto presso un collezionista privato da parte della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, Treviso, 25 maggio 1970. Treviso, Archivio di Fondazione Cassamarca.



Fig. 13. Guglielmo Ciardi, cartellino autografo con correzioni incollato sul telaio di *Una giornata di novembre*, Tav. 8.



## Emma Ciardi

Venezia 1879 - 1933

11 *Passeggiata nel giardino di Boboli, 1908*

Olio su tela, cm 76 x 74.

Inv. PA0101000446. Opera firmata in basso a destra: «Emma Ciardi / 1908 Venezia».

Sul retro è apposta la firma: «Emma Ciardi».

12 *Il ponte dei tre archi a Cannaregio*

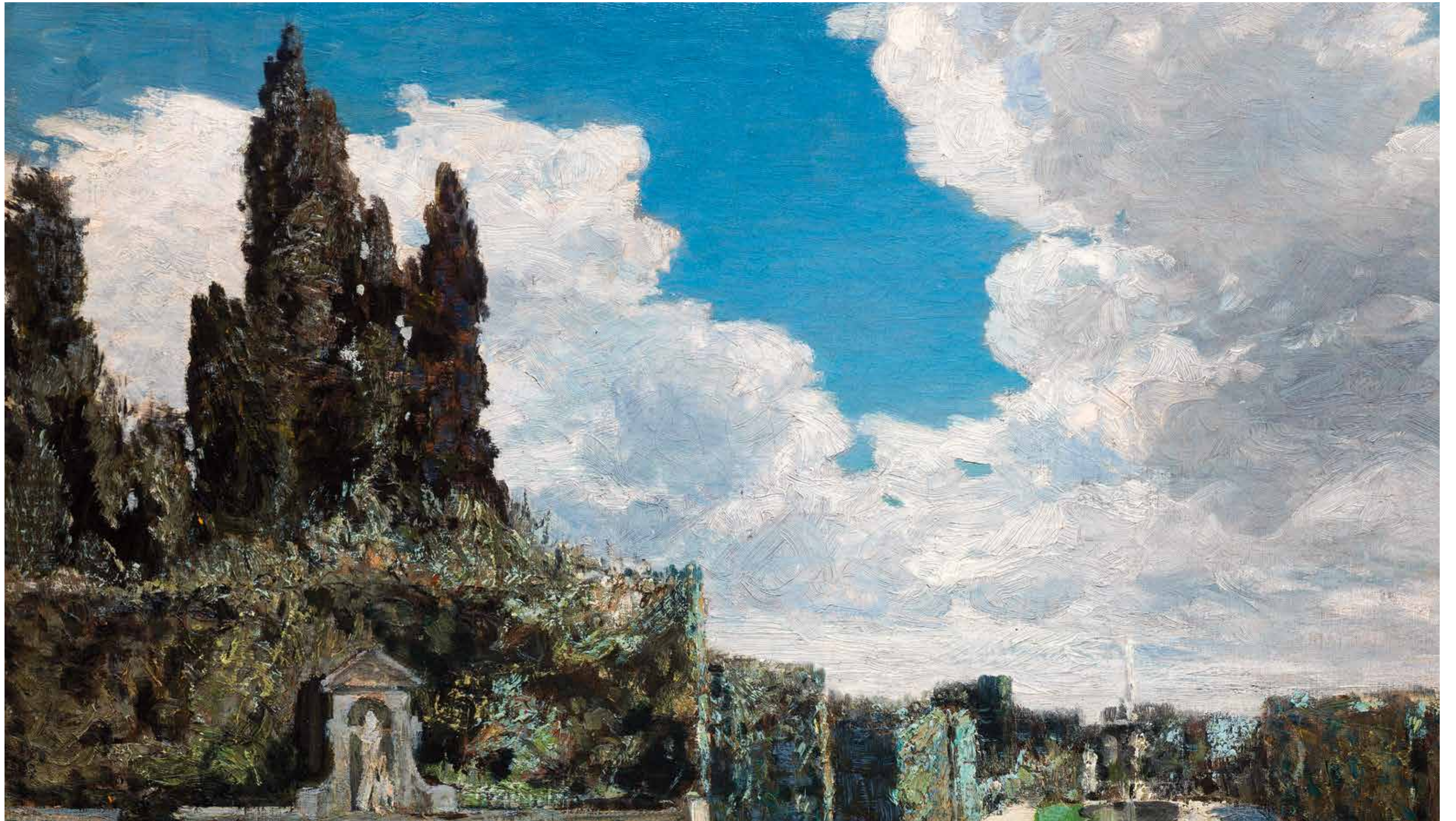
Olio su tela, cm 36 x 42.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008328. Firma in basso a sinistra: «Emma Ciardi».



Tav. 11









Tav. 12

Di Emma Ciardi si espongono due opere rappresentative dei suoi filoni tematici fondamentali. Quanto a taglio compositivo e prospettico e a fedeltà topografica, nell'inedita veduta di *Cannaregio con il Ponte dei Tre Archi* si possono constatare le sostanziali affinità con il fratello Beppe nella visione popolata di Venezia e della sua laguna. Tuttavia in quest'opera di Emma, che si propone di datare ai primi anni Venti, si colgono anche le differenze proprie del momento. Ovvero la scelta delle gamme cromatiche più accordate, gli impasti materici più elaborati e fusi su cui si sovrappongono in modo impressionistico e libero le pennellate dei colpi di luce e riflessi, come disunite e superficiali. Rispetto all'incalzare impetuoso della macchia corposa e come innervata che contraddistingue la pittura del fratello Beppe e che riguarda Emma stessa nelle stagioni precedenti del suo vedutismo, il tutto è reso con maggiore leggerezza, si direbbe su un sostrato neotonale. In quest'ultima elaborazione, più riposata, si esprime di certo una peculiare inclinazione "sentimentale" che la pittrice matura nell'ultima fase di attività, conclusasi con altri temi di paesaggio nel ritiro di Refrontolo.

Il dipinto più noto qui esposto, datato 1908, è classificato solitamente come parco e giardino con fontana e per la presenza dei personaggi in costumi settecenteschi a passeggio. Ma, più precisamente, si deve notare come l'ambientazione sia ancora una volta quella del giardino di Boboli a Firenze, ben riconoscibile nella sua architettura, alla quale del resto la pittrice ricorre di preferenza fin dai primi esempi di questo nuovo e ammirato filone figurativo. Più in generale, dunque, il dipinto rientra nella tematica per la quale Emma Ciardi è maggiormente nota quale interprete, in termini affatto personali, della riattualizzazione del mondo Settecentesco. Soprattutto in ambito anglossassone, specie grazie ai suoi prolungati soggiorni londinesi, questo le garantì la fortuna europea, unica donna pittrice di grande rispetto nella Venezia fra Otto e Novecento. Proprio nel 1908 Emma è a Parigi e a Londra e d'estate sta tra Venezia e Quinto, mentre le sue opere sono esposte alle mostre itineranti in Sud America, ma anche a Milano e Torino, nonché a Venezia. Va ricordato anche che questo è l'anno in cui si schie-

rano gli artisti, i Capesarini sostenuti da Nino Barbantini e i fedeli all'istituzione della Biennale d'Arte come furono da sempre i tre Ciardi (Zerbi 2009, pp. 19-21). Per lei la novità con cui presentarsi consiste proprio nella tematica cosiddetta neosettecentesca, che aveva inaugurato nel 1905 e di cui si classificano attualmente pochi esemplari precedente quello qui esposto. Il primo dipinto di questo genere, *Villa d'Este*, fu esposto alla VI Biennale del 1905; a Monaco di Baviera *Portantina* di quell'anno fu premiato con la medaglia d'oro e acquisito dalla Neue Pinakothek; *Rondini e farfalle* esposta alla Biennale del 1909 fu acquisita dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Tutti si distinguono per un tocco materico arrovellato, un sapiente chiarismo basato su accenti prevalentemente timbrici. Nel 1913, pochi anni dopo la realizzazione dell'opera esposta, Vittorio Pica, riflettendo sulle scelte di Emma Ciardi, la riteneva «convinta che la pittura debba esclusivamente proporsi di giocondare le pupille (...) ideata da una mente ed eseguita da una mano, le quali, pure cedendo agli inviti sorridenti dell'immaginazione, non si allontanano mai dall'ambito della realtà». Una pittura, dunque, che rimaneva lontana da ideologismi. Si tratta di una premessa alla lettura dei suoi giardini popolati da personaggi in costumi settecenteschi, dalle movenze studiate su manichini, funzionali al contrappunto timbrico e mai di valenza aneddotica, semmai da porsi in una dimensione di bellezza estraniante. Nel richiamare quel secolo, secondo un'ispirazione che andava alla moda e che portava i suoi frutti commerciali, Emma, come il critico fautore degli impressionisti coglie con lucidità, si distacca dalla linea corrente. Quella in cui si ricorre «alle ingegnose maliziosette aneddotiche, fra il comico e il sentimentale, a cui per troppo lungo tempo ricorsero parecchi dei pittori del gruppo veneziano per accattivarsi i suffragi del pubblico grosso». Continua Pica: «Ed è perciò che il Settecento, da lei così garbatamente e piacevolmente inscenato al rezzo dei giardini, non intende di rivolgersi e non si propone di piacere che agli occhi, agli occhi soltanto, e non si apparenta quindi per nulla all'artificioso Settecento, fra novellistico e teatrale, che ottenne in Italia la sua ora di successo ed a cui sacrificò anche Giacomo Favretto».



## Beppe Ciardi

Venezia 1875 - Quinto di Treviso 1932

13.1 *Paesaggio cadorino*, 1888

Olio su legno compensato, cm 11,5 x 19.

Inv. PA0101000420. Sul retro scritte a matita: «Beppe/1888; 19x11 ½; a 13 anni»; seguono numeri a matita, inchiostro e pastello: «125/ 181/ 60».

13.2 *Santa Croce*, 1892

Olio su legno compensato, cm 11,5 x 19.

Sul retro a pennello la scritta: «R. S. Croce/ 1892/ Beppe Ciardi»; numeri a pastello, inchiostro e matita: «175, 10 - 19x11 ½, 92».

13.3 *Le malghe (Comelico)*, 1892

Olio su legno compensato, cm 11,5 x 19.

Sul retro a pennello la scritta: «1892, Beppe Ciardi. - Comelico. Le malghe».

14 *Veduta di Murano*

Olio su tela, cm 83 x 123

Inv. PA0101000445. Firmato in basso a sinistra: «Beppe /Ciardi».

Sul retro la firma: «Beppe Ciardi».

15 *Veduta (Bragozzi in Laguna)*

Olio su tela, cm 40 x 55

Fondo Bortolan, inv. PA01010008354. Firmato in basso a destra: «Beppe / Ciardi».

Sul retro: Tracce di iscrizione.



Tav. 13





Tav. 13.1



Tav. 13.2



Il retro di Tav 13.1  
(sul fronte: Paesaggio cadorino)



Il retro di Tav 13.2  
(sul fronte: Santa Croce)



Il retro di Tav 13.3  
(sul fronte: Le malghe)



Tav. 13.3





Tav. 14



Tav. 15



Di Beppe Ciardi, figlio d'arte, le raccolte di Fondazione Cassamarca conservano una rara testimonianza d'esordio: il "trittico" composto da tavolette di soggetto alpino, due con apposta sul retro a pennello la firma dell'autore (con l'uso del diminutivo Beppe in luogo di Giuseppe) il titolo e la data 1892; la terza recante a matita la firma e la data 1888, inoltre a penna l'annotazione «a 13 anni». Si è ritenuto recentemente che quest'ultima sia da ritenere una contraffazione dell'originale (Sartor 2014, p. 248), in base a testimonianze orali. Tuttavia, l'annotazione risulta antica come lo è il supporto. Nella sua tipica incorniciatura denominata "alla Ciardi" in cui tuttora si conserva, il "trittico" del pittore in erba risulta appeso alla parete dello studio di Guglielmo Ciardi nella residenza di Quinto in una foto edita a corredo di un articolo apparso nel «Corriere Padano» (domenica 13 settembre, 1942) celebrativo del centenario della nascita dell'artista (Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, *Cartella Guglielmo Ciardi*, inv. 9874). Si può ipotizzare che tale presenza ricordasse permanentemente all'artista la vocazione del figlio a porsi sulle orme paterne e le sue precoci promesse pittoriche. In quest'ottica lo si volle conservare da parte di Beppe e della moglie Emilia Rizzotti che ne custodì le memorie (Emilia Ciardi 1938; Eadem 1942). L'indicazione a matita della paternità di Beppe, che si accompagna alla data 1888, è da attribuire dunque a Guglielmo Ciardi o a Beppe stesso che certifica così, a posteriori, un suo lavoro. In una prospettiva biografica, è da ricordare il desiderio paterno che Beppe intraprendesse una diversa professione, che si concretizza nell'iscrizione alla facoltà di Scienze Naturali presso l'Università di Padova ben presto abbandonata di conseguenza all'autorizzazione a seguire i corsi di Ettore Tito all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Lesito è da ravvisarsi negli studi paesaggistici che, ventenne, Beppe presentò a un'esposizione allestita nel 1894 presso il Castello Sforzesco di Milano (*Belle arti* 1894). La testimonianza pittorica del "trittico" di Fondazione Cassamarca, precedente a questa fase, inquadra Beppe ancora adolescente al seguito del padre che nel

1888, per un secondo anno consecutivo, dipinge *en plein air* nella valle del Primiero; mentre è documentato nel 1892 in alcune opere, anche di piccole dimensioni, il suo itinerario in Cadore, Comelico e nella Val Vissdende (Stringa 2007<sup>1</sup>, p. 348 catt. 560-563). Va da sé che i tagli compositivi adottati da Beppe esordiente trovino un preciso corrispettivo, mentre la comparazione con le opere paterne di quella stessa esperienza montana mette in evidenza lo sforzo di adeguamento nella costruzione pittorica. Il trittico di Beppe Ciardi di Fondazione Cassamarca, pur illustrato più volte nell'ambito della valorizzazione del suo patrimonio, si presenta in questa occasione come un inedito, in virtù del rilevamento dei dati oggettivi del retro inerenti la datazione. Si inserisce a pieno titolo, proprio come inedito, nel gruppo delle opere degli esordi (1889-1895) raccolte nel recentissimo catalogo generale di Antonio Parronchi (2019, pp. 92-98), nel quale figurano entro questo arco temporale quattro trittici, appartenenti a collezioni private, tutti di analoga tipologia e dimensioni, ma significativamente di diverse tematiche, le più rappresentative della pittura paterna. Il primo riguarda *Il Sile*, con tavolette che si scalano dal 1889 al 1891, quella d'apertura reca l'iscrizione sul retro «copia da Guglielmo». Il secondo affronta l'ambiente montano popolato di casolari, uno con data 1891 e luogo «Weissenfels», cittadina situata in Germania nel land della Sassonia-Anhalt. Il terzo ha per soggetto la campagna e risale al 1891. Un successivo de *Il Sile*, che viene datato al 1892 circa, in realtà riguarda propriamente il paesaggio delle risorgive. Quello appartenente a Fondazione Cassamarca che si aggiunge al catalogo in questa circostanza ha il pregio di presentare la prova d'esordio del pittore di un anno prima, il 1888.

Della pittura "onesta" di Beppe Ciardi, della sua dedizione assoluta a una visione apparentemente noncurante delle mode, ma che continua una osservazione "pura" della realtà conforme alla tradizione ottocentesca, si espone una rappresentativa *Veduta di Murano*, acquisita nel 1971 (Parronchi 2019, p. 213 cat. 631), alla quale si aggiunge del Fondo Bortolan una

inedita tela con *Bragozzi in laguna*.

La datazione che si propone per il primo dipinto è attorno al 1910 a motivo della conduzione pittorica metodica e minuziosa, della fusione dei ricchi impasti cromatici per cui si raggiunge una vibrazione luminosa pacata e diffusa, ricca di umori. Una metodica prossima a quella che poco prima egli attua nelle opere del suo cauto avvicinamento al Simbolismo. Vi corrisponde coerentemente un taglio compositivo di largo respiro spaziale e soprattutto di grande chiarezza ed equilibrio nella successione dei piani prospettici. In quest'ultimo aspetto è ancora ben presente il modello paterno. L'altra tela, *Bragozzi in laguna*, all'opposto, si distingue per un taglio più dinamico. La visione del paesaggio lagunare, altre volte di serena

contemplazione, è ora coinvolgente. Si valorizza il primo piano sotto un cielo incombente. La conduzione pittorica è quasi sprezzante, la macchia di colore è corposa e lasciata alla prima. Si deduce per quest'opera una datazione alla seconda metà degli anni Venti. Considerato allora un sorpassato e un puro, Beppe Ciardi dimostra invece di sapersi liberare nell'interpretazione di un soggetto della tradizione vedutistica, proprio mettendo in atto la sua inesausta foga pittorica. Nella pennellata larga e costruttiva esprime il rinnovarsi della sua emotività di fronte all'incanto di un ambiente di esperienza quotidiana, colto in una infinità di occasioni e angolature, sempre mantenendo saldo un realismo di matrice ancora impressionista.



## Pietro Fragiaco

Trieste 1856 - Venezia 1922

16 *Veduta lagunare*

Olio su cartone, cm 18,5 x 29.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008439. Firma in basso a sinistra: «P. Fragiaco».

17 *Veduta lagunare*

Olio su tavola, cm 10 x 27.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008429. Firma in basso a destra: «P. Fragiaco».



Tav. 16









Tav. 17



A proposito di Fragiaco, di famiglia istriana e nato a Trieste, si ricorda in questa circostanza un aneddoto biografico: il padre cuoco, una volta trasferitosi a Venezia, lo dovette indirizzare al lavoro a sedici anni, come non manca di riportare Pompeo Molmenti nel profilo edito nel 1895-1896 in abbinata a quello di Guglielmo Ciardi: «lasciata giovanissimo la città natale, venne a Venezia e andò poscia a Treviso come disegnatore nella fonderia della Società Veneta. Ma ai disegni delle macchine egli preferiva indugiarsi a guardare gli effetti di un raggio di sole tra gli alberi verdi, e, abbandonata la fonderia, ritornò a Venezia ed entrò all'Accademia di Belle Arti» (Molmenti 1895-1896, p. 825). Frequentò la scuola di paesaggio di Domenico Bresolin, ebbe contatti amichevoli con Giacomo Favretto e condivise con Ettore Tito l'interesse per il dipingere dal vero le situazioni di vita e gli scorci veneziani. Quanto al perfezionamento dei suoi interessi personali, egli si distinse ben presto quale «poeta della laguna». Agli occhi di un contemporaneo - e si ricorre sempre a Molmenti - l'ammirazione che suscitò deriva dal fatto che «Egli sa trasfondere nelle sue tele la dolce melanconia del cielo vaporoso, delle solitudini strane, delle isolette romite, delle acque stagnanti, della vegetazione selvatica - *lacrimae rerum*» (Molmenti 1895-1896, p. 825). Su questa premessa si fonda il confronto, divenuto poi consueto, con l'arte di Guglielmo Ciardi: «Due pittori, il Ciardi e il Fragiaco sentono, comprendono, e rendono nelle loro tele questa dolce tristezza, senza copiarsi, senza neppure rassomigliarsi, mantenendo intera la loro originalità. Essi sanno ritrarre tutta la efficacia poetica dal vero, pur sapendo manifestare tutto ciò che la loro anima sente» (Molmenti 1895-1896, p. 822). In realtà, Fragiaco è debitore di Ciardi per più aspetti: nel modo di porsi di fronte alla realtà, nei tagli prospettici con il loro allargarsi in orizzontale e nello spingersi in profondità, nella limpidezza come assiomatica della visione, a partire dal disegno. Si tratta di una lezione basilare che Fragiaco tuttavia innova con il dar voce a un'inclinazione più lirica, col trovare nella variazione della luce atmosferica l'e-

spressione di uno stato d'animo, di quella «dolce malinconia» sottolineata da Molmenti, per la quale dovette essergli altresì utile l'esempio di Filippo Carcano, allora attivo a Venezia.

Per il piccolo dipinto oblungo su tavola di più immediata presa naturalistica si propone una datazione alla metà degli anni Ottanta, in concomitanza con gli interessi per i soggetti di terraferma (Campopiano 1995, pp. 55 tav. 9, 56 tav. 10, 62 tav. 15; Baboni 2016, pp. 321 catt. 52, 53; 327-328 catt. 93-97). Allora la sua pittura si libera dall'impostazione più impeccabile e dalla tersa luminosità più strettamente debitrice a Ciardi, come si vede nelle sue luminosissime vedute lagunari eseguite ad apertura di quel decennio.

Dovrebbe seguire di circa un decennio quello dipinto su cartone, di una spazialità ancora più distesa e di una luminosità si direbbe più astratta, riconducibile preferibilmente al nucleo di disegni di questo momento appartenenti al Museo Revoltella di Trieste, figg. 14, 15, (Baboni 2016, pp. 338-340, in particolare inv. nn. 22522, 2, 4, 8, 10, 11, 13). Datati circa il 1890, essi si collocano in una fase precedente la manifestazione di un interesse per le istanze dell'*Art Nouveau*, ben avvertibili poi nel corso dello stesso decennio. Come è stato messo in evidenza nella ricostruzione del suo percorso, la sensibilità materica è sollecitata dalle sperimentazioni di Cesare Laurenti sulla tecnica a tempera.

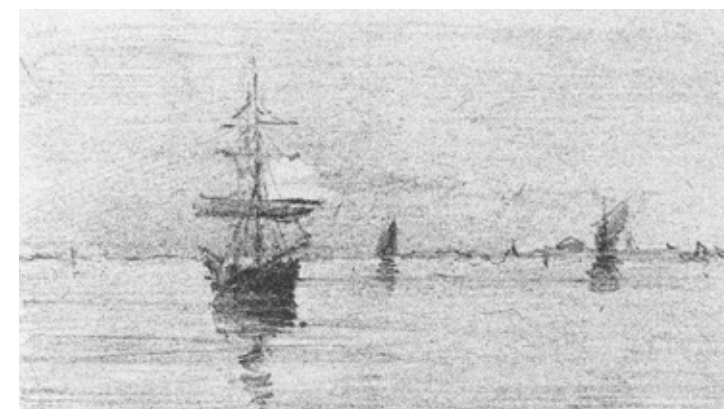


Fig. 14.  
Pietro Fragiaco,  
*Marina (con barche a vela)*.  
Matita su cartoncino  
avorio, mm 61 x 105.  
Trieste, Civico Museo  
Revoltella, Galleria  
d'Arte Moderna,  
inv. 2252/4.



Fig. 15.  
Pietro Fragiaco,  
*Pescatori in laguna*.  
Matita su cartoncino  
avorio, mm 58x96.  
Trieste, Civico Museo  
Revoltella, Galleria  
d'Arte Moderna,  
inv. 2252/8.



SALA II

## Tra Otto e Novecento

*Millo (Camillo) Bortoluzzi*

*Francesco Sartorelli*

*Cesare Laurenti*

*Vettore Zanetti Zilla*

*Giovanni Salviati*

*Luigi Serena*



## Millo (Camillo) Bortoluzzi

Treviso 1868 - Dolo 1933

18 *Scena di mercato a Venezia*, 1889

Olio su tela, cm 60,5 x 100,5.

Inv. PA0101000220. Firma in basso a destra: «M(illo) Bortoluzzi '89».



Tav. 18



Di Millo Bortoluzzi, trevigiano, si espone un'opera rappresentativa risalente alla fase dei suoi primi riconoscimenti pubblici. Lo si considera un autodidatta poiché frequentò l'Accademia di Belle Arti veneziana per soli due anni, scegliendo il Corso Speciale di Vedute di Paese e di Mare allora tenuto da Domenico Bresolin (Padova 1813 - Venezia 1900). Ne uscì apprezzato e nel 1886 meritò il primo premio con il saggio di fine anno. Inoltre, già diciannovenne, poté diventare insegnante di paesaggio grazie al superamento di un concorso ministeriale. In contemporanea, il suo debutto ufficiale si registrò con la partecipazione all'annuale Mostra della Società Veneta Promotrice di Belle Arti di Venezia, alla quale nel 1887 presenta *Un canale alla Giudecca* (o *Riva in Venezia*) e *Un rio a Venezia* (Esposizione 1887, pp. 14, 28); mentre nel 1888 è presente alla Mostra Nazionale di Bologna con *Un raggio di sole* e *Canal Grande* (Sant 2003<sup>1</sup>, pp. 657-658). Nel 1889, con il profilo edito nel dizionario degli artisti viventi di De Gubernatis (1889, p. 576), è riconosciuto come artista degno d'attenzione. Sono questi solo gli inizi di una fortunata e lunga carriera che lo vide partecipare a numerose esposizioni nazionali ed estere. Alla Triennale di Brera nel 1891, esponendo *Sul Piave* e *Campagna bellunese*, dà prova di saper estendere ben presto i suoi orizzonti pittorici alla campagna veneta, al modo di Guglielmo Ciardi.

Forse fin dal momento dell'acquisizione dell'opera che qui si espone da parte della Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana, avvenuta negli anni fra le due guerre (Sartor 2014, p. 240 fig. 165), è stata identificata con quella presentata nel 1887 alla mostra della Promotrice, riguardante l'annuale festa patronale di fine giugno che si tiene alla Bragora. In realtà, a ben vedere, la tela è firmata e datata 1889.

La rappresentazione di un campanile sullo sfondo vuole certificare l'attenzione alla realtà topografica, con cui si rinnova una tecnica "vedutistica" secondo i canoni del momento: una scenografia riconoscibile nella Venezia minore fa da cornice a un momento partecipato di vita popolare, in cui è la presenza femminile a divenire il fulcro attrattivo. A corollario, nel su-



scitare la memoria di una specifica tradizione e della sua aneddotica, si aggiungono gli aspetti di un particolarismo descrittivo, ricalcando la poetica di Giacomo Favretto ed Ettore Tito, come quello di cogliere dal vero le bancarelle con le loro merci stagionali.

A margine, si pone un problema identificativo: se il campanile fosse quello di San Trovaso a Dorsoduro, lo scorcio urbano sarebbe quello soggetto di trasformazioni con la costruzione dell'Ospedale Giustinian nei primi anni del Novecento. Tuttavia, per molti aspetti si può associare alla veduta di Bortoluzzi quella di Francesco Sartorelli del 1920 circa (olio su cartone, cm 12,5 x 18,5) dal titolo *Ponte della Misericordia a Venezia*, fig. 16, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Genova, Raccolte Frugone (inv. GPB 624). Cfr. Vitiello, in *Raccolte Frugone* 2004, p. 250 cat. 193; Bondi 2007, ill. 11.



Fig. 16.  
Francesco Sartorelli,  
*Il ponte della Misericordia a Venezia*. Genova, Galleria d'Arte Moderna, Raccolta Frugone, inv. GPB 624.



## Francesco Sartorelli

Cornuda 1856 - Udine 1939

### 19 *Notturmo a Caorle*

Olio su tela, cm 79,5 x 137.

Inv. PA0110000259. Firma in basso a destra: F. Sartorelli. Sul retro cartellino: Francesco Sartorelli / "Notturmo" / Esposto alla esposizione Nazionale promossa dalla società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Torino Parco del Valentino.

### 20 *Autunno*

Olio su tela, cm 53,5 x 80.

Privo di numero di inventario. Firma in basso a sinistra: F. Sartorelli. Sul retro cartellino: «Francesco Sartorelli / "Autunno" / (olio) Prezzo £: 2000».

### 21 *Litorale*

Olio su tela, cm 53 x 80,5.

Privo di numero di inventario. Firma in basso a destra: «Sartorelli».



Tav. 19









Tav. 20





Tav. 21



Le collezioni di Fondazione Cassamarca anoverano tre opere significative di Francesco Sartorelli che ben rappresentano i suoi filoni di interesse paesaggistico: il litorale, in particolare attorno a Caorle, l'ambiente lagunare e la montagna.

Il cartellino con scrittura al lapis apposto sul retro di «Notturmo» attesta la presenza di quest'opera all'Esposizione Nazionale promossa dalla Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti di Torino, tenutasi al parco del Valentino. Un dato finora non rilevato che fa risalire pertanto al 1898, quasi una decina d'anni dopo il suo esordio alla Promotrice di Torino del 1889 con il *Mattino sul lago*. Il «Notturmo» era stato riferito finora al 1900 (*Bell'Italia* 2015, pp. 185-186, cat. 33). Il significato «storico» di quest'opera si comprende, per di più, attraverso i dati biografici essenziali e i cambiamenti di vita dell'artista (Sant 2003<sup>2</sup>, pp. 811-812; Reale 2007, pp. 4-8; Eadem 2007<sup>1</sup>, pp. 9-11). Figlio di un notaio che esercitava ad Asolo, Francesco Sartorelli intraprende gli studi classici per iscriversi poi a sedici anni alla Facoltà di Medicina presso l'Università di Padova che abbandona tre anni dopo per il Conservatorio di Milano, dove sceglie lo studio del flauto. Questa volta è lo stato di salute a costringerlo a cambiare di nuovo direzione. Ritornato a Cornuda, egli affronta finalmente lo studio di pittura da autodidatta. Proprio nel 1889 approda a Venezia, l'anno stesso in cui espone a Torino meritando l'immediato consenso: *Mattino sul lago* trova un acquirente. Il successo è poi attestato, ancor più, dalla partecipazione alla prima Biennale d'Arte veneziana nel 1895 e alle due edizioni successive. Le opere presenti in queste ultime edizioni, *Mattino* e *Bassa pianura*, pervengono alla Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. Quanto alla presenza e fortuna dell'artista alle esposizioni torinesi, si deve notare che *Prealpi venete*, dipinto esposto nel 1896, fu acquistato dal re d'Italia. Un precedente che assume indubbiamente significato quando due anni dopo presenta quattro opere: *Val di Caprile*, *Dal passo di Fedaja*, *Nel bosco* e *Sera d'estate* (Sant 2003<sup>2</sup>, p. 811). Il «Notturmo a Caorle» esposto è da identificarsi con *Sera*

*d'estate*, secondo il cartellino apposto sul retro del quadro. Nel 1900, esponendo a Brera, Sartorelli ottiene, il Premio Principe Umberto per la pittura di paesaggio (*Vespero*), *ex aequo* con Mosè Bianchi e Giuseppe Mentessi, mentre nel 1901 merita la medaglia d'oro all'VIII Esposizione internazionale d'arte di Monaco di Baviera. Nel 1903 il mercante Ferruccio Stefani lo promuove in Sud America con una mostra personale itinerante.

La lunga attività di Sartorelli e l'interesse per la di lui produzione hanno un riconoscimento con l'esposizione di quaranta opere alla Biennale d'Arte del 1910, con la personale a Milano del 1925 a cura di Guido Marangoni, e con la rassegna postuma del 1940, tenutasi in occasione della Biennale d'Arte di Venezia a cura Domenico Varagnolo, collaboratore Carlo Sartorelli, figlio dell'artista e anch'egli pittore (*IX. Esposizione* 1910, pp. 110-112; Marangoni 1925; Varganolo 1940, pp. 84-87). Probabilmente l'annotazione del cartellino a tergo di «Notturmo a Caorle» è di sua mano.

Si aggiunga che l'accertamento del luogo con cui l'opera è inventariata, «Notturmo a Caorle», è qui da confermare per confronto con un altro dipinto che Marangoni riproduce a colori, fig. 17, quando fa seguire al catalogo della mostra milanese del 1925 (Marangoni 1925<sup>2</sup>), un articolo in «Emporium» apparso lo stesso anno (Marangoni 1925<sup>1</sup>, pp. 244-257). Si tratta di «*Pescatori (nelle bonifiche di Caorle)*», in cui l'artista ripresenta una situazione analoga con i medesimi caseggiati e lo specchio d'acqua antistante. Non a caso. Poiché lo stesso Marangoni, a leggere il necrologio che pubblica in «Il Perseo» del 15 aprile 1939, sintetizza efficacemente in questi termini la personalità e il valore della pittura di Sartorelli: «sarà ricordato soprattutto come il pittore dell'estuario veneto di cui ha saputo penetrare il carattere singolarissimo pieno di tragedia e di lirica bellezza nel suo squallore cromatico». Cfr. Marangoni 1939. Fu questa una scelta sorprendente per il critico: «Lo studio non superficiale dell'anatomia a Padova, sembrava predestinarlo alla pittura di figura. Invece l'impeto geniale della sua innata sensibilità poetica e un amore del paesag-

gio, religioso, panteistico, lo trassero in aperta campagna, nella libera atmosfera a colloqui inebrianti colla Natura» (Marangoni 1925<sup>2</sup>, p. 22). Quanto allo «squallore», Marangoni fa esprimere tale «effetto poetico» con qualche parola in più alla sua interlocutrice ammirata della pittura di Sartorelli, con la quale finge un dialogo in apertura del suo saggio: «[Sartorelli] è per me l'acuto e benemerito rivelatore della poesia, dell'anima, del carattere singolarissimo di questo estuario veneto così tragico nel suo squallore, così lirico nel suo abbandono. Il Sartorelli nel rappresentare l'umile volto di questo paesaggio lo ha elevato a vera potenza simbolica. Trovo nei suoi quadri delle tonalità sonore, quasi musicali» (Marangoni 1925<sup>2</sup>, p. 11). Ossia una dimensione «sinfonica», e una particolarità di gamme intonate, in luogo dei contrappunti propri della preponderante pittura «di macchia» coeva, più «verista».

Questa «potenza simbolica» di Sartorelli si ravvisa parimenti nelle due opere più tarde esposte in questa occasione: nell'inabitato paesaggio della pedemontana specie per l'eroica dimensione monumentale degli alberi col disporsi come assecondato e inquieto dei rami; nella spazialità sospesa e silente di uno scorcio del litorale entro una luce come lattiginosa, come «senza tempo», umile e imperturbabile.

Le opere di Sartorelli qui presentate - ma con particolare riguardo per *Notturmo a Caorle* - si collocano in un momento complesso per le scelte dell'artista, come mette in luce Isabella Reale a proposito di *Vespero* del 1900 (Reale 2007, pp. 5-6), ricordando da ultimo la presenza a tutte le prime biennali veneziane di Grubicy de Dragon «possibile tramite per la conoscenza della ricerca sulla luce divisa» che a volte è da lui recepita. Le opere esposte, tuttavia, manifestano ancora la sua pittura in una prevalente «impostazione tonale». E quanto alle tonalità, in effetti più spesso tenute basse in una luce diffusa, possono a volta risuonare in piena luminosità con effetti che prevedono anche un'escursione timbrica, ad esempio nella resa del cielo. Valga per tutti il confronto - più valido proprio perché con un'opera datata 1899 anno che qui interessa - con il dipinto *Laguna veneta* (olio su tela, cm 60 x 101), presentato attualmente dalla Galleria Berardi di Roma.

Da notare, infine, che le opere figurano da tempo nelle collezioni di Fondazione Cassamarca; tuttavia *Autunno* è pubblicato nel 2007 come di collezione privata di Padova e *Litorale* come collezione privata di Treviso (Bondi 2007, pp. 35, 54 tav. 25, 44, 57 tav. 39).



Fig. 17.  
Francesco Sartorelli,  
*Pescatori (Nelle bonifiche  
di Caorle)*. Olio su tela.  
Tavola edita da  
Guido Marangoni, in  
«Emporium», 1925.



## Cesare Laurenti

Mesola (Ferrara) 1854 - Venezia 1936

### 22 *Scorcio sulla chiesa dei Gesuati*

Olio su cartone, cm 35 x 50,5.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008386.

Firma in basso a sinistra: «C. Laurenti».



Tav. 22



La grande notorietà di Cesare Laurenti è dovuta alla sua pittura di genere degli anni Ottanta di carattere “veristico” secondo la linea favretiana, alla quale fa seguito quella che è definita come un’ “arte d’idea”, egli fu infatti influenzato dall’*Art nouveau*, impegnata a rappresentare attraverso i suoi personaggi femminili i più profondi sentimenti umani, con un linguaggio di valenza simbolista (Beltrami 2010, pp. 13-27). Si aggiunga anche la notorietà di Laurenti quale decoratore e architetto; valga per tutti l’esempio del progetto della Nuova Pescheria di Rialto (alla cui realizzazione lo affianca Domenico Rupolo) che si inaugura nel 1908, già arricchita di alcune sue sculture (Carraro 2010<sup>2</sup>, pp. 29-35).

Fece seguito l’attività nel campo antiquariale e del restauro, ma anche una ripresa dell’esercizio della pittura attestata dalla presenza alle Biennali (1924, 1928, 1930 e 1932), ancora una volta con i suoi personaggi femminili e l’indagine sui sentimenti. Nel frattempo Laurenti fu impegnato nella ricerca tecnico scientifica sul colore, in particolare nella ricetta e nella resa degli effetti di luminosità della tempera, soprattutto del colore bianco.

Questa sintesi del percorso di Laurenti è necessaria a presentare un’opera firmata che si conserva nel Fondo Bortolan affatto inconsueta. Non una pittura di figura con il suo portato di riferimenti simbolisti, bensì una veduta con scorcio sui tetti di Venezia in cui è protagonista la zona absidale dei Gesuati con la cupola tra i due campanili fuori asse del Massari.

Ragionando in termini vedutistici e attraverso una verifica, Laurenti, che aveva il suo studio al civico 671 di Dorsoduro, dunque a San Vio, sembra qui essersi appostato per una ripresa dal vero ai piani alti dell’Istituto dei padri Cavanis, in Rio Terà Foscarini. Una rara osservazione diretta, un’istantanea, in cui l’artista applica su cartone una sperimentazione sul colore, tendente al monocromo, e cerca di ottenere la resa della luce diffusa e un controllo con impasti ricchi, per creare una campitura densa su cui interviene con un’abile stesura alla prima. Al riguardo si trovano affinità di gamme ed esecuzione nel *Ritratto di Ezzelina*

*Menni Carati* del 1918-1921, Milano, Ospedale Maggiore alla “Ca’ Granda” (Beltrami, in *Cesare Laurenti* 2010, p. 126 cat 49). Il *Ritratto di Nina Sguario* del 1930 circa a tecnica mista su cartone attesta una fase sperimentale nell’ultima stagione d’attività di Laurenti che consente di includere motivatamente la veduta inedita estemporanea che qui si presenta per la prima volta (Beltrami, in *Cesare Laurenti* 2010, p. 127 cat. 51).



## Vettore Zanetti Zilla (imitatore ?)

Venezia 1864 - Milano 1946

### 23 *Il campanile inclinato*

Olio su faesite, cm 40 x 55.

Fondo Bortolan, inv. PΛ0101008342.

Sul retro: abbozzo (di paesaggio?). Scritta a matita: «ZANETTI / ZILLA».



Tav. 23



Il dipinto, finora inedito, non è firmato e l'attribuzione a Vettore Zanetti Zilla è espressa dalla scritta non autografa a matita leggibile sul retro, su di una stesura pittorica allo stato di abbozzo. Si ripropone un soggetto altre volte affrontato. La veduta del 1921 con "il campanile storto" di Burano è segnalata in Collezione Luciano Marzotto di Milano (fig. 18), e riprodotta nella monografia postuma del 1949 con introduzione di Giorgio Nicodemi (Nicodemi 1949, tav. XIX, p. 197). Più precisamente, il dipinto esposto coglie tale soggetto da un'altra angolatura. È la stessa proposta in dimensioni maggiori (cm 119 x 152) nella versione realizzata su legno compensato, siglata e datata 1926 in basso a sinistra, sul retro titolata e datata lo stesso anno (fig. 19). Si tratta, in particolare, del dipinto presentato di recente sul mercato antiquario fiorentino (*Dipinti del secolo XIX*, 2018, lotto 116). Un cartiglio incollato sul retro assicura doversi identificare con quello esposto alla XV Biennale veneziana del 1926. Non vi è dubbio, inoltre, che coincida con il dipinto riprodotto da Nicodemi (1949, tav. XXXVI, pp. 37-38, 198) che però riporta la data di esecuzione come 1924, pur ricordando puntualmente la sua esposizione alla Biennale di due anni dopo. La versione che si rende nota in questa occasione non presenta varianti, bensì una riduzione del campo visivo sia in alto che in basso, per cui il soggetto risulta portato più in primo piano. La difformità dell'esito pittorico è invece sostanziale, mentre si rispetta la distribuzione delle gamme cromatiche: si perdono gli effetti di trasparenza della cromia, affatto disattesa è la ricerca di una sensibile unificazione atmosferica e di conseguenza l'assieme manca di profondità.

Il carattere del dipinto presentato, rispetto alla versione autografa del 1926, potrebbe sembrare quello peculiare di un primo studio ossia di un bozzetto. Ciò consentirebbe di giustificare almeno in parte anche la sommarietà o incertezza di certi passaggi esecutivi di certo inconsueti. Non corrisponde tuttavia a questa funzione la stesura di una materia cromatica di forte spessore, salda e coprente, per cui non si ravvisa quel giusto grado di improvvisazione

nel cogliere il soggetto dal vero in vista di una successiva elaborazione.

Pertanto, nella migliore delle ipotesi potrebbe trattarsi della ripresa di un suo fortunato soggetto da parte del pittore, avvenuta a distanza di tempo. In tale eventualità egli si applicherebbe in tale rivisitazione con quella sintesi costruttiva della pittura di macchia che si fa ancora più franca e disinvolta agli inizi degli anni Trenta, dopo averla adottata con un cambio di direzione stilistica all'altezza del 1914, come attestano ad esempio le opere esposte alla Biennale veneziana di quell'anno. Si è propensi a ritenere, però, in sostanza per ragioni qualitative dell'assieme, che si tratti invece dell'esercitazione di un imitatore di Zanetti Zilla, interessato a una sua opera ben nota per soggetto e interpretazione. Non si può invece parlare di un allievo, perché il pittore non lo ebbe mai nella sua pur lunga carriera. Ciò non toglie che avesse invece un seguito, fin dal secondo decennio del Novecento, dunque troppo presto per il soggetto che ora si esamina. Si fa riferimento a quei pittori del «Gruppo Zanetti Zilla», secondo la denominazione ufficializzata in catalogo e giustificata da un suo pronunciamento d'intenti, i quali espongono nella Sala 12 riservata ai veneti alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione, tenutasi a Roma nel 1913. Cfr. *Prima Esposizione 1913*, pp. 55 segg; Pajusco 2018, pp. 479-480. Si tratta di Teodoro Wolf Ferrari, Guido Balsamo Stella, Vittorio Zecchin, Felice Casorati, Piero Marussig, Umberto Moggioli, Aldo Voltolin, Adolfo Mattielli, ai quali si deve aggiungere Guido Cadorin non presente nell'occasione.



Tav. 23. Il retro, Vettore Zanetti Zilla, *Abbozzo (di paesaggio?)*.

Nelle versioni autografe che hanno per tema il campanile storto, quelle del 1921 e del 1926 (o 1924), si assiste a una sensibilizzazione della materia cromatica e a effetti di luminosità che sono in parte associabili a quelli raggiunti in contemporanea da Cesare Laurenti. I due pittori condivisero difatti le sperimentazioni sul colore e altri furono sollecitati a intraprenderle, come non manca di ricordare Nicodemi:

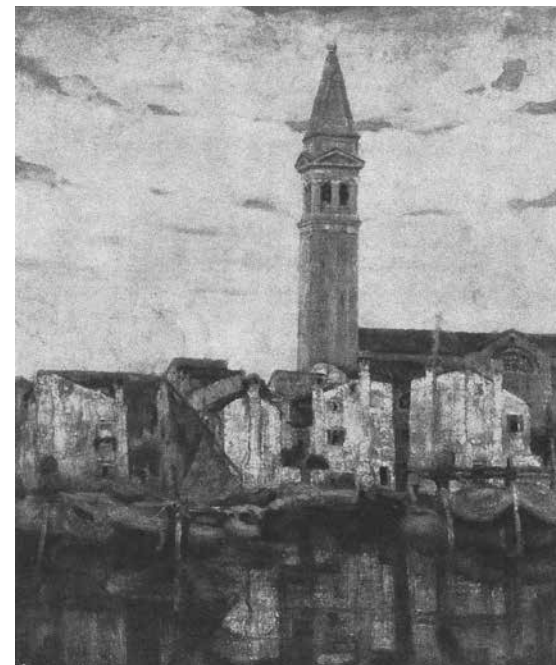


Fig. 18. Vettore Zanetti Zilla, *Il campanile inclinato*, 1921. Già Milano, Raccolta Luciano Marzotto. Tavola edita da Nicodemi, 1949.



Fig. 19. Vettore Zanetti Zilla, *Il campanile inclinato*, 1926. Collezione privata, già Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 13 novembre 2018.

«Risale ai primi anni del nostro secolo il momento in cui il De Maria, Ettore Casè, Guglielmo Talamini, Gennaro Favai si affannarono, incitati da Vettore Zanetti Zilla, a trovare nuovi effetti da quella tempera più a colla che ad olio: dalla quale erano state tentate le curiosità di Cesare Laurenti, di Pietro Fragiaco, di Lino Selvatico» (Nicodemi 1949, p. 38).



## Giovanni Salviati

Venezia 1881 - 1950

### 24 *Il Bacino di San Marco*

Olio su cartone, cm 27 x 46.

Inv. PA1001001054. Firma in basso a destra: «Salviati».

### 25 *Il Cordevole*

Olio su tela, cm 34,5 x 55.

Cassa di Risparmio, inv. 287. Privo di numero di inventario.

Firma in basso a sinistra: «G. Salviati». Sul telaio in alto a matita: «il Cordevole (Val D'Agordo)»; a matita blu: «N° 1».

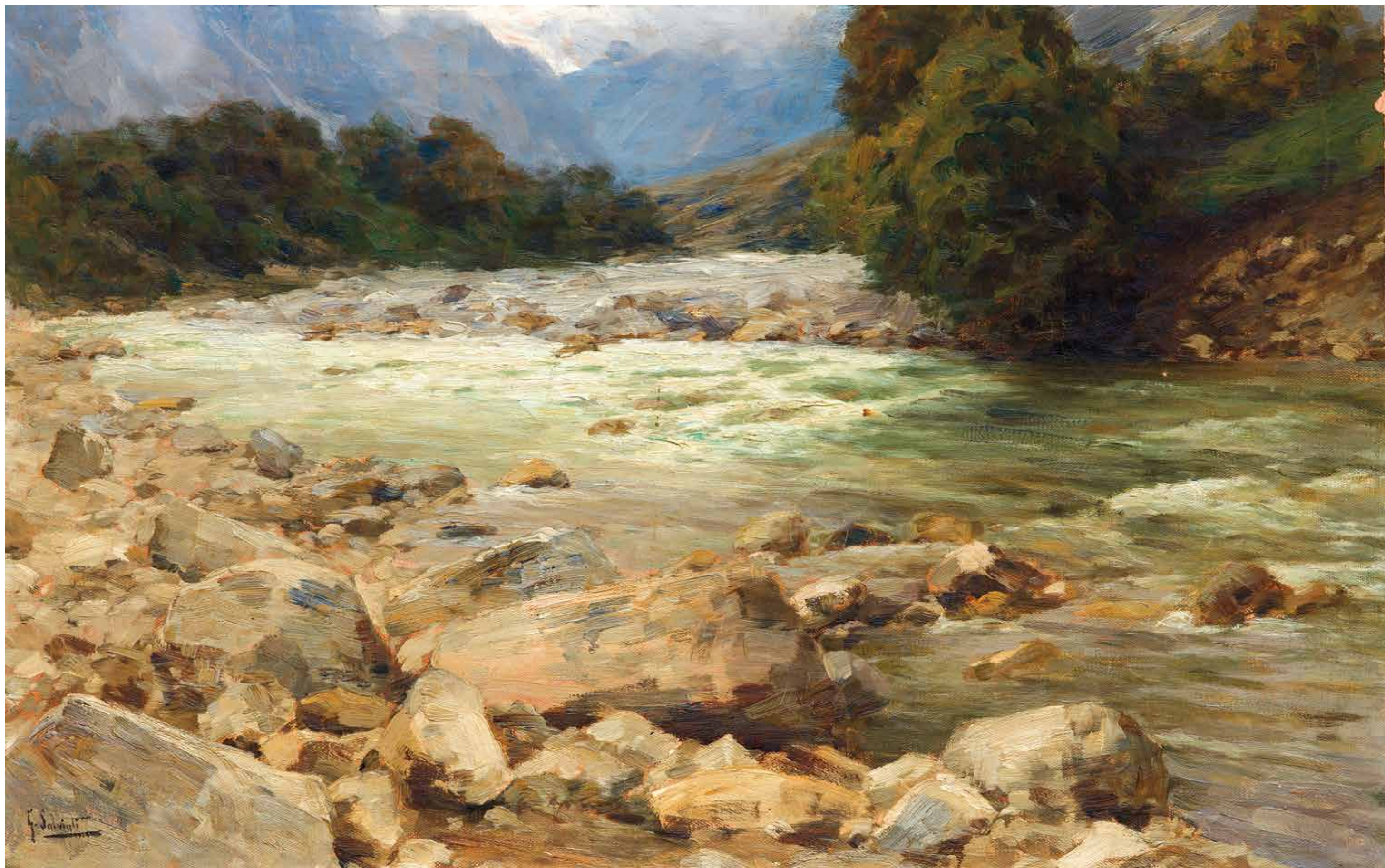


Tav. 24











Il veneziano Giovanni Salviati, appartiene a una famiglia d'artisti. Un dato imprescindibile: l'essere pronipote di Domenico Bresolin (Padova 1813 - Venezia 1900). È pittore che ha fatto parlare poco di sé, per cui i dati biografici sono ancora scarni e parziali (in *Bell'Italia* 2015, p. 184). Si infittiscono invece quelli riguardanti le occasioni espositive, a iniziare con la partecipazione all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia nel 1907, alla Quadriennale torinese dell'anno seguente, e ancora all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1909 e 1910. Si fregia dell'alunnato presso Guglielmo Ciardi all'Accademia di Venezia, che ne segna in maniera indelebile le scelte di campo. Ovvero lo stile pittorico, ma anche gli interessi tematici: Venezia e la sua laguna, soggetto di fatto meno attestato finora nel suo catalogo, la campagna e la collina del Trevigiano indagate, dunque, ancora una volta da un veneziano. Queste furono di certo da lui privilegiate. Inoltre, immancabilmente, ci restituisce l'immagine del paesaggio dolomitico, verso il quale il suo maestro aveva aperto l'indagine pittorica. Per il catalogo cfr. Campopiano 2005.

Un consuntivo della sua attività egli poté trarlo proprio a Treviso, quando, nel 1920, prende parte alla Mostra d'Arte Trevigiana con un numero cospicuo di ventiquattro opere. Privilegia nell'occasione, ovviamente, quelle con i paesaggi di terraferma e dolomitici. La circostanza dovette essere a lui favorevole se, l'anno seguente, espone ancora in città, alla Prima Mostra Regionale di Treviso, e se qui si presenta ancora nel 1922. A quanto consta dalla ricostruzione attuale della sua attività, è l'ultima esposizione pubblica. È emersa poi la tesi di una prosecuzione dell'esercizio pittorico sotto pseudonimo (S. Giovannini, F. Silvani). I due dipinti qui esposti sono un'attestazione significativa di come il pittore sia duttile nell'interpretare le diverse realtà, tali da richiedere l'adozione di differenziati strumenti linguistici.

Nel primo in ordine di tempo Salviati osserva il Bacino di San Marco da un'angolazione particolare, facendo emergere solo alcuni elementi di riconoscimento, come la Palla d'Oro della

Dogana da Mar e la chiesa della Pietà, per nascondere poi le insigni architetture dell'area marciana con l'infittirsi delle imbarcazioni all'attracco e in transito. La ripresa di vasto respiro è immaginata da un'imbarcazione.

La collocazione nel percorso di Salviati è facile, sono i primissimi anni Trenta (1931). In questa fase egli è risoluto in un'orchestrazione timbrica, nella resa di una piena e quasi abbacinante luminosità, in cui ossequia ancora l'insegnamento che ricevette originariamente da Ciardi padre, non senza mettere in atto una peculiare conduzione cromatica che si rivela soprattutto nella resa delle nubi, di una materia quasi nervosamente graffiata. Pertanto si potrebbero richiamare oramai certi esiti di Beppe ed Emma Ciardi. Punti di riferimento, in una fase felicemente produttiva, possono essere indicati, in una selezione, i seguenti dipinti in collezioni private: la *Veduta di San Marco* questa volta da una riva d'invenzione (14 settembre 1931), *Canale della Giudecca*, figg. 20-21, (16 luglio 1931), *Il Lido* (26 maggio 1932), Punta della Dogana (28 agosto 1933); inoltre le vedute de *Il Canale della Giudecca* (16 luglio 1931, 20 agosto 1933), offrono il corrispettivo più diretto alla soluzione spaziale con la città allontanata sulla linea mediana del quadro, come sospesa tra acqua e cielo, figg. 20, 21. Cfr. Campopiano 2005, tavv. 13; 14, 17, 25 33, 33, con indicazione delle date di esecuzione.

Nella rappresentazione del greto del Cordevole Salviati ricorre a una stesura più costruttiva a larghe macchie, talvolta con effetti come scheggiati; sceglie un'ora e una situazione atmosferica che richiedono pacate tonalità "terrose" e, in parte, passaggi soffusi sullo sfondo. Si direbbero gamme alla Sartorelli, qui a servizio però di una adesione più immediata alla realtà, ancora in linea con il lascito di Ciardi. Il dipinto non è facilmente databile in ragione di questa particolarissima intonazione serotina e della fusione cromatica in taluni punti. Tuttavia la soluzione più convincente di collocarlo alla fine degli anni Trenta deriva dal fatto che si tratta di una variazione sul tema affrontato in questo torno di anni, ma che Sartorelli aveva inaugurato come soggetto specifico fin

dal 1910. Infatti, un confronto diretto va posto innanzitutto con il dipinto intitolato *San Martino di Castrozza* del 1910, fig. 22, (tela, cm 40 x 59,3), in realtà la stessa situazione sotto altra luce, quella mattutina, e dunque con diverse intonazioni, questa volta fredde (Campopiano 2005, tav. 48). Più in generale, il tema del torrente dolomitico, in contesto inabitato o popolato solo di case è rivisitato ancora negli anni Venti e Trenta (Campopiano 2005, tavv.

51-53, 62, 73, 76, 88). In una soluzione perfettamente associabile al dipinto qui presentato è *Taibon* del 1938, fig. 23, (29 settembre); la stessa situazione ma popolata è affrontata a distanza di pochi giorni in due occasioni, in *Lavandaie* (1 e 3 ottobre 1938). Cfr. Campopiano 2005, tavv. 57, 58, 80. Il dipinto di Fondazione Cassamarca è da considerarsi rimasto finora virtualmente inedito, poiché solo in questa occasione ha potuto trovare il suo giusto contesto.

Fig. 20. Giovanni Salviati, *Canale della Giudecca*, 1931. Collezione privata. Olio su tavola, cm 18,9 x 34,3. Da Campopiano 2005.



Fig. 21. Giovanni Salviati, *Canale della Giudecca*, 1931. Collezione privata. Olio su tavola, cm 18,8 x 34,5. Da Campopiano 2005.



Fig. 22. Giovanni Salviati, *San Martino di Castrozza*, 1910. Collezione privata. Olio su tela, cm 40 x 59,3. Da Campopiano 2005.



Fig. 23. Giovanni Salviati, *Taibon*, 1938. Collezione privata. Olio su tavola, cm 17,5 x 28,3. Da Campopiano 2005.





# Luigi Serena

Montebelluna 1855 - Treviso 1911

## 26 Carnevale, 1891

Tempera su cartoncino incollato su cartone, cm 63,8 x 34,5; superficie dipinta cm 60 x 29.

Inv. PA0101000266.

Firmato in basso a destra: «L. Serena». Sul retro il cartellino di presenza a una mostra: «cat. 29».

Iscrizioni: In alto a sinistra scritta sullo striscione in verde: «CIRCO PAPUZZA».

Al centro manifesto su fondo bianco con le seguenti scritte: «FESTE DI BENEFICENZA/ TREVISO /CARNEVALE 1891 / Presidente On(orario) Bianchini Con(te) Vincenzo / id(em) eff(ettivo) Coletti Jsi(doro). Alb(erto) / vice Valtorta Dot. Giov(anni) / Catena Domenico / Consiglier(i). Mandruzzato Dot. Fran(cesco) / Felissent Con. Sigismondo / Pontiggia Giov(anni) Cap. Be(rsaglier) j, / Mussetti Ing. Paolo / Scolari Federico Ten(ente) 4° Be(rsaglier) j / Nardi Guglielmo / Franco Pio Cap(itano) Artig(lieria). / Costa Guido ten(ente) Caval(leria). / Galanti Nob. Guido / Sugana con. Gaetano / Segreta(rio) Usigli Enrico / Vi(sentin-Venerando) Angelo / Cassiere Devid (è) Franc(esco)».

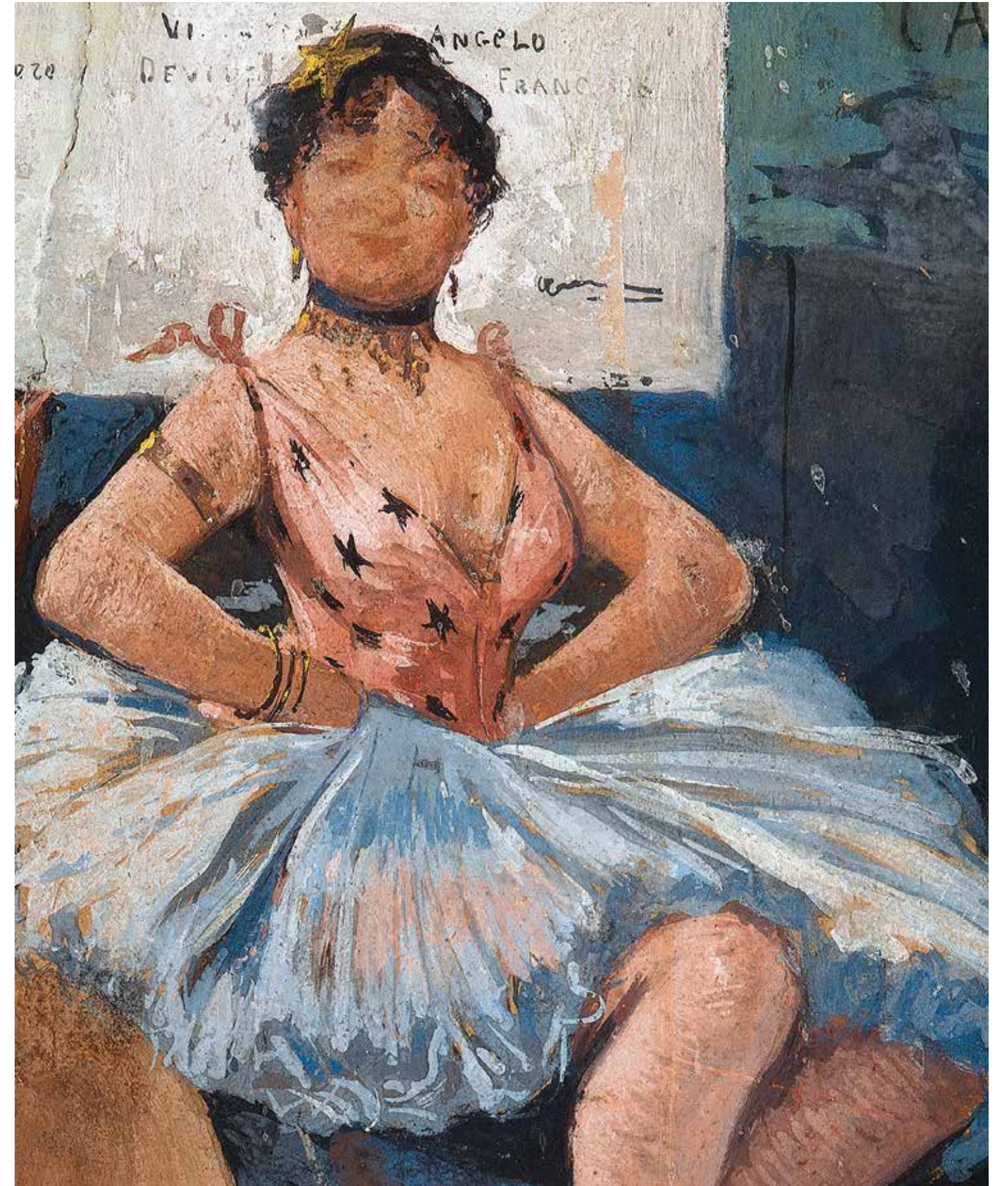
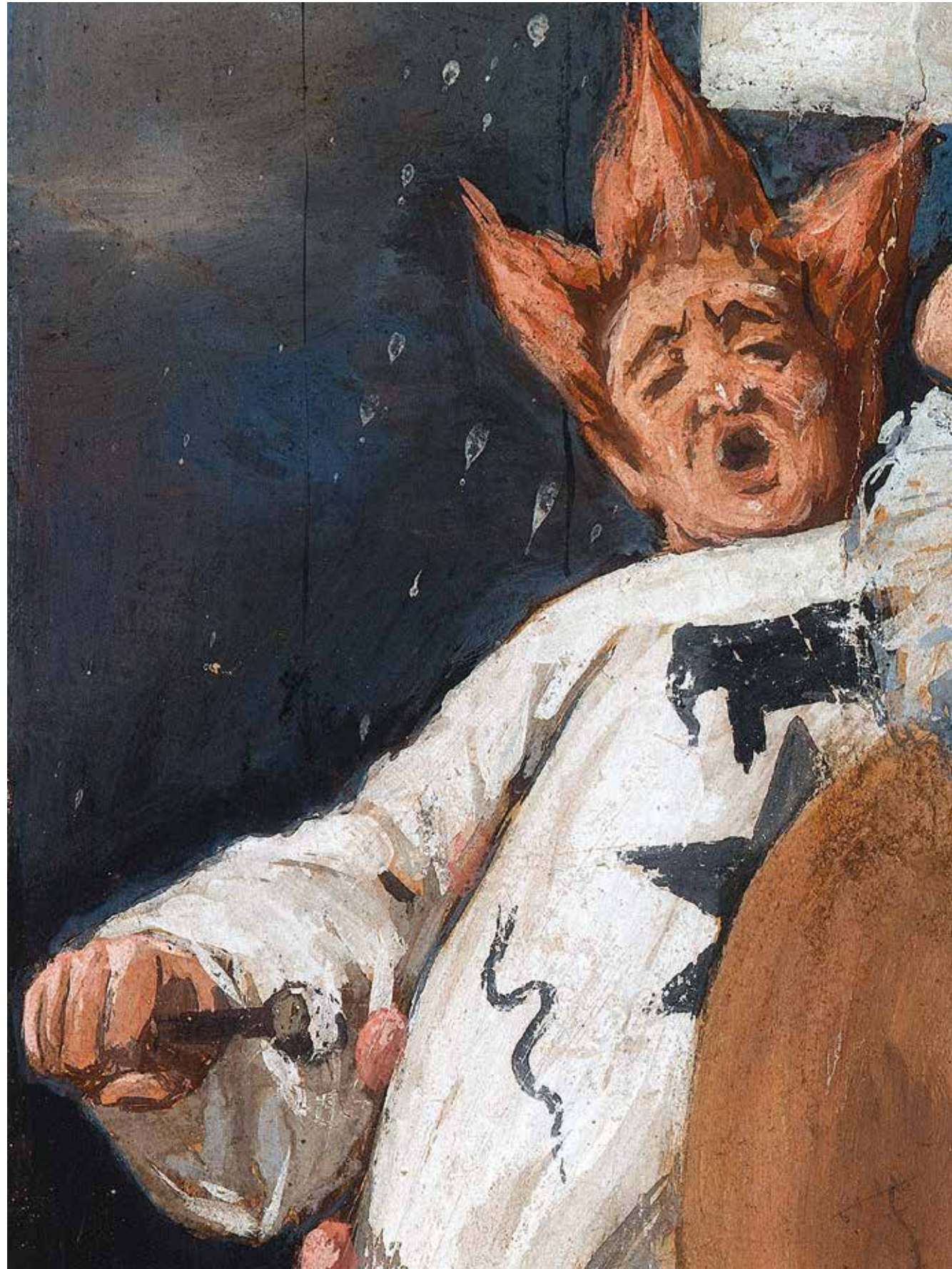
In alto a destra su fondo aranciato: «GIUSEPPINACO».

Al di sotto su fondo blu-verde: «FATTO / CAR(nevale). / 18 (91)».

Personaggi identificati: V. Bianchini, avvocato presso il Tribunale civile e Penale di Treviso, sindaco; I. A. Coletti, imprenditore, padre dello storico dell'arte Luigi; prof. G. Valtorta, presidente del Consiglio di amministrazione dell'Asilo Infantile G. Garibaldi in Treviso; D. Catena, Consigliere comunale di Treviso; Guglielmo Nardi, editore di cartoline; E. Usigli, perito agronomo, impiegato presso le Assicurazioni Generali.









Di Luigi Serena si espone un dipinto molto raro anche se non un *unicum*: un'attraente invenzione forse finalizzata alla pubblicità e assieme di carattere documentario, e dunque opera autonoma, ideata in occasione del carnevale trevigiano del 1891.

Il dipinto, una tempera su carta spessa, supporto riportato su un cartone pressato, offre larghi margini su cui il pittore appone qua e là le pennellate delle prove di colore, al modo di una tavolozza, o del retro di una tela. La stesura a tempera è compiuta e nasconde il disegno preparatorio. La pennellata larga e costruttiva, tutta risolta in superficie in assenza di elaborati viraggi chiari-scuro, emerge in tutta la sua tipicità.

Questi dati tecnico-esecutivi, il formato e il soggetto confortano la tesi che si tratti del modello di un manifesto, in assenza del composto tipografico con i contenuti comunicativi. Tuttavia il contesto è indicato dai manifesti affissi al muro alle spalle dei protagonisti. Il corrispettivo, inoltre, si può indicare proprio in un manifesto a stampa (cm 111 x 75), non firmato bensì anch'esso datato al 1891, fig. 24, con cui si pubblicizza la festa dell'ultimo giorno di carnevale il martedì 10 febbraio presso il Politeama Garibaldi di Treviso. Appartenente alla Raccolta Salce (Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 05 00665092, inv. 24578), è riconosciuta a Serena l'invenzione (è stato individuato Beppe Nappa anziché Pulcinella, Colombina e un diavolo buffone addormentato che imbraccia il mandolino), mentre la traduzione come la stampa cromolitografica, come dichiarata, si devono allo Stabilimento tipografico Longo attivissimo in città e di lunga tradizione. A Serena si deve senz'altro confermare anche la stesura a tempera dell'esemplare conservato. Non si tratta di ritocchi, ma di un intervento inteso come affatto compiuto, al risparmio sul fondo giallo ocra e in equilibrio perfetto con il composto tipografico. Nel rendere nota attentamente quest'opera, Pamela dal Bianco (in *La collezione Lorenzon 2007*, p. 125 cat. IV) la considera un *unicum*, inoltre segnala in collezione privata due disegni inerenti il tema, purtroppo non riprodotti.

Quanto alla paternità di Serena deriva dal fatto che la stampa, fig. 25, che si conserva nella Rac-

colta Salce (Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 05 00665141, inv. 00065), riguardante la composizione figurativa senza quella tipografica, reca sul verso una annotazione a matita con il nome del pittore.

La situazione del dipinto qui esposto è di efficace attrattiva. Un'avvenente *soubrette* con la stella d'oro tra i capelli, in costume dall'attillato corpetto rosa costellato di stelle a cinque punte, tutù di tulle semitrasparente e scarpette bianche da acrobata (ma non da punta) sta assisa, mani ai fianchi, sul tamburo issato su cavalletti. Il clown parlatore, da sembrare in proporzione quasi un nano o un clown bagonghi perché posto dietro il grande tamburo, a bocca aperta lancia il richiamo, mentre sta per battere un colpo impugnando saldamente la mazza. Senza trucco, attrae per le stranezze del costume: con l'acconciatura a tre punte rosso fiamma (da renderlo uomo-fiammifero), per la veste-pigiama di pirotto bianco con pompon rossi laterali e le insegne del circo come si conviene, la grande stella a sei punte sormontata dall'elefante nero.

Si tratta di chiamare allo spettacolo del Circo Papuzza, e di ricordare le feste di beneficenza promosse per il carnevale di quell'anno da illustri cittadini trevigiani elencati in sequenza di importanza e con il loro rispettivo ruolo e titolo nel manifesto alle spalle della mocciosa e provocatoria ballerina. Il messaggio, in verità, è più di burla che di promozione benefica. Tuttavia fervente nella Treviso di fine secolo a sostenere molta parte della popolazione disagiata.

Furono molte le iniziative del carnevale di quell'anno, come questa che ha tutta l'aria di essere un'iniziativa fittizia da presa in giro, attestate, ad esempio, da un altro manifesto pubblicitario della Raccolta Salce (Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 05 00676029; inv. 000210) dal titolo *Fatto vero avvenuto in Treviso sul finire del Carnovale 1891* realizzato in cromolitografia dalla Tipografia Istituto Turazza, con l'ironico invito a parteciparvi.

Quanto alla facezia, va detto che nulla si conosce del circo Papuzza. In proposito si ringrazia per la disponibilità alla verifica e i suggerimenti Antonio Giarola e Arianna Pianesi del Centro Educativo di Documentazione delle Arti Circensi di

Verona. La locandina gialla in alto a sinistra, su cui è applicata la striscia che ci consegna il nome del circo, con pochi tratti corsivi assicura il pubblico che una delle principali attrazioni sarebbe stata la ballerina a cavallo, e del resto il circo, a fine Ottocento, era esclusivamente equestre. Ma in questo caso vi sarebbe stato di straordinario anche l'elefante.

La situazione rappresentata da Serena, pur di fantasia e celia, si allinea perfettamente con alcune illustrazioni coeve legate al mondo dei saltimbanchi e dei "casotti" delle sagre e fiere paesane in cui c'è il tamburo, strumento di richiamo della folla e le ballerine. Appartengono a Frederik Hendrik Kaemmerer (L'Aia 1839 - Parigi 1902) e a Wilhelm Heinrich Schaumann (Tubinga 1841 - Stoccarda 1893), a quest'ultimo spetta anche il dipinto con una *Ballerina dietro le quinte del circo* (Christie's, London, March 23, 2000, Lot 42).

Il circo Papuzza ha un nome, a questo punto, con tutta probabilità di pura invenzione e il ridicolo sta proprio in questo. Difatti non corrisponde a un artista noto all'interno di compagnie circensi più grandi. Tuttavia è assegnato a una realtà circense che poteva corrispondere all'esperienza di Luigi Serena e a Treviso. Riguarda la presenza in città di quelle piccole compagnie di spettacolo, spesso famigliari, che si presentavano periodicamente e che lavoravano in un contesto geografico limitato.

Che il tutto sia da intendersi, comunque, come un'invenzione carnevalesca lo svela un altro manifesto della Raccolta Salce (Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 05 00676031; inv. 00234), palesemente un finto manifesto pubblicitario proprio del circo Papuzza, stampato anch'esso presso lo Stabilimento Tipografico a Vapore Ditta Longo (cromolitografia, cm 194 x 69,8), senza data. Nulla vieta di assegnarlo allo stesso 1891, proprio in ragione del dipinto qui discusso. Riguarda infatti l'invito allo spettacolo del giovedì grasso 5 febbraio (Giovedì 5 corr. alle ore.6.1/2 pom. Prima rappresentazione/ Prezzi serali: Primi Posti cent. 50 - Secondi Posti cent. 30), ed è sottoscritto da: Il Segretario/ Cav. Jack Davidson/ Il Direttore/ Comm. William Black.

Il soggetto è in questo caso l'acrobata cavallerizzo dell'Italian-English-American-Great Papuzza Circus. Così come la presentazione del circo, l'offerta e il numero degli artisti, i loro stessi nomi in lingue varie, sono esilaranti. Lo spettacolo è assicurato da: 50 artisti d'ambo i sessi; 20 cavalli ed altre bestie. Direttore comm. William Black / Essendo di passaggio per questa illustre Città di/ ritorno da Kalakaua [...] Grande quadriglia di 16 cavalli-razza Darham / Ultimo colossale successo del giorno/ 'El Muss' - L'Asino sapiente / Darwinismo / esercizi singoli eseguiti da Sem, Kam e Jafet scimmie ammaestrate/ N. 10 Palafrenieri - 40 compare - Banda scozzese della Compagnia / Scenografo decoratore: cav. Pescetto - Medico-chirurgo-veterinario - N. 3 Guardarobieri ecc./ Grandioso assortimento / di nuove e svariate Pantomime.

A svelare la situazione rappresentata e ad arricchire di altri elementi esilaranti l'interpretazione del dipinto interviene il contesto generale degli straordinari festeggiamenti degli ultimi giorni di carnevale a Treviso del 1891, che si ricostruiscono puntualmente, tra finzione e realtà, grazie agli avvisi e resoconti apparsi nella *Cronaca varia*, in «*Gazzetta di Treviso*», dal 7 al 12 febbraio. Oltre al circo, si riferisce del ballo popolare, delle esibizioni delle compagnie girovaghe di napoletani e calabresi impegnate in spettacoli e musica di strada, dei vari casotti, degli esperimenti di magnetismo e metempsicosi, del teatro di varietà al San Carlo e del gran veglione in maschera al Teatro Sociale con spargimento di tre quintali di coriandoli, del chiosco di Ferro China e del Bazar a prezzo fisso. Era prevista la chiusura della piazza e l'illuminazione straordinaria, non sarebbero mancate le sorprese.

Dipinto, manifesti e cronaca offrono in particolare un singolare documento immaginifico sul circo equestre a fine Ottocento.

Accanto al Comitato promotore con presidente onorario il Sindaco Bianchini ed effettivo Coletti, come riportato nel dipinto di Serena, figura in data 12 febbraio per intero il cast Papuzza, ed è occasione per fare i nomi di altri cittadini trevigiani che vi sono impegnati, e



non manca il travestimento da donna, l'uomo scimmia, il gioco di parole sui nomi, direttore ad esempio è un noto dentista cittadino: «Gran Circo Papuzza. Direttore Tranquilli Eugenio (William Black), Ordinatore Fidora Francesco, Segretario Zoppelli Giuseppe (Jack Davidson), Ferro Francesco (miss Deah), Domenico Longo (miss Catuzza), Ferdinando Ceccarel (miss Olga), Nino Lorenzon (m.r Wilson), Bevilacqua e Ferretto (Sib e Sam sbarristi), Michen Carlo (Tony), Giuseppe Longo (Pieretto), Vianello (Peppino), Michelin Carlo, Bevilacqua, Ferretto, Ceccarel Ugo, Bellussi Gino, e Pietrobon (famiglia Tegolingtiston), Marco Gasparini (Gaah Spar cavallerizzo), Luigi Zanella (Handicap giocoliere) Cian, Voltan e Vianello (scimmie), Giulio Olivi (Truccatore), Radaelli, Fausto Zoppelli, Camin, Patrese, Grassi ecc. adetti all'ordine di amministrazione. L'atleta (Padlewisky) Mariutto non poté lavorare causa un piccolo accidente accadutogli in una prova». Nell'invitare agli spettacoli del Circo equestre Papuzza il 7 febbraio si segnalano le novità: «oltre a svariati esercizi avranno luogo per la prima volta gli esperimenti di darwinismo ovvero le scimmie presentate dal clowns Peppino». Interveniva allo spettacolo anche la banda cittadina. Altra attrazione ad uno degli spettacoli era la prima presentazione di Kokò, l'elefante ammaestrato. Il lunedì la rappresentazione sarebbe stata di gala. Non mancano poi i resoconti sulle esibizioni e gli omaggi a Miss Catuzza con doppi sensi, e di Pieretto. Sono poi interessanti i resoconti del 6-7 febbraio sulla Giuseppinacoteca, cui si fa richiamo nel dipinto in una *affiche*. Si deduce l'implicazione, ossia il protagonismo di Serena in questa situazione comica che non risparmia i pittori più noti al momento, i collezionisti e pure lui: «Le vendite alla Giuseppinacoteca. Sappiamo che furono venduti i seguenti quadri: Pompierata di Volt. (acq. Corpo Pompieri. / *Caramel* di Nestore (dall'originale) / *Fora me ciamo* di Carlini ( I. A. Coletti). / *Il cavallo ai capitani* di Pavan (N.N.) / di altri quadri sono pendenti le trattative; domani sarà posto in vendita il catalogo a Cent. 15 ed altri quadri verranno esposti». Eccone il resoconto nella

cronaca del 10 febbraio: «Nella Giuseppinacoteca sono da ieri esposti nuovi quadri di Serena e Carlini. - continuano le vendite. Anche ieri furono acquistati: *Giulietta e Romao* - L. Serena - dall'avv. Pagani-Cesa / *La calata di Barbarossa* - Pavan - dal sig. Silvio Coletti. / *Cavalleria rusticana* - A. Melo - co. de Reali / *Ricordo del Festival 1891* - L. Serena - sig. Domenico Catena». Ecco citata l'opera esposta nel suo contesto di cronaca trevigiana.

Opera d'occasione, essa attesta un'apertura di interessi di Serena, dalle ben note tematiche del paesaggio e delle scene "della realtà" quotidiana e domestica che affronta con semplicità ed equilibrio di sentimenti, a una realtà trevigiana di fine secolo che sa trovare il tempo per il divertimento e la presa in giro. Il pittore, che aveva già avuto da tempo le avvisaglie della sua malattia debilitante, era allora molto impegnato nella ritrattistica.

Vi è forse modo di risalire a un'originaria predisposizione di Serena ad affrontare un (falso) soggetto pubblicitario pur così sporadico, riportando ancora una volta il tema giocoso a una dimensione reale, come il soggetto della vita del circo, di certo senza accedere alle fastosità e attrazioni decorative proprie dell'*affiche* di gusto internazionale nella stagione della *Belle Époque*. In questo indubbiamente Jules Cheret (Parigi 1836 - Nizza 1932) come noto era il maestro, anche riguardo l'interesse dimostrato di frequente per il circo. Si può ricorrere ai dati biografici.

Nativo di Montebelluna, Luigi Serena rientra adolescente con la famiglia a Murano, nell'isola d'origine, impegnandosi nell'apprendimento dell'arte vetraria (De Feo 2003, pp. 822-823; Dal Bianco 2007, pp. 142-146). Ben presto è alla scuola di Marco Moro (Zenson di Piave 1817-Venezia 1885) illustratore di grande fama, attivissimo e dalle notevoli doti didattiche (Donazzolo 2011, pp. 2388-2392). Ebbe così modo di manifestare subito la sua vocazione per la pittura, per cui fu sostenuto nell'affrontare gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il sindaco di Murano, il farmacista Antonio Colleoni (1810-1885), si rivolse al presidente della Deputazione Provinciale di Treviso

Giacomelli (Trivignano Udinese 1816 - Treviso 1907) così da ottenergli una borsa di studio. Ebbe come maestri Pompeo Marino Molmenti, Napoleone Nani e Domenico Bresolin, compagni e amici di studio Favretto, Nono, Milesi e Tito.

Con il definitivo trasferimento a Treviso nel 1878 ha modo di costruire una carriera di successo. Mantenne i contatti con Venezia e non mancò di partecipare a importanti esposizioni nazionali ed europee. Si può pensare che

nell'affrontare, per quanto è dato conoscere una volta tanto, i due soggetti pubblicitari, autentico e fittizio, per il carnevale del 1891, cambiando registro linguistico in modo appropriato e personale, avesse ancora in mente l'apprendimento iniziale presso Marco Moro illustratore. In ogni caso, in tale circostanza, Serena ci offre un'immagine di sé inconsueta e in parte inedita rispetto a quella per cui è giustamente famoso e rappresentativo per l'arte trevigiana di fine Ottocento.

Fig. 24. Luigi Serena (*invenit et pinxit*), Manifesto per lo spettacolo dell'ultimo giorno di Carnevale al Politeama Garibaldi di Treviso, 1891. Carta litografica ritoccata a tempera, cm 96,2 x 70,7. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, inv. 24578, cat. 05 00665092.



Fig. 25. Luigi Serena (*invenit*), Blocco figurativo del manifesto per lo spettacolo dell'ultimo giorno di Carnevale al Politeama Garibaldi di Treviso, 1891. Carta litografica in bicromia dello Stabilimento tipografico Longo, cm 96,2 x 70,7. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, inv. 00065, cat. 05 00665141.





SALA III

## Tradizione e sperimentalismi

*Giulio Ettore Erler*

*Aldo Voltolin*

*Teodoro Wolf Ferrari*

*Vittore Antonio Cargnel*

*Luigi Zaro*



## Giulio Ettore Erler

Oderzo 1876 - Treviso 1964

### 27 *In vista di Alleghe*

Olio su tela, cm 139 x 139.

Privo di numero di inventario. Scritta in basso a destra: «E. Erler 14 ALLEGHE».

Sul retro in basso a destra a matita: «Vallata Agordina / da Alleghe verso Avoscan Larice (Niger);

Erler Giulio Ettore fece/Anno di Guerra 1915/ £ 6.500».

### 28 *La cucina in villa*

Olio su faesite, cm 56 x 42,5.

Inv. PA010101492. Sul retro scritta a pennello: «La Cucina della villa / pittore Giulio Ettore Erler / Vicolo Zanella 15».

### 29 *I mutilati*

Olio su faesite, cm 71 x 81,5.

Inv. PA0101001121. Sul retro scritte a pennello: «78 / i mvtilati / 83x72,5 / 82x71»;

cartellino: «78». A rovescio: «attenzione / sotto vetro / (?) Erler Giulio E. / 71 / Treviso»; a matita:

«i mutilati; a pennello: Vetro !!!». Treviso»; a matita: «56x43».



Tav. 27









Tav. 28





Tav. 29



Le raccolte di Fondazione Cassamarca annoverano quattro opere dell'opitergino Giulio Ettore Erler che ne testimoniano la versatilità creativa dovuta a una formazione e a interessi pluridirezionali. Furono importanti, dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia (maestri Bresolin, Ciardi, Tito e Nono, Dal Zotto in scultura), quelli intrapresi a Milano dove, trasferitosi quale insegnante di disegno presso la Scuola di Arti e Mestieri "Umanitaria", tra il 1897 e il 1900 poté frequentare a Brera i corsi di pittura tenuti da Giuseppe Bertini (Milano 1825 - Milano 1898), a fine carriera del venerato maestro, e di sicuro quelli di Cesare Tallone (Savona 1853- Milano 1919) (Padovan 2010, p. 8). Collezionò poi esperienze in ambito europeo: esposé a Parigi (1909, 1911), Monaco di Baviera (1912) e a Lipsia (1912), mentre alla Biennale d'Arte veneziana fu presente con continuità dal 1905 al 1914 (ed eccezione del 1909). Dai primi anni Venti preferì ritirarsi nell'osservatorio trevigiano, dal quale seppe guardare a nuove istanze. Per la ricostruzione del suo percorso sono importanti le identificazioni fra le venti opere esposte alla *Prima mostra regionale d'arte di Treviso* del 1921 (*Prima mostra* 1921), quelle presenti alle Biennali de 1920 e 1926 e alla mostra dei quarant'anni della Biennale: *Vicino allo specchio* (1926) e *Al Mattino* (1929). Cfr. *Mostra dei quarant'anni* 1935, p. 87, cat. 19, cat.20. Nel suo profilo corrente si legge infatti: «La carenza di opere datate e la scarsa conoscenza della produzione dell'Erler non consentono una chiara ricostruzione della sua evoluzione artistica» (De Vito 1993, pp. 209-210). Una constatazione impegnativa perché, oltretutto, dopo la mostra retrospettiva del 1964 con trentun numeri di catalogo (*Quinta Mostra* 1964, p. 24), segue quella più documentata a cura di Paolo Rizzi (*Mostra* 1980). Evidentemente, non si ritiene neppure quest'ultima in grado di restituirne compiutamente il percorso, nonostante conegni l'unico e più nutrito repertorio di immagini, meritorio ma purtroppo con limitatezza di mezzi e di progetto editoriale. Lodevole lo sforzo ricostruttivo recente, sicuramente aggiornato, intrapreso da Paola Bonifacio (2009, pp. 175-176,

con accurata bibliografia), al quale si aggiunge il contributo di Raffaello Padovan (2010), nella necessità di mettere in luce la personalità di Irma Simioni, sua modella e quindi allieva e collaboratrice, nonché la presentazione di un'opera del 1917 (*Cucitrici nella stalla*) della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Treviso, Lascito Teresita Lorenzon Gaetani, 2002 (A. Bellieni, in *La collezione Lorenzon* 2007, pp. 109 cat. 69, 158-159). Pur considerando queste voci, tuttavia, l'impasse negli studi colta nel 1993 permane ancora oggi, nonostante la presenza dell'artista in antologiche (compendiate da Bonifacio 2009) che occasionano a volte pur utili profili sintetici (P. Rizzi, in *Pittura a Treviso* 1990, pp. 243-245; in *Bell'Italia* 2015, p.170-171). Si deve ammettere, in particolare, che non si dispone ancora di una sequenza aggiornata di opere illustrate che traccino un percorso che fu lungo e, soprattutto, caratterizzato da scelte non sempre rettilinee. Un giudizio complessivo, come quello di "passatista" irriducibile, espresso di recente, favorito dalla sua scelta a isolarsi e a rinunciare alle esposizioni pubbliche, è consigliabile, al momento, di rinviarlo a catalogo critico compiuto.

Quale contributo, si espone un dipinto significativo del percorso di Erler, si potrebbe azzardare di dire sorprendente per quanto finora è stato possibile ricostruire. Ha il pregio di fissarne gli esiti stilistici in un preciso e particolare momento, corrispondente a una svolta di vita. La grande tela con *Valle agordina in vista di Alleghe* reca sul retro, oltre al titolo, la scritta che certifica la ripresa dal vero, in una località specificata, in «anno di guerra 1915», mentre accanto alla firma si legge però «1914». Circa i dati biografici finora forniti, si sa che nel 1914 Erler partecipa alla Biennale veneziana, mentre nel 1917, allora profugo a causa dell'invasione della sinistra Piave dopo Caporetto, è a Milano dove ottiene la cattedra di figura all'Accademia di Brera che mantiene per l'anno seguente. Nel difficile periodo prebellico e durante il conflitto, pur con gli impegni didattici milanesi da assolvere, non dovettero mancare, pertanto, le occasioni per soggiornare ad Alleghe, dove già allora possedeva un'abitazione, il

suo rifugio per una vita. Dopo la guerra, dedicandosi come detto all'insegnamento, egli risiedette stabilmente a Treviso (lo studio in un sottotetto di Porta Santi Quaranta), da dove raggiungeva periodicamente la sua dimora agordina.

Nell'arco temporale a cui appartiene l'opera esposta si collocano, in modo utile per stabilire un riscontro comparativo, *Modella in posa* (1913), *Col di Lana* (1914) presenti alla mostra di Oderzo del 1980, purtroppo non illustrate, come lo è almeno l'*Autoritratto* del 1915. Tali opere, a considerare il catalogo curato da Rizzi, dovrebbero essere datate. Se ne aggiungono poi altre di poco successive, la cui seriazione cronologica è solo congetturale, come ad esempio *Prima colazione*, fig. 26 (ill. in *Mostra* 1980, p. 6), che si data al 1917 circa e *La stalla* (*Mostra* 1980, p. 20), assegnata al 1918-20. Entrambi questi esempi testimoniano la propensione per la tematica agreste o di ambiente contadino, a cui appartiene a pieno titolo anche quella coeva delle *Cucitrici nella stalla* in Collezione Lorenzon del 1917. Tutte le opere elencate si caratterizzano anche per la manifesta riflessione sulle ricerche del realismo tardo ottocentesco, specie lombardo, ma di certo aggiornate al suo evolversi negli anni che precedono la Grande Guerra. Che si debba fare richiamo soprattutto alla pittura generosa, sicura e costruttiva di Tallone è indubitabile, la sua fu una lezione a cui il pittore trevigiano poté attingere a lungo e sembra non trovare migliori riscontri. Per un'interpretazione moderna di questo lascito in una visione più diretta sulla realtà e in un'immediatezza di resa pittorica senza tecnicismi, bensì con una sapienza coloristica divenuta connaturale, si può segnalare come punto di riferimento un dipinto firmato e datato 1917: *Il Sile* (sul retro: *Angolo di Sile - Giardino Villa Carlotta Morosini*) della Pinacoteca Alberto Martini di Oderzo (inv. 985). Cfr. Manzato 2009<sup>3</sup>, pp. 14, 39 cat. 10.

Tuttavia, in nessuna di queste opere, da potersi fissare cronologicamente, si individua, come invece in questa austera visione agordina di ampio respiro del 1914-15, una deliberata riflessione sulla tecnica di matrice divisionista: gli

impasti cromatici sono elaborati in una stesura di tante piccole pennellate, senza che si giunga a una vera e propria "scomposizione scientifica" del colore nelle sue componenti primarie. La costruzione della forma è ancora impressionistica, epperò con un uso del colore più intuitivo e si direbbe emozionale, secondo il lascito del divisionismo italiano, anche in questo caso senza però volerne adottare compiutamente il linguaggio originario, ossia recependolo per come si presenta nella sua ultima fase. Si tratta, in definitiva, di una via personale attuata dal pittore che si dimostra colto e aggiornato, la quale rivela l'importanza dell'esperienza milanese rispetto alla veneziana, dove pure il fenomeno aveva i suoi adepti e dove nel 1910, alla mostra d'estate a Ca' Pesaro, Boccioni si era manifestato divisionista (Stringa 2018, pp. 9-10). Quanto a Erler, mentre seguiva ancora Tallone, poteva anche osservare le ultime cose di Previati e Grubicy, o di Longoni, al quale è da accostare per l'esito di fusione atmosferica quale aspetto più caratterizzante.

Questa lettura dell'opera, inedita e data per perduta, avanzata su base stilistica, trova una conferma inattesa nel consultare il catalogo dell'undicesima Biennale del 1914 (*Undicesima Esposizione* 1914, p. 114). La *Valle Agordina* di Erler è citata nella «Sala divisionisti italiani» (Sala 34, cat. 3), rappresentata in buon numero dai lombardi, tra i più noti vi figurava per l'appunto Emilio Longoni, ma era presente anche Plinio Nomellini e soprattutto Gaetano Previati. Nella «Sala italiana» (Sala 36, cat. 13) Erler è ancora presente alla rassegna con *Gli Amici*; qui è accanto a Cappiello, Chitarin, Cressini, Innocenti e al giovane Pomi, per citarne solo alcuni. Individuare quest'ultima opera sarebbe utile per stabilire una comparazione con quella che figurava tra i divisionisti. Per lo stesso motivo, in ragione della sua presenza milanese e sullo scenario internazionale, sarebbe importante individuare *Riflessi sul fiume Lia* che Erler presenta alla Biennale del 1910 (*Nona Esposizione* 1910, p. 116).

In questa occasione, alla grande tela della *Valle agordina in vista di Alleghe* si affianca, consapevolmente, il dipinto su faesite appartenente



invece alla fase ben successiva d'attività dell'artista. Ha per titolo *I mutilati*, in base alla scritta autografa a pennello del retro. Si allude, presumibilmente, alla potatura dei salici secondo la pratica in uso nelle campagne specie "della bassa" per facilitare il getto di nuovi polloni utili all'impiego nelle culture agricole. Si rappresentano infatti vecchi alberi indagati con sapienti effetti chiaroscurali, mirando proprio alla forma contorta del tronco e dei rami mozzati, per cui appaiono come sopravvissuti nel loro ambiente: le rive di un fossato lussureggiante di vegetazione in cui si confonde il loro fresco fogliame.

Il temperamento di Erler si manifesta, coi modi di sempre, nella conduzione pittorica risolta in un libero incrocio di pennellate e nella foga esecutiva. Ora funzionali a rappresentare non più soggetti della realtà, ossia storie umane, con un sentire ancora in certa misura "romantico", ma una natura osservata in modo più diretto, meno meditativo che nel passato, cioè nell'incanto del suo mutevole ed esuberante manifestarsi.

Con questo spirito, nel catalogo della mostra del 1980 si può individuare *Lungo il Limbraga*, fig. 27, e *Svolta d'acqua*, dipinti datati al 1940 circa (*Mostra 1980*, pp. 12, 20).

Nel dipinto su faesite, il terzo esposto, con titolo autografo sul retro «*La cucina della villa*» nulla si rinviene di un accostamento alla ricerca di valori plastici che, in sede critica, gli è talvolta attribuita nella fase tra le due guerre. Fu esposto alla mostra opitergina del 1980, ma nel momento favorevole alle comparazioni non riceve una datazione (*Mostra 1980*, p. 32, non riprodotto). Il genere è quello del ritratto in un interno, con un senso di verità di matrice ancora tardo ottocentesca, ma senza riproporre una dimensione di cronaca, di colore, tanto meno un'effusione sentimentale. Il personaggio femminile è colto dal vero nello spazio del focolare mentre, appartandosi, scrive in una situazione inconsueta, sufficiente a stabilire una dimensione narrativa o allusiva e non statica. Il ritratto festoso dell'ambiente riguarda la pia-ttaia, l'infilata di vasi sulla mensola dotata di cortina di contenimento del fumo, le finestre

dal telaio rosso entro cui riverberano i colori moltiplicati dalla luce che filtra; al centro si aggiunge al focolare la "cucina economica", si direbbe una nota di verità e di aggiornamento dei tempi. Sono aspetti che fanno memoria. Dal punto di vista tematico ed esecutivo, ma anche per ricerca espressiva, è facile l'accostamento a un altro dipinto di interno di Erler sopra citato: *Prima colazione* datato 1917 circa (*Mostra 1980*, pp. 8), riferimento cronologico puramente indicativo, più probabilmente da posticipare seppure di poco.

La complessa personalità artistica di Erler e la mancanza, al momento, di una più compiuta classificazione schematica del suo percorso stilistico rendono emblematica la quarta opera del pittore opitergino esposta nella presente occasione nella sala dedicata ai ritratti: *Passano le falangi gloriose di Vittorio Veneto* di cui si dirà a suo luogo.

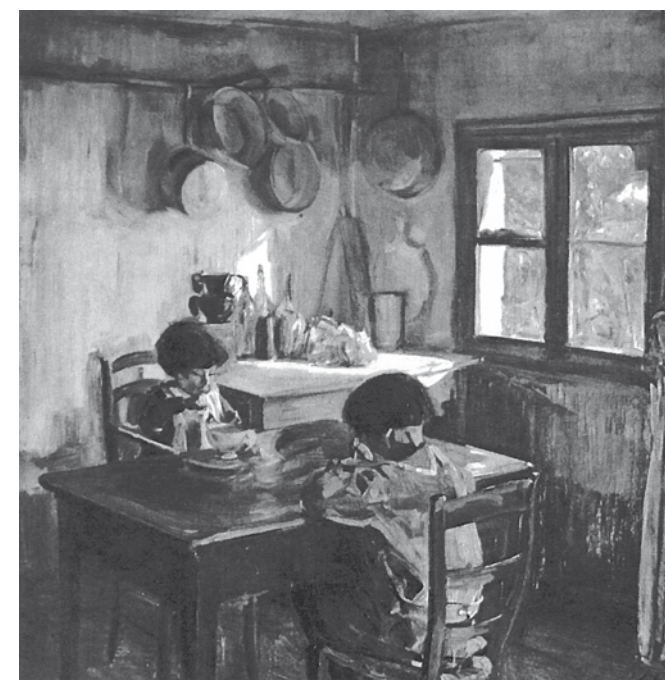


Fig. 26.  
Giulio Ettore Erler,  
*Prima colazione*. Olio  
su tela, cm 40 x 59,3.  
Collezione privata.



Fig. 27.  
Giulio Ettore Erler,  
*Lungo il Limbraga*. Olio  
su tela, cm 40 x 59,3.  
Collezione privata.



## Aldo Voltolin

Treviso 1892 -Milano 1918

30 *Natura morta con autoritratto*, 1917

Olio su cartone, cm 48,5 x 34,5.

Inv. PAA0101000479. Firma in basso a destra: «A. Voltolin 17».

31 *Giardino con pergola*, 1917

Olio su tela, cm 52,5 x 42.

Inv. PAA0101001273. Firma in basso a sinistra: «A. Voltolin 17».

Sul telaio scritta a matita: «A. Voltolin Treviso - Pergola 2».

32 *Paesaggio con frutteto, cipressi e case*

Olio su cartone pressato, cm 50 x 68.

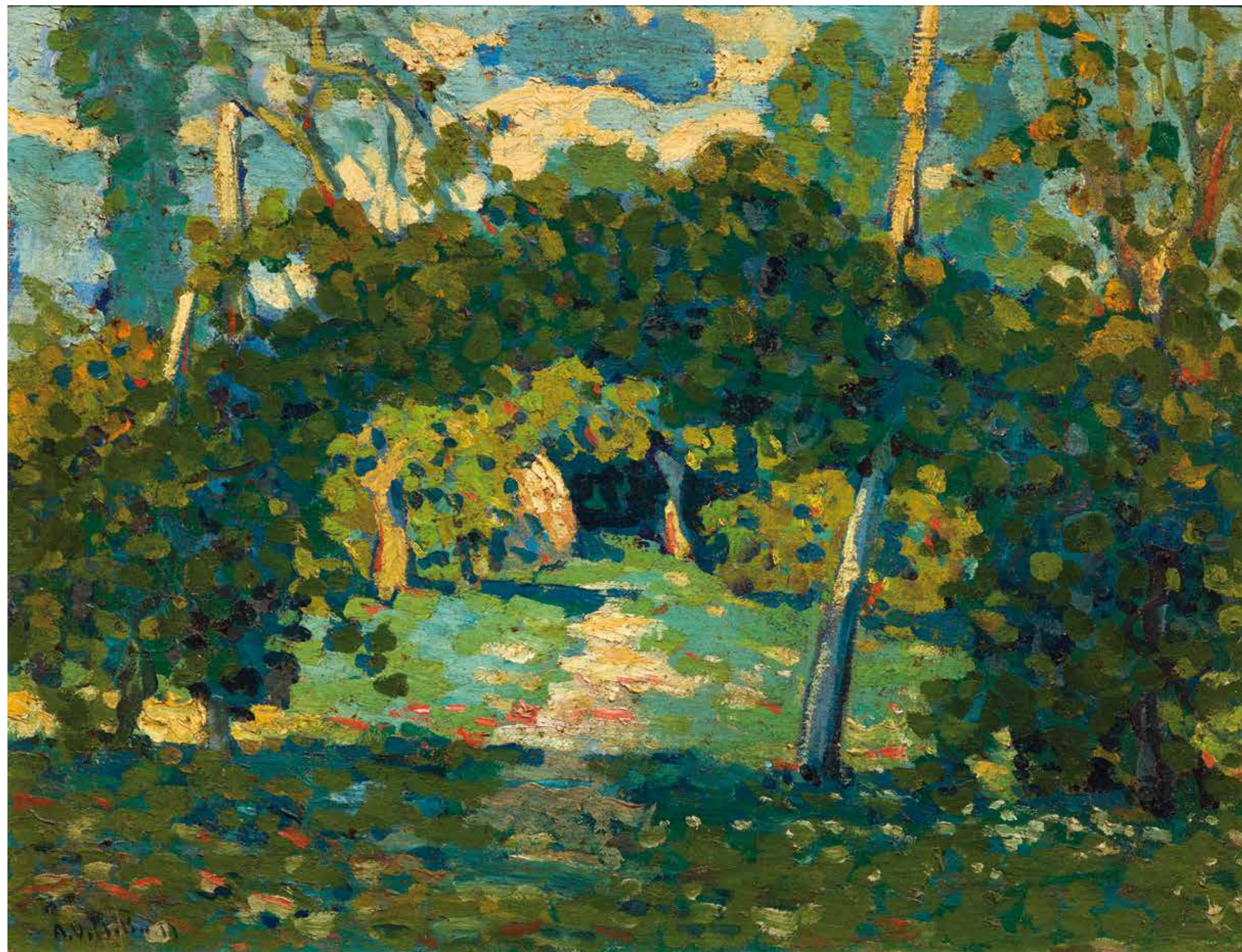
Inv. 01010000265. Firma in basso a destra: «A. Voltolin».

Sul retro: «829 - 3912/ Bronze fol (?)».



Tav. 30





Tav. 31





Tav. 32



Di Aldo Voltolin, scomparso all'età di ventisei anni nel 1918, vittima della tristemente celebre pandemia influenzale, si presentano due dipinti datati 1917 e un terzo meno noto da ritersi coevo e altrettanto ragguardevole. Sono tutte testimonianze delle ricerche intraprese, affrontate dal pittore trevigiano con incredibile precocità com'è proprio dei giovani, e portate avanti negli anni della Grande Guerra, quando affronta le sue ultime sperimentazioni. Il profilo dell'artista, delineato e perfezionato in più occasioni da Eugenio Manzato anche di recente, assieme alla composizione del catalogo generale, trova infatti una sua compiutezza con la mostra dedicatagli nel 2018, nel centenario della scomparsa di questa mai trascurata promessa trevigiana. Cfr. Manzato 1987, pp. 214-216; Idem 2000, pp. 31-52; Idem 2006, pp. 176-179; idem 2009<sup>1</sup>, pp. 18-19; Idem 2009<sup>2</sup>, pp. 487-488; Idem 2017, pp. 115-123; Stringa 2018, pp. 9-10; Manzato 2018<sup>2</sup>, pp. 13-18; Padovan 2018<sup>1</sup> pp. 19-29; Gerhardinger 2018, pp. 77-94. Già nel 1910 si individuano le sue prime testimonianze pittoriche. Rappresentano la vocazione di uno studente del liceo classico cittadino che prende lezioni da Mario Angelo Crepet, espone ed è segnalato a una mostra organizzata in quell'anno a Treviso da Arturo Martini, ricevendo una menzione sulla stampa locale. Voltolin ha persino il coraggio, e probabilmente sostenuto (è forse azzardato pensare allo stesso Martini?), di presentare due acquerelli alla mostra di primavera di Ca' Pesaro dello stesso anno. Sono rifiutati, ma Voltolin è già in grado di dimostrare la personale determinazione nel ripresentarsi all'edizione dell'anno seguente, ottenendo di certo più fortuna (*Catalogo della mostra* 1911). Nel frattempo, nel 1910, alla mostra d'estate di Ca' Pesaro era presente Boccioni con la sua personale voluta dall'amico Nino Barbantini, in cui espone i suoi dipinti e disegni ancora legati a un linguaggio divisionista. Uno stile che determinò una scelta di campo per Voltolin, come infatti dimostra già l'anno successivo con il suo cambiamento di linea, allora attuato del resto nella stessa direzione da altri pittori veneti di diverse esperienze (Stringa 2018, pp. 9-10).

In contemporanea, ai primi soggetti di paesaggio di ambiente cittadino e campestre (ovviamente il Sile), si aggiungono immancabilmente i lagunari, che sono fra quelli non ancora individuati. Venezia era allora la sua meta per seguire i corsi (non documentati) all'Accademia di Belle Arti che gli conferisce il diploma, l'anno indicato è il 1913 (Coletti 1920, p. 3).

Con riferimento al 1911, sono di particolare interesse i sei pastelli su carta vetrata di collezione privata di Treviso, una tecnica questa, come giustamente è stato osservato, che gli consente di sperimentare quei risultati che lo porteranno a un'adesione più matura al Divisionismo. Movimento cui il pittore partecipa in modo più deliberato con il nucleo di cinque dipinti datati 1912, l'anno in cui li espone a Ca' Pesaro (*Catalogo* 1912, p. 24). Su questo alveo prosegue poi la sua ricerca con esiti diversificati fino al 1916. Al riguardo è il caso di richiamare, ancora una volta, la testimonianza diretta del pittore che dichiara in un'intervista del 1918 (non sappiamo a chi rilasciata e dove edita) l'aver avuto come maestro Grubicy, frequentandolo a Milano: quanto è evidente, specie in alcune di queste opere di una seconda fase, per giungere poi «a una successiva infatuazione divisionista e segantiniana» (*Alcuni giudizi* 1920, p. 21). Di recente, la fortunata individuazione delle lettere di Voltolin a Grubicy da parte di Manzato, nell'archivio di quest'ultimo conservato al Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, assume grande importanza, confermando già il perdurare nel tempo dei loro rapporti; i termini e il grado di coinvolgimento potranno essere ancor più chiari con un'indagine archivistica sistematica ancora da compiere (Manzato 2018<sup>2</sup>, p. 14).

Che Voltolin non fosse l'unico a optare per il Divisionismo, con la partecipazione alle manifestazioni specie d'ambito lombardo, si ha la fortunata occasione di documentarlo per un altro pittore trevigiano, Giulio Ettore Erler. La sua grande tela *In vista di Alleghe* del 1914, tav. 27, individuata nella presente occasione fra le dotazioni di Fondazione Cassamarca ed esposta in questa stessa sala, consente di stabilire un inedito confronto con una diversa e personale

modalità di partecipazione a quel movimento pittorico, sempre favorito da un'esperienza milanese. La presentazione poi di quest'opera alla Biennale veneziana del 1914, nella sezione riservata ai Divisionisti italiani, accerta l'importanza e la consistenza dell'adesione al movimento e, a un tempo, il differenziarsi degli esiti nei singoli partecipanti. Si potrebbe affermare che Erler abbracci una visione più "verista" e libera, alla Longoni. Voltolin invece raggiunge momenti di avvicinamento più deliberato agli iniziali intendimenti del movimento, ancora Segantini, ad esempio nell'applicazione più metodica e nella resa della luce dei due dipinti di *Pagliai* del 1912, di ubicazione ignota e del Museo Civico di Treviso. Per risentire immediatamente dopo, in maniera più forte, della lezione di Grubicy (già in *Funerale* del 1913), con i suoi risvolti simbolisti e assieme pulviscolari che diventano preponderanti. Tuttavia, nell'intervista del 1918 sopra citata, tale percorso sarebbe per Voltolin speculare, a dimostrazione delle sue oscillazioni rispondenti a una voracità di esperienze.

Rispetto a queste posizioni nell'ambito del Divisionismo, l'allineamento dei dipinti del 1916 stabilisce la fase di una svolta netta in Voltolin e precisamente a partire dall'*Autoritratto di profilo con il cappello* in collezione privata di Treviso (Aldo Voltolin 2018, p. 50 cat. 21). L'abbandono del divisionismo non è solo dovuto all'estemporaneità del soggetto, propria di un autoritratto, poiché è confermato in seguito. Si tratta del consistente assieme di opere dell'ultimo biennio d'attività - in cui si inseriscono le tre qui esposte - con paesaggi, ritratti e specie autoritratti, nature morte. Osservava Giuseppe Mazzotti: «negli ultimi anni della sua breve esistenza, fatto esperto di altri movimenti artistici, si dedicò a una pittura intensa di toni e d'impasto, costruendo una serie di nature morte che testimoniano un deciso orientamento verso forme d'arte più spiccatamente moderne» (*Undicesima mostra d'arte* 1942, pp. 28-29). Da ultimo si aggiunge, quasi capitolo a sé, l'attività su commissione di facile e piacevole illustratore della sua Treviso (Coletti 1920 2, pp. 10-11; *Alcuni giudizi* 1920, pp. 21-22).

La nuova direzione intrapresa è spiegata con consapevolezza nella citata intervista rilasciata da Voltolin nel 1918 come fase di ricerca successiva a quella del Divisionismo, un'ammissione nella quale usa termini di particolare significato: «riconosco nel mio impressionismo qualche cosa *qui vient de Paris*». Due anni dopo essa è chiaramente individuata da Luigi Coletti (Treviso 1886 - 1961) nel profilo artistico di Voltolin. Nel quale espone, nel bel mezzo dell'esperienza di "Valori Plastici", a cui il giovane storico dell'arte era di certo sensibile, come il pittore fosse allora «preso dalla curiosità e dal desiderio dei volumi, dal bisogno di costruzione, come quasi tutti i giovani: movimento reattivo dell'ultima generazione contro il superficialismo, la frammentarietà, nelle quali era caduta la ricerca puramente coloristica dell'impressionismo». Gli *Stilleben* di Voltolin degli ultimi anni, osserva Coletti, «risentono alquanto gli influssi delle svariate "secession", ma nelle quali si vede ch'egli vuol farsi una personale esperienza della massa e delle profondità». La sua lettura formale è irrinunciabile e certo risente della situazione artistica di cui egli è partecipe giusto un biennio dopo: «fiori, frutta, ninnoli, vasellami, tappeti, [sono] descritti a larghi e grassi colpi di pennello vibrati nervosamente sulla tela, tendenti a valorizzare negli oggetti la forma pura, composta in un ritmo decorativo, concepito con largo intendimento non solo lineare e coloristico, ma anche spaziale». Sono tutti aspetti non ancora riconoscibili nell'autoritratto del 1916 più diretto o di scrittura immediata, ma che si possono cogliere nei due del 1917 (collezione privata e Musei Civici di Treviso) e ancor più nella *Natura morta con autoritratto* dello stesso anno qui esposto. In essa tutti questi elementi si compendiano: quello della propria effigie, posizionata come un soprammobile animato, in cui Voltolin coglie se stesso in atteggiamento compiaciuto e lo sguardo distratto, con la civetteria di aggiungere la retina fermacapelli per chiara autoironia, quello contestuale di uno *Stilleben* con vaso, ventaglio e un tessuto che sembrerebbero di *goût japonais*. Per i ritratti e le nature morte, pensando anche



all'ammissione autografa del 1918 di avere avuto un'ispirazione francese, sembra pertinente quel richiamo ai Fauves e, dunque, in qualche misura alle esperienze parigine di Gino Rossi, anche se è indubbia in Voltolin una maggiore fermezza compositiva e un'adesione alla realtà. Altre e diverse esperienze riconducibili all'impressionismo, ossia all'evoluzione delle ricerche sugli aspetti costruttivi di forma e colore, sembrano ispirare le altre due opere del 1917 qui esposte. *La pergola d'uva nera* è da identificare, come è già stato cautamente ventilato, con l'opera esposta alla Galleria Pesaro di Milano nel 1918 (*Mostra d'arte permanente* 1918; Coletti 1920 2, p. 10), in una mostra dedicata ai trevigiani. Occasione unica e forse non ancora valorizzata appieno circa la percezione esterna della trevigianità pittorica di questa fase del Novecento, che non riguardi un singolo artista e si svolga fuori Venezia.

Per ragioni stilistiche si ritiene coeva anche l'altra opera esposta, il *Paesaggio con frutteto cipressi e case*, con gli alberi in primo piano grondanti pomi vividi di colore, sparsi anche sull'erba di un prato di un verde lussureggiante, dove non si manca di rappresentare per uno stacco cromatico nella successione delle partiture anche il letamaio. Si giunge a un esito distinto di una pittura in continua evoluzione, specie quando si tratta della visione della natura, di un paesaggio che si fa sempre più luminoso e veridico. Il comporsi del colore a macchia non è mai riproposto allo stesso modo, a volte è più metodico in altri casi più libero e si risolve o si abbina a una conduzione più accompagnata e sciolta della pennellata sempre corposa. Rispetto ai due casi qui esposti, si assiste in contemporanea a soluzioni in cui l'osservazione della natura si fa ancora più diretta attraverso il recupero di una sorta di spazialità prospettica, potenziata intuitivamente dalla luce naturale, come si vede nei due dipinti, sempre del 1917, della *Campagna trevigiana* e della *Campagna romana* di collezione privata (Aldo Voltolin 2018, pp. 58 cat. 29. 59 cat. 30).

È significativo richiamare infine, circa l'ultima fase di Voltolin che qui si illustra, la testimonianza diretta di Gino Rossi al riguardo in una

sua lettera di risposta a quella di Ascanio Pavan e Arturo Malossi edita in «Camicia Nera», (15 settembre 1923) circa l'incarico ricevuto da Barbantini di selezionare i pittori trevigiani da presentare alla Mostra di Ca' Pesaro del settembre 1923: «Ho voluto con noi Aldo Voltolin, che a Ca' Pesaro era noto, si può dire, solo attraverso quei benedetti pagliai, eseguiti con un divisionismo da certosino che gli procurarono, da vivo, i rimbrotti miei e di Arturo Martini. Il pittore Malossi ricorderà la mia sincera soddisfazione la sera che si sortì dallo studio del povero amico morto, dopo che il padre di lui ci aveva fatto conoscere il Voltolin *nostro, nostro* come intendimenti, come aspirazioni, come idealità in Arte» (Urettini 2010, p. 110; Idem 2017).



## Teodoro Wolf Ferrari

Venezia 1878 - San Zenone degli Ezzelini 1945

### 33 *Giardino (Agosto)*, 1920

Olio su tavola, cm 34,5 x 45.

Inv. PA0101001493. Firma in basso a destra: «Teodoro / Wolf / Ferrari/ 1920 /f.».

Sul retro a matita in alto scritta autografa: «S. Zenone degli Ezzelini. Agosto 1920 / Teodoro Wolf Ferrari». In alto a destra scritta a pennello: «33».

### 34 *Il Piave a Nervesa. Pomeriggio di giugno*

Olio su tavola, cm 45 x 57,5.

Inv. PA0101000258. Firma in basso a destra: «Teodoro / Wolf / Ferrari/ R.».

Sul retro a matita: «Il Piave a Nervesa. Pomeriggio di giugno (Nervesa?)».

### 35 *Cime*

Olio su tavola, cm 32,5x58

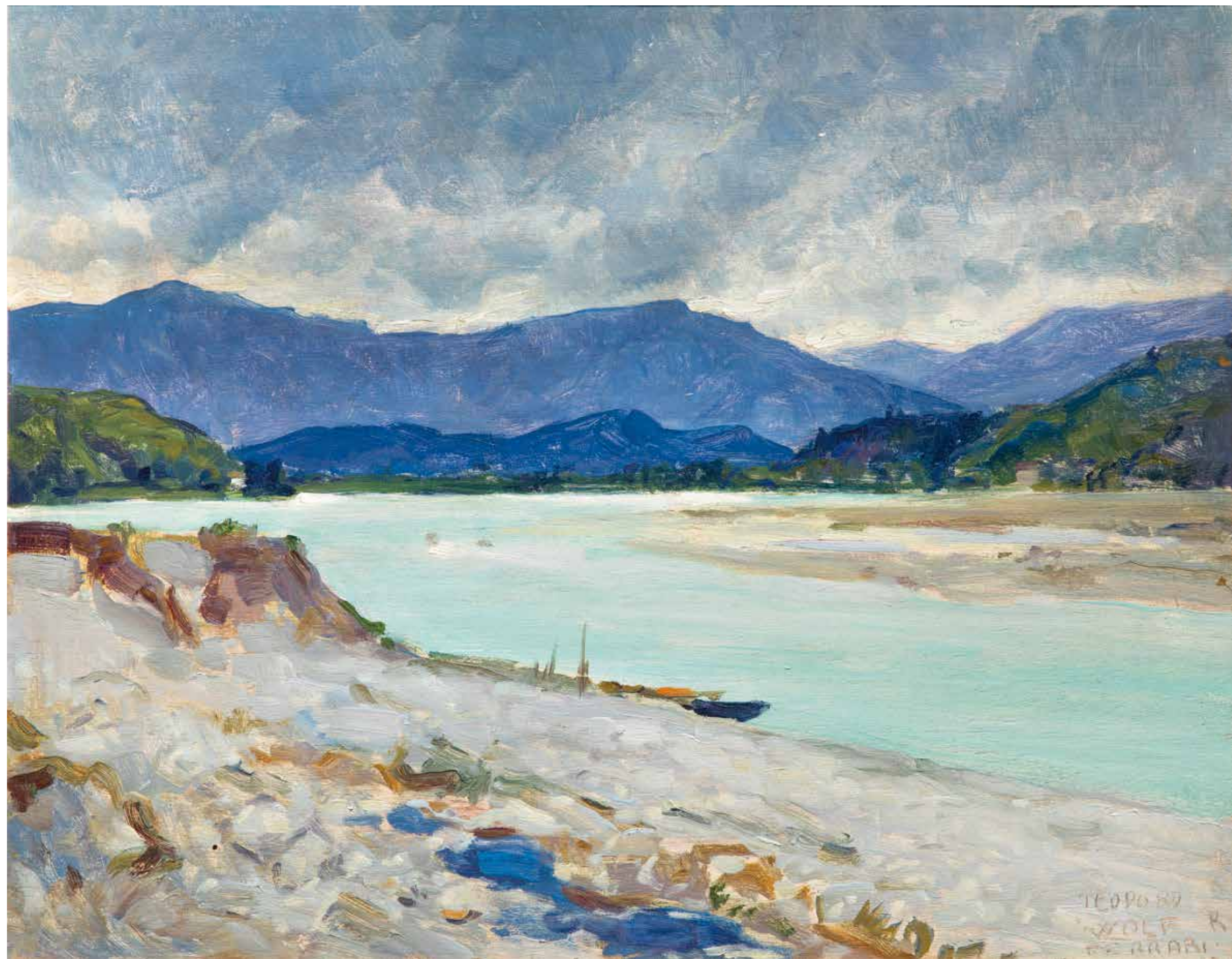
Fondo Bortolan, inv. PA0101008400.

Firma in basso a sinistra: «Teodoro / Wolf / Ferrari».



Tav. 33





Tav. 34







Dal Fondo Bortolan emergono tre dipinti di Teodoro Wolf Ferrari che illustrano in momenti ben precisabili della maturità la sua interpretazione del paesaggio veneto. Si ritrovano le preferenze per alcune situazioni spaziali e, dunque poetiche, in cui egli trasse la migliore ispirazione.

Reca la data 1920 il dipinto su tavola dal titolo *Il giardino* che, per soggetto ed esito stilistico, è accostabile alla rappresentazione di un altro contesto abitativo agreste dello stesso periodo: *San Zenone degli Ezzelini. L'osteria Bortolan* del 1922, fig. 26, (*Catalogo* 2006, p. 126 cat. 109). In quest'ultimo, sul retro del dipinto ora in collezione privata, si precisa «mattino», così da attestare la propensione per quella che si può definire, anche per Wolf Ferrari, la poesia delle stagioni e dell'ora, con i relativi valori cromatici, di atmosfera e luminosità, ossia con l'incanto che l'artista rinnova ogni volta di fronte alla realtà, quasi un “novello Corot” per limpidezza dello sguardo.

I girasoli con i quali convivono, ai bordi dell'orto, sembrerebbero rose e zinnie, inoltre il fogliame lussureggiante anche del gelso, o del pero, tra cui si insinuano le infiorescenze forse del lillà dal blu più intenso, dettano l'annotazione corrispettiva per il dipinto qui esposto, che potrebbe essere “mattino d'estate” (ancora una volta nell'Asolano, a San Zenone?). Difatti a ben cercare sul retro si trova l'annotazione autografa «agosto».

La materia cromatica è ricca e talora come colata, la stesura risulta altrimenti energica e disinvolta, il fraseggio si fa incalzante e trova quasi un ritmo dove le pennellate sembrano qua e là disporsi in superficie come a ricciolo. Un esito che non si indugia a definire sorprendente a considerare la data 1920 che certifica il momento di svolta definitiva nell'arte di Wolf Ferrari, come meglio si può mettere in evidenza a comprendere le opere dell'anno prima. Si assiste proprio allora al definitivo passaggio da una pittura improntata al Liberty, precipuamente nelle forme del secessionismo viennese, a quella che si può definire “della realtà”, in cui assume importanza l'osservazione diretta del paesaggio entro una “esperienza territo-

riale” affatto nuova e via via più definita.

È da ricordare, infatti, come egli fosse favorito a maturare ben presto una visione artistica aggiornata alle correnti mitteleuropee dall'ambiente familiare: dal padre, il pittore bavarese August Wolf (1842-1915), e dal fratello Ermanno (1876-1948) di poco più anziano, la cui formazione in pittura e in musica avvenne in Germania. Per Teodoro, alla frequentazione dell'Accademia di Belle Arti veneziana, di Guglielmo Ciardi, Pietro Fragiaco e Millo Bortoluzzi, seguirono i soggiorni a Monaco. Qui i legami con la tradizione appresi agli inizi furono messi in discussione da scelte di rottura: dall'interesse per le istanze del movimento Die Scholle (“La Zolla”), per l'adesione allo Jugendstil e al linguaggio secessionista della scuola di Vienna. Altra fase cruciale, in un profilo di sintesi obbligata, è da indicarsi nella sua partecipazione alle esposizioni di Ca' Pesaro dal 1910, dunque accanto a Felice Casorati, Guido Trentini, Guido Marussig, Vittorio Zecchin (con cui si associa nella produzione di arti applicate che molto lo impegnarono), cioè al gruppo di artisti che più di altri traeva conferma per le proprie scelte dall'osservazione di Gustav Klimt, presentato a Venezia proprio nel 1910 (Perocco 1972, pp. 325-348; Paola Marini, in *Gli anni di Ca' Pesaro* 1987, pp. 217-221). Il respiro europeo di Wolf Ferrari gli è riconosciuto con la presentazione del vasto gruppo di opere esposte già nel 1910 alla Mostra d'estate di Ca' Pesaro anche a Stoccolma e ad Hannover. La sua specifica collocazione estetica si distingue, inoltre, attraverso la presenza alle internazionali d'arte della Secessione di Roma, 1913 e 1915, nelle quali è pluridirezionale la rappresentazione delle tendenze artistiche che si profilano in Italia e all'estero (*Secessione romana* 1987). Aspetto nodale di queste esperienze è fissare la tensione verso una simbiosi con la natura e alimentare i risvolti “simbolici” che essa genera. Nel 1912, spiegando gli intenti del movimento artistico “L'Aratro”, Wolf Ferrari specifica come si riprometta «di ricondurre anche da noi tutte le manifestazioni dell'arte alla sua più genuina esperienza, la decorazione» (Wolf

Ferrari, in *Decima Esposizione* 1912).

A questa stessa fase del secondo decennio, specie agli anni inoltrati, appartengono opere che si distinguono già da quelle di chiara impronta secessionista per una più diretta adesione alla realtà. Da ultimo, proprio l'allineamento dei dipinti datati al 1919 rende evidente la concomitanza di questi differenziati piani di ricerca, ma che durerà ancora per poco. Per la linea destinata ad avere il sopravvento assoluto, è rappresentativo non a caso il dipinto su tavola *Sotto il Grappa. Il Monte della Madonna* di collezione privata (*Catalogo* 2006, p. 124, cat. 94). Si tratta della restituzione di una precisa e veridica situazione paesistica, quella entro cui il pittore decise di vivere trasferendosi a San Zenone degli Ezzelini, alternando i suoi soggiorni con quelli nella sua Venezia, nella casa in San Barnaba a Dorsoduro, dove la lapide ricorda oggi il fratello Ermanno. Finita la Grande Guerra, è immediatamente evidente come questa immane e funesta esperienza costituisca una cesura esperienziale anche per i fatti artistici. Wolf Ferrari, da tempo protagonista indubbio sulla scena veneziana, fu in prima linea anche nella svolta che si va a delineare e fu sostenitore primo dell'Unione Giovani Artisti di Venezia, poi divenuta il Circolo Artistico (Bianchi 2002; Luser 2006). Ne esce tuttavia provato dal dibattito inerente gli aspetti organizzativi e di schieramento prima che estetici, ed è conseguente il suo ritiro nell'Alto Trevigiano, là dove sente di poter intraprendere più liberamente il suo nuovo corso.

Proprio il 1920, si deve ricordare, è l'anno dell'Esposizione dei dissidenti di Ca' Pesaro, inaugurata il 15 luglio alla Galleria Geri-Boralevi, presso le Procuratie Vecchie in Piazza San Marco. Conseguenza del fatto che la giuria della mostra di Ca' Pesaro aveva deciso di ammettere tutti gli artisti, con la sola condizione di essere veneziani, così che ne risultava escluso Felice Casorati, il quale per parteciparvi aveva deciso di rinunciare alla sua presenza alla Biennale d'Arte. Su questo fronte Vittorio Pica, quale nuovo segretario generale della Biennale, aveva precluso la partecipazione agli artisti d'avanguardia, fra questi Gino Rossi e Arturo

Martini che si erano risolti a parteciparvi.

In questa congiuntura per Wolf Ferrari con le “vedute” del 1920 ha inizio, dunque, un vero e proprio itinerario liberatorio nella pedemontana trevigiana, alle pendici del Monte Grappa, nell'Asolano a partire proprio da San Zenone. Sono per lo più le riprese “a volo d'uccello” che risultano destinate a diventare le preferite dall'artista. Ne consegue, da tutti questi elementi riassuntivi, che l'interesse da riservarsi all'opera del 1920 qui esposta assuma più aspetti: quello stilistico, cronologico e tematico, quest'ultimo il più raro perché riguardante la casa di campagna, o il cortile, poche volte ripresi.

Nel catalogo delle perlustrazioni territoriali nella pedemontana trevigiana di Wolf Ferrari si può enucleare un coerente filone autonomo dedicato al Piave. Si inaugura, nel più generoso repertorio attualmente a disposizione, con le tavole del 1924, l'una alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia, l'altra (del 10 giugno 1924) di collezione privata (*Catalogo* 2006, p. 124, cat. 113, cat. 115). Si tratta, in entrambi i casi, di sperimentare un'analoga angolatura di ripresa del corso del fiume in un suo tratto particolarissimo, quello di Nervesa: là dove esso si allarga abbandonando definitivamente il lungo tratto montano, ormai solo un fondale, fra le propaggini appena intuite degli indecisi baluardi del Montello e degli spalti collaltini. Lo stesso soggetto è ripreso dopo il 1924, anno in cui il pittore fu inviato in Libia da Vittorio Emanuele III per dedicarsi alla documentazione del paesaggio e della realtà della Tripolitania, dove infatti dipinse una serie di opere a olio su soggetti coloniali.

Il rientro da quell'esperienza, durata fino al 1926, ha come esito il suo radicarsi a San Zenone degli Ezzelini con una fedeltà indissolubile ai luoghi che aveva già in precedenza individuati, solamente con qualche deroga rappresentata da vedute lagunari e scorci veneziani, da quelle dolomitiche e poco altro.

Wolf Ferrari, pur differenziando limitatamente i suoi osservatori, da ognuno dei prescelti cerca di scoprire e restituire i suoi cento orizzonti, con fedeltà e insistenza, atteggiamenti



entro i quali si rinnova con freschezza la sua pittura. A riprova si osservi come sia sorprendente ed emblematico il fatto che alla *Mostra dei quarant'anni della Biennale* (1935, p. 130) egli esponga ben tredici dipinti. Con l'eccezione di *Un miraggio a Gars* del 1924, ricordo della sua missione in Libia, tutti gli altri sono intitolati San Zenone, cui si aggiunge data e ora e la specifica topografica dell'angolatura della sua visione, quasi da un punto fisso ideale.

Ecco dunque rinvigorire il filone di osservazione del Piave: sul Piave verso il Montello (1926), a Vidor (1932) e ancora a Nervesa nel 1933 e '34 (*Catalogo* 2006, pp. 132 cat. 164, 134-135 catt. 179, 180, 188). Queste ultime vedute, su tavola e su legno compensato, conservate alla Galleria Internazionale d'arte Contemporanea di Ca' Pesaro, fig. 29, e alla Galleria d'Arte Moderna di Genova, fig. 30, (con data 6 giugno 1934) possono considerarsi repliche autografe con minime varianti, pur ditanziate nel tempo. Una formula classificatoria di *routine* i cui limiti si manifestano, tuttavia, proprio osservando attentamente l'aspetto occasionale ed estemporaneo: il manifestarsi in lontananza di un localizzato acquazzone di tarda primavera colto con gli effetti di controllo sul fondale montano e nel prodursi dei particolarissimi riflessi di luce sulle acque azzurrine e sul chiarore del greto sassoso. Che non si assista a un esercizio ripetitivo, bensì a una ricerca di istantaneità nel cogliere un fenomeno per sua natura subitaneo, con i conseguenti effetti luministici nel paesaggio, lo certifica proprio il dipinto qui esposto. Si caratterizza per la stessa angolatura della veduta, i medesimi dettagli, ma anche per una regia cromatica affatto diversa in cui si rinnova la partecipazione dell'artista all'incanto del paesaggio in una sua visione di così ampio respiro. Ora, il momento che si coglie è quello del raddensarsi di nuvole minacciose di un temporale, forse solo annunciato dall'acquazzone o risolto in un tale episodio. La schermatura della luce solare giustifica il rafforzarsi delle forme e del colore nei suoi valori timbrici, in una sapiente essenzialità costruttiva. Nessun compiacimento, dunque, nel rispetto

dell'austerità del luogo, nessun indugio "decorativo" sulla cui soglia l'artista sembra porsi con il contrappunto macchiettistico sempre più alleggerito e la luminosità rarefatta degli ultimi tempi. Che il soggetto del Piave lo richieda è dimostrato dalle indagini successive, nelle quali però si indulgia nella descrizione dell'aspra vegetazione: Il Piave da Rigo verso Quero e da Vidor verso Pederobba del 1936, da Pederobba verso Quero del 1937, da Pederobba a Molmetto del 1938, in due versioni (*Catalogo* 2006, pp. 136 cat. 200, cat. 201, 137 cat. 212, 139-140 cat. 226, cat. 240). Si distingue semmai per essenzialità, in quell'anno, *Il Piave dalle rovine del ponte di Vidor* della Galleria d'Arte Moderna di Genova (*Catalogo* 2006, p. 139 cat. 232).

L'assiduità con cui Wolf Ferrari affronta la rappresentazione del Piave, in particolare nel punto di osservazione specifico di Nervesa, non deve essere casuale. Con la soluzione che egli qui adotta, una composizione per piani che si intersecano, egli trova e restituisce nella rappresentazione della realtà, dunque in modo per lui più moderno, quanto nelle sue prime esperienze estetiche andava cercando con la sintesi linearistica e la bidimensionalità proprie dell'esperienza secessionista o Jugendstil.

Non ha corrispondenza diretta nel catalogo di Wolf Ferrari, come finora composto, il terzo dipinto su tavola della collezione Bortolan: *Cime dolomitiche (Montagne)*, firmato ma senza l'aggiunta della data di esecuzione.

I numerosissimi soggetti di montagna di Wolf Ferrari, sempre ambientati nella bella stagione e nelle giornate solatie, attestano ancora una volta la predilezione per le vaste aperture: le cime come quelle dolomitiche, o il Grappa il più visitato, si inquadrano in un più articolato contesto, con le loro pendici, le vallate, talvolta abitate, entro vedute con punti di vista prospettici allontanati e in una presa di visione, come detto, preferibilmente dall'alto. A fronte di queste soluzioni più consuete, nell'opera esposta il taglio è singolarissimo, poiché riguarda le sole cime e il loro comporsi in un susseguirsi serrato a creare quei contrasti cro-

matici di gamme fredde, del grigio, del bianco e del verde brillante, su cui la composizione regge. Si registra e collega, pertanto, in una luminosità diffusa, la variabilità nella sua estensione del breve squarcio di cielo. Indicativamente, per questa particolare ricerca di sapienti e me-

ditati contrasti essenzialmente timbrici, un punto di riferimento anche cronologico può essere ravvisato in un'altra opera singolare, qual è il dipinto su tavola del 1925 con la *Valle di San Liberale (Grappa) Boccaor* di collezione privata (*Catalogo* 2006, p. 134 cat. 152).

Fig. 28.  
Teodoro Wolf Ferrari,  
*S. Zenone degli Ezzelini.*  
*L'osteria Bortolon,*  
1922. Olio su legno  
compensato,  
Collezione privata.

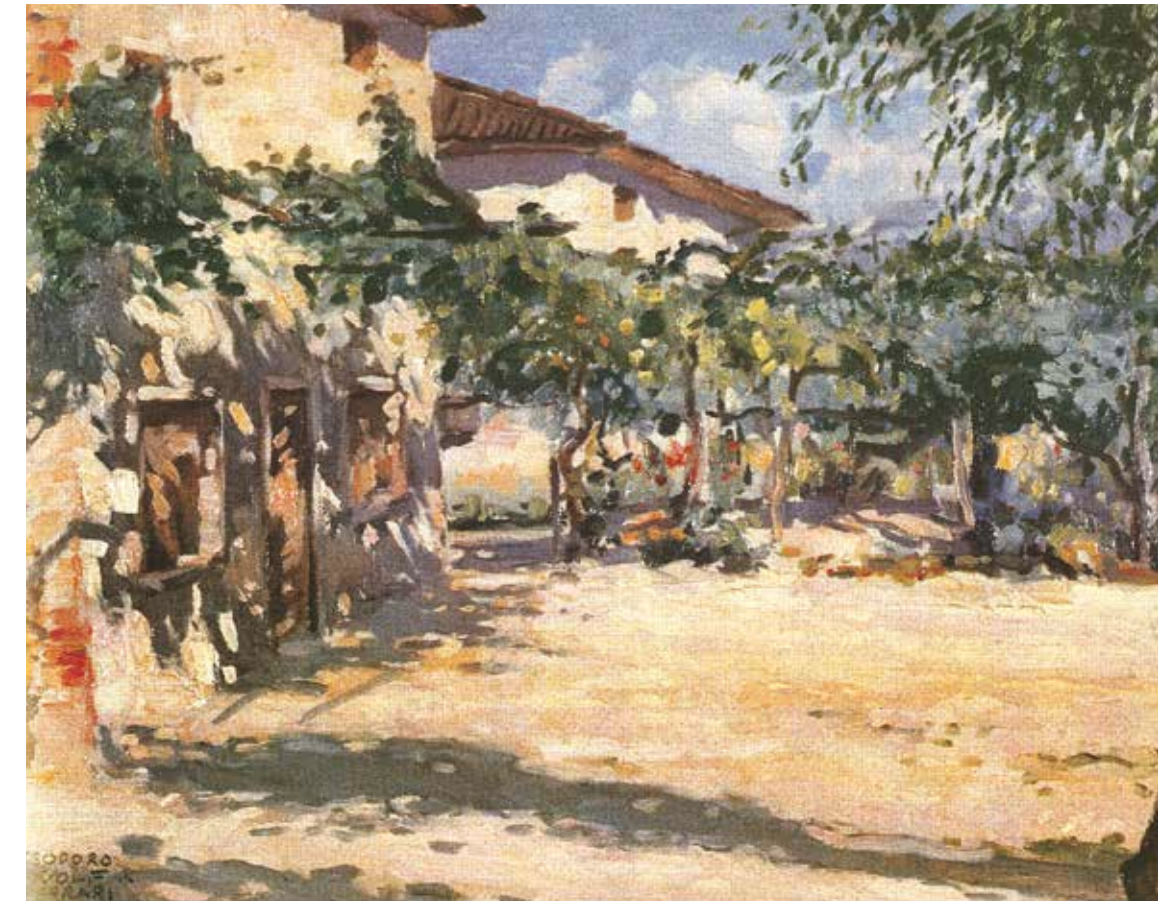


Fig. 29.  
Teodoro Wolf Ferrari,  
*Il Piave a Nervesa,* 1932.  
Venezia, Ca' Pesaro,  
Galleria Internazionale  
d'Arte Moderna 30.

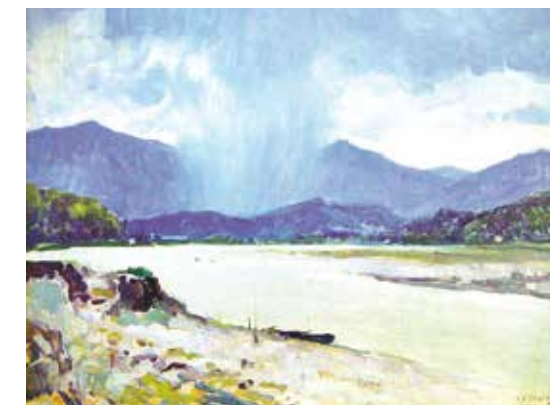
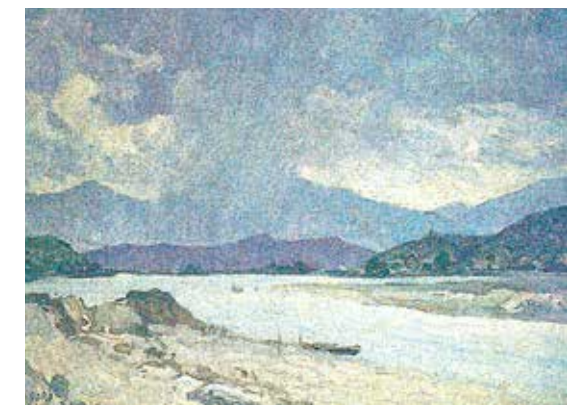


Fig. 30.  
Teodoro Wolf Ferrari,  
*Il Piave a Nervesa della*  
*Battaglia. Pomeriggio*  
*burrascoso e pioggia,* 1934.  
Genova, Musei di Nervi,  
Galleria d'Arte Moderna.





## Vittore Antonio Cargnel

Venezia 1872- Milano 1931

### 36 *Piazzetta rustica del Friuli*

Olio su tela, cm 40 x 50,5.

Inv. PA0101001055. Firma in basso a destra: «V.A. Cargnel».

Sul telaio scritta a matita: «Piazzetta rustica alto Friuli V. A. Cargnel» / a penna: «S/93» /  
a matita: «03/833». Sul telaio a sinistra a matita: «Sig. Pradelle (?)».



Tav. 36



Di Vittore Antonio Cargnel si espone un dipinto degli ultimi anni Venti, quindi rappresentativo della fase finale d'attività. La datazione si propone su base stilistica, poiché non ha riscontro l'ancoraggio documentario che fa seguito alla segnalazione secondo la quale sarebbe stato esposto alla XVI Biennale di Venezia (*Sedicesima Esposizione* 1928. Cfr. Sartor 2014, p. 227 nota 117). Il pittore risulta, invece, presente con due sue opere alla mostra dei quarant'anni della Biennale nel 1935, ma si tratta di *Paesaggio e Marina (Mostra dei quarant'anni 1935, p. 75)*. In tal modo, a pochi anni dalla scomparsa, veniva riconosciuta la sua partecipazione alle prime tre biennali (1895, 1897, 1899), quando la sua pittura aderiva a quella simbolista di Cesare Laurenti, presso il quale maturò la sua formazione, emulandone l'inclinazione più intimista. Con una simile scelta di campo, alternativa alla partecipazione ai corsi all'Accademia di Belle Arti, e con un'applicazione in pittura di paesaggio, Cargnel si presentò nel 1901 al Salone internazionale d'arte di Parigi, a San Pietroburgo e a Lipsia, e all'VIII Mostra internazionale di Monaco di Baviera (Beltrami 2008). Nel contempo lasciava la sua Venezia, dove aveva coltivato la passione per la musica prima ancora che per la pittura, e nel 1900 comincia ad allestire una sua fonderia di campane a San Trovaso di Preganziol, alle porte di Treviso, poi trasferita a Santa Bona. Un'impresaria che si rivelò fallimentare e terminò nel 1908. Tuttavia, proprio grazie al trasferimento in terraferma gli si aprono più facilmente nuove prospettive di indagine sul paesaggio. Lo si vede ripercorrere e interpretare i luoghi di Guglielmo Ciardi di cui sa cogliere lo spirito poetico. Si fissa ora l'immaginario che Cargnel coltiverà fedelmente nei decenni successivi. All'osservazione della realtà e all'afflato poetico ciardiano che si esprime entro una spazialità sempre misurata, egli aggiunge un senso di nostalgia a volte struggente, avvalendosi di una pittura atmosfericamente più sensibile e dalla mobilità superficiale quale retaggio dei modi e dell'insegnamento di Laurenti.

Con il suo trasferimento a Sacile dal 1910 al

1917 egli amplia ulteriormente la sua indagine alla dimensione dei monti del Friuli occidentale (Bonifacio 2009, pp. 94-95). Anche in questo caso la memoria va alla pittura "di montagna" di Ciardi. I temi inclinano ancor più alla nostalgia, mentre prende il posto dello "sfumato" una pennellata più incalzante e franta che si trasforma, nell'ultima fase, in una tessitura a più larghe partiture, funzionali sia ai contrasti chiaroscurali, come nella pittura di tramonti, sia agli effetti di luce e controluce in cui non manca il fuori fuoco. È questo il caso del dipinto delle collezioni di Fondazione Cassamarca che, dunque rientra in questa fase dei ritorni in Friuli, e il titolo, in proposito, è assegnato dallo stesso autore. Il filone tematico di appartenenza è ancora una volta quello dei paesi della pedemontana con piazza popolata, si direbbe il dì di festa. Cargnel non manca altre volte di segnare le stagioni e le ore nella stessa scenografia, a volte brulicante di personaggi ma più spesso deserta. Tuttavia, nella sua vasta produzione, che non lascia registrare sconfinamenti di linea, in cui ogni volta per consuetudine ottiene con molta facilità l'effetto voluto, non dimentica mai la campagna trevigiana preferita nei primi tempi. Del 1929 è la tela di cui indica nel retro, oltre l'anno, il titolo *Campagna trevigiana in autunno*. (*Dipinti* 2018, cat. 124, olio su tela, cm 65x100). Si tratta dell'ambiente delle risorgive del Sile, ricreato forse a memoria ma con una languida partecipazione, in cui trova l'occasione per un sapiente gioco di riverberi. Lo stesso anno affronta ancora l'ambiente del litorale con *Canale di Cavanella, (I luoghi* 1988, cat. 35). Negli anni subito precedenti lo si trova anche nel Primiero, in Valbelluna e in Cadore, oltre che in Friuli.

Tra il 1924 e il 1926 si collocano nell'ordine *Calalzo e Poffabro, Vecchie case cadorine* (Pordenone, collezione privata), e *San Foca* (Collezione Banca Popolare di Pordenone) che si accosta in via privilegiata al dipinto qui presentato. Cfr. *I luoghi* 1988, catt. 22, 23, 26, 27.

Inoltre, quanto a esito formale, riguardo le gamme più risonanti e una luce solare, una maggiore libertà virtuosistica nel vibrare le

pennellate, si pongono a confronto: *La sagra di Paese, Giorno di mercato a Ranzano, La fiera di Santa Tecla* (erroneamente ubicata a Farra di Soligo), tele di collezioni private illustrate nel volume dedicato all'artista a cura di Cristina

Beltrami (Vittore Antonio Cargnel 2008, pp. 107 cat. 43, 112 cat. 57, schede di D. Maruzzo; p. 115 cat. 66, scheda di V. Gransinigh). Quanto al capoluogo della Marca si data al 1929 il *Giorno di mercato a Treviso (ibidem p. 60)*.



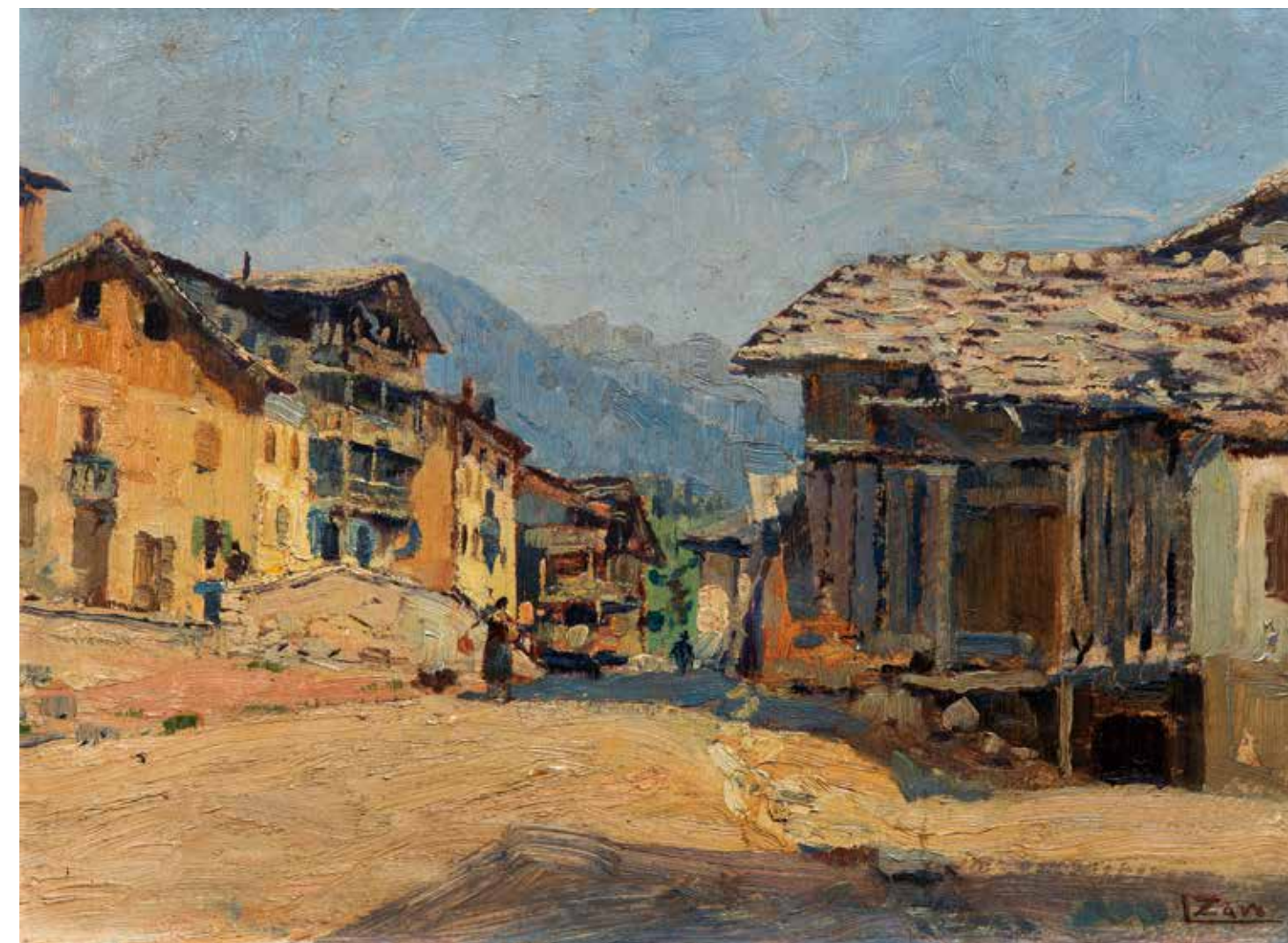
## Luigi Zaro

Treviso 1908 - Asmara 1971

### 37 *Paese di montagna*

Olio su faesite, cm 35 x 48,5.

Inv. PΛ0101000217. Firmato in basso a destra: «L. Zaro».



Tav. 37



Luigi Zaro è noto quale ritrattista della sua Treviso nella dimensione vedutistica e, inoltre, di vita cittadina (i mercati). Si pone sulla linea rappresentata, specie negli anni Trenta, da Cancian, Bottegal, Malossi e Coletti. Per un ragguaglio su tale filone tematico cfr. Manzato 2009, pp. 23-24.

Nel collegarsi tuttavia alla tradizione tardo ottocentesca, rappresentata per lui in particolare da Guglielmo Ciardi, Zaro si dedica anche ai paesaggi lungo il Sile, spingendosi poi anch'egli a dipingere tra le montagne bellunesi e cadorine. Secondo le modalità per l'appunto di una tradizione, anche Zaro, nel restituirci queste realtà, predilige una pittura di macchia, con un esito che è assimilabile per più aspetti a quello di Beppe Ciardi. Si dimostra infatti energico, incalzante e metodico nella partitura cromatica, sempre ricca di spessore materico, ma si riserva talora passaggi più liberi, come se si affacciasse l'esigenza di abbandonarsi a una "scrittura" più corsiva e improvvisata. A un tempo egli raggiunge un senso di circolazione atmosferica affatto personale per morbidezza di accordi, la cui base consiste nell'impiego di una preparazione di tono caldo, in terra di Siena naturale.

L'arco di attività di Zaro è limitato: esordisce diciassettenne nel 1925 presentandosi con *Ultimo sole* alla Sesta Mostra di Arte Trevigiana, all'edizione successiva del 1927 espone ben sette opere. Partecipò ancora alla rassegna biennale della sua città (1929, 1935), un'ultima volta nel 1942, trovandosi in Eritrea. Si legge che lasciò perdere le tracce quanto alla sua attività pittorica (*Artisti trevigiani* 1983; Stefani 1990, pp. 231-232; Dal Col 2009, p. 501). A leggere la succinta scheda della *Undicesima mostra d'arte* del 1942 (p. 41), stilata da Giuseppe Mazzotti, si apprende qualcosa di più e di drammatico: «Attualmente prigioniero A(frica) O(rientale) I(taliana)». Soffersse una delle prigionie più drammatiche nella seconda guerra mondiale (almeno secondo la propaganda successiva) dopo il crollo delle truppe italiane da gennaio a novembre 1941, quando, ormai sprovviste di rifornimenti dalla madre patria, furono vinte dalle Armate Britanniche con il rinforzo di

sudafricani, di belgi provenienti dal Congo, nonché dall'esiguo esercito regolare del Negus sostenuto da bande abissine. Prima di cadere prigioniero Zaro poté trovare il momento per dedicarsi alla pittura, poiché alla mostra del 1942, sopra ricordata, figurano cinque sue opere, evidentemente spedite in tempo, dai seguenti titoli: *Paesaggio eritreo*; *Laghetto eritreo*; *Gruppo di Abissini*; *Pozzo nei dintorni di Adigrat*; *Paesaggio eritreo*. Costituiscono l'ultima testimonianza della sua attività di pittore, ma a quanto consta, ad oggi non sono ancora state identificate.



SALA IV

## I ritratti

*Giuseppe Pavan Beninato*

*Alessandro Pomi*

*Umberto Martina*

*Lino Selvatico*

*Cosimo Privato*

*Bepi Fabiano*

*Giulio Ettore Erler*

*Giulio (Lulo) De Blaas*

*Nino Springolo*

*Marco Novati*

*Giuseppe Basso*



## Giuseppe Pavan Beninato

Treviso 1862 - 1947

### 38 *Il cardellino*

Olio su tela, cm 100 x 59,5.

Inv. PΛ0101001494. Firma in basso a sinistra: «G. Pavan B.».



Tav. 38



La recente revisione del profilo di Giuseppe Pavan Beninato deriva da uno specifico interesse per la sua attività di ritrattista, in realtà testimoniata da un numero esiguo di esempi (Franzo 2002, pp. 19-20, 23-24; Idem 2004, pp. 351-353; Idem, 2005, pp. 67,68, 72; Idem 2009, pp. 341-342).

I dati salienti, con riferimento a questi contributi, si possono così sintetizzare: studia all'Accademia di Belle Arti di Venezia facilitato da una pensione ottenuta a suo favore dall'abate Luigi Bailo. Pavan Beninato risulta tra i premiati dal 1881 al 1885, riconosciuto arco temporale della sua formazione. Dal 1886 inizia la sua attività a Treviso che si afferma sia avvenuta accanto a Luigi Serena. Nello stesso anno espone alla mostra promossa dal Comitato Direttivo Carnovale 1886, e Serena vi partecipava, come testimoniato in questa occasione per l'edizione del 1891.

Rappresentativo di questa fase è il dipinto dal titolo *Verso Ponte San Martino* del 1888-'89 (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo), a tutti gli effetti aderente allo stile di Serena.

Dal 1906 risulta svolgere l'attività di insegnante di disegno presso l'Istituto Tecnico Riccati di Treviso, mantenuta fino alla metà degli anni Venti (documenti segnalati in Franzo 2005, p. 80 nota 28; discussi in Rizzato 2018). Per inciso, dal 1912 ha come collega Giulio Ettore Erler. Si aggiungono i dati, qui solo compendiatamente da Franzo (2009, p. 341), relativi alla partecipazione alle edizioni della Mostra d'arte Trevisana degli anni 1923, 1924, 1925, 1927 e 1929. Ad allineare i soggetti delle opere in catalogo, egli presenta dipinti di figura, paesaggi anche di montagna, vedute di Treviso, ritratti.

Quanto al catalogo delle opere reperite, collocabili cronologicamente con certezza, è formato da ben pochi numeri.

Di questo momento, si annovera il quadro di grande respiro commissionatogli dall'abate Bailo per l'Esposizione Trivigiana Patriottica 1848, tenutasi alla biblioteca di Borgo Cavour fra il 28 maggio e il 13 giugno 1898 (*Risorgimento a Treviso* 2011, pp. 14-23; Zanandrea 2012, p. 9). Pavan Beninato si applica nell'opera per lui più complessa di cui si abbia notizia. Bai-

lo detta il tema: *La proclamazione della caduta del governo austriaco e della istituzione del governo provvisorio fatta il giorno 24 marzo 1848 sulle gradinate del Duomo di Treviso dal podestà Giuseppe Dr. Olivi*. (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo). Aveva come *pendant* il dipinto commissionato ai giovani pittori Giovanni Apollonio e Pietro Murani: *La carica dei Dragoni Pontifici sulla stradale di Cornuda-Onigo contro il battaglione dei Croati il giorno 9 maggio*.

Pavan Beninato è maggiormente noto per una lunga dedizione alle vedute di Treviso, non in soggetti di storia ma del "colore" cittadino, colto nei punti più caratteristici. Tra queste si citano: *La Piazzetta del Monte, Il Mercato in Piazza San Vito, Il Portico dei Soffioni verso la Piazzetta del Monte, Piazzale dell'Altinia* (1931). Ma un censimento completo è ancora da affrontare, attingendo a collezioni private. Cfr. riproduzioni in Basso, Cason 1977; Basso, Cason 1979.

Quanto alla realizzazione di pale d'altare per chiese della diocesi di Treviso, per le quali si impegna anche in decorazioni murali, si segnalano in questa occasione quelle per la parrocchiale di San Pelaio (1917) e di Giavera del Montello (1926). Anche al riguardo, il catalogo si annuncia più nutrito.

Quanto ai ritratti che hanno rinnovato l'interesse per il pittore si limitano ai due del Museo Civico di Treviso, quello di Marco Tessarotto (inv- P. 608) «droghiere proveniente da una famiglia di lunga tradizione patriottica», e il *Ritratto maschile* (Franzo 2005, pp. 68, 72 ill., 80 note 28, 29), entrambi senza date accertate. Una aggiunta, in qualche modo associabile all'attività in arte sacra di Pavan Beninato, copia in scala 1:1 (cm 132 x 200) del famoso *Cristo morto* del Monte di Pietà di Treviso, proposta da Sartor (2014, p. 249 e nota 396) è palesemente da espungere. Per ragioni anagrafiche essendovi apposta la data del 1868 e attributive per la firma «Pavan L.» Tale copia fu acquisita dalla Cassa di Risparmio della Marca Trivigiana nel 1960 dal parroco di Bonisiolo, don Ermenegildo Menegazzo.

In questa scarsità di testimonianze ha un peso maggiore l'omissione dal profilo del pittore di due opere che offrono una nuova apertu-

ra sulla sua personalità, che si direbbe ancora disadorna.

Si tratta del ritratto dal titolo *Il cardellino* di Fondazione Cassamarca qui esposto e della "scena di genere" *I tre vecchi*, fig. 31, acquisito nel 1991 da Cassamarca (ora collezione Unicredit). Cfr. Sartor 2014, p. 249 e nota 395, tav. 193. *Il cardellino* è pubblicato da Marco Goldin (in *Ottocento e Novecento* 1988, pp. 20 cat. 12 non riprodotto, Idem 1991) che lo commenta nel modo seguente: «Come nel paesaggio, anche in questo delicato ritratto [Pavan Beninato] dimostra di essere vicino alla lezione di Luigi Serena, soprattutto alla serie che egli eseguì nel corso degli anni Ottanta. Il realismo di Serena diviene in Pavan Beninato ancor più umile e silenzioso, non ignaro di una certa sapienza coloristica».

Quanto agli aspetti pittorici e inventivi il riferimento al Serena degli anni Ottanta si attaglia perfettamente, come sopra osservato, al dipinto *Verso Ponte San Martino* del Museo Civico che è un aperto omaggio al maestro, nella scelta della situazione ambientale come "narrativa" di una Treviso riconoscibile e la più tipica, altresì nella conduzione a macchia, nella cromia lucida e nella ricerca della luce in limpidezza.

Per *Il cardellino* si conferma il riferimento a Serena, per trovare però un riscontro sul piano pittorico nelle sue opere di una fase più tarda, negli ultimi anni dell'Ottocento. Ad esempio nel pastello dal titolo *Dopo il veglione* del 1899 (Galleria Comunale d'Arte Moderna di Treviso, inv. AM 620). Cfr. Dal Bianco, in *La Collezione Lorenzon* 2007, pp. 74-75 catt. 39-40. In questo dipinto il colore, grazie alla tecnica prescelta, si organizza in modo diverso dal frasteggio incalzante consueto per Serena, facendosi più sintetico e levigato, trovando anche gamme più fredde e ricercate. Esito analogo, in presenza di un'orchestrazione cromatica anche qui più fredda e timbrica, si trova nella *Madonna del Monte Carmelo* che Serena realizza nel 1897 per la Chiesa dei Carmelitani di Treviso (Ottorino Stefani, in *Luigi Serena* 1985, p. 91). Palesemente ispirata, come già annota Stefani, a quella dello scomparto centrale del trit-

tico di Domenico Morelli per la Cappella di Sant'Agostino del Castello di Corigliano Calabro, *Salve Regina! (Madonna delle rose)*, esposta a Milano nel 1872. Nuova dal punto di vista iconografico, la sua notorietà oltre che in molte traduzioni pittoriche fu garantita dalla divulgazione di quella incisoria di Antonio Piccini del 1882 (Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, inv. 11320). Cfr. Fiorani 2005, pp. 88 n. 2.4, 129; Davoli 2008, p. 218 n. 25489.

Quanto al soggetto de *Il cardellino*, si ritiene che il rapporto con l'arte di Serena si commisuri, a tutti gli effetti, con i suoi temi realistici più noti: quelli degli anni Ottanta allusivi e spesso ammiccanti della vita familiare di ascendenza favrettiana, ma soprattutto con quelli cosiddetti del «Verismo sociale», secondo la qualificazione di Stefani (2006, pp. 93 segg.). In alcuni si fa evidente anche per Serena l'indirizzo verso un' "arte d'idea", secondo quella linea impersonata a Venezia specie da Cesare Laurenti a partire dalla fine degli anni Ottanta.

Entro i soggetti di vita quotidiana, in contesti il più delle volte popolari, si esprimono stati d'animo, concetti profondi, simbolici, che vanno oltre l'apparenza e l'aneddotica. Lo stesso fa Serena, per tutti si ricorda *Sine Labe* nelle sue versioni e *Vittime*.

Sotto questo punto di vista sostanziale, *Il cardellino* è ancora un'opera doppiamente inedita: sia per l'integrazione entro il profilo di Pavan Beninato che per la sua interpretazione.

Per una piana descrizione: è rappresentata una bambina seduta su una cassapanca, mentre poggia un piede sulla rustica sedia impagliata che è servita per salarvi. Sulla parete di fondo in assito dipinto a calce è apposta una stampa di cui entra in campo solo un angolo. Si immagina di soggetto pio, secondo la pratica devozionale domestica, ma anche perché sono appese al di sopra due candele di cera, quelle della Candelora (o Ceriola). Il 2 febbraio nella liturgia cattolica si celebra la Presentazione del Signore, popolarmente chiamata festa della Candelora, proprio perché il rito prevede la benedizione delle candele, riferimento a Cristo «luce per illuminare le genti», secondo l'inno del vecchio Simeone al momento della presen-



tazione di Gesù al Tempio di Gerusalemme. Nella pratica, la presentazione del neonato si accompagna, con il passare del tempo, al rito della purificazione della madre. Pertanto rimane l'usanza della partecipazione al rito liturgico del 2 febbraio delle madri e della prole che ricevono la benedizione. Quanto ai ceri benedetti si conservano per tradizione nell'ambito domestico, a portata dei fedeli per essere accesi come segno di preghiera e di invocazione dell'aiuto divino, ad esempio a protezione durante i temporali, in attesa di un familiare lontano o in grave pericolo, nell'assistere un malato o un moribondo.

La protagonista è colta mentre ha aperto la gabbia di legno che tiene appresso e osserva il cardellino morto che tiene in mano. Pensosa, porta l'indice destro alla bocca, in un gesto interrogativo.

La dimensione simbolica è ineludibile e porta con sé una pluralità di riferimenti. Tra questi è da ricordare che nella cultura classica il cardellino rappresenta l'anima dell'uomo che vola via al momento della morte. Nell'iconografia cristiana tale significato è mantenuto, in quanto diviene simbolo della Passione, la prefigura associandovi la rappresentazione di Gesù Bambino, che a volte lo trattiene fra le mani. La leggenda vuole che un cardellino avesse estratto le spine della corona del Crocifisso trafiggendosi, così da macchiarsi in modo indelebile del sangue di Cristo.

A questi riferimenti primari fanno seguito le molte implicazioni allusive nella poesia come nella pittura. Ultimamente indagate, in particolare, da Giacomo Berra (2012, pp. 41-71) a proposito della rappresentazione del cardellino in gabbia nel *Suonatore di liuto di Caravaggio*, versione del 1596, in deposito al Metropolitan Museum of Art di New York.

Al significato cristologico, per cui la gabbia è quella dei nostri peccati che imprigionano Gesù, se ne accostano altri, in un percorso semantico in più direzioni. Come quello neoplatonico che vede l'anima impedita dal corpo di elevarsi al cielo. Vi è anche quello del cardellino che significa sensualità (emblema di taverne e bordelli). Si ricaverebbe, pertanto,

un messaggio moraleggiante contro il comportamento lussurioso, che va pertanto messo in gabbia.

Da tenere conto che, mansueto ed adattabile, il cardellino offriva diletto musicale in casa, come indica il contesto del dipinto qui discusso. William Hogarth ne *I Bambini Graham*, dipinto del 1742 (Londra, National Gallery), documenta la pratica di tenerlo in gabbia per loro diletto, pur se minacciato dal gatto, e anche in questo caso si aprono molteplici significati allusivi.

Nella poesia, documenta Berra, il cardellino impersona il prigioniero d'amore, non sempre volontario, per cui si trova cantato anche il desiderio della liberazione da amore, di un libero morire rispetto al vivere un amore in catene.

Il soggetto presentato da Pavan Beninato pone dunque un quesito interpretativo a fronte di una pluridirezionalità di significati. Si può indicare nel personaggio della bambina la personificazione di un amore puro abbandonato: l'amante muore mentre vive un amore innocente. Il piccolo e grazioso volatile, dal bel canto che sopravvive e lo esprime anche quando è in gabbia, qui cessa di alimentare un incanto e i desideri di vita e ne manifesta la fragilità o addirittura la caducità, specie riguardo quelli vissuti nell'infanzia e nella prima giovinezza.

Sfugge se Pavan Beninato abbia avuto un modello per questo tema, così inconsueto per come si compone attualmente il suo modesto catalogo.

Di certo si può sostenere che potesse dedurre tematiche non propriamente di sua esclusiva invenzione e neppure associabili al ben più complesso immaginario di Luigi Serena se si osserva i *Tre vecchi* in cui la dimensione allusiva e simbolica de *Il cardellino* lascia il posto all'ironia salace e a significati più scoperti dell'amiccamento di facile presa. In questo caso, egli muta anche la tecnica pittorica, forse istigato dal modello da ricercare, si ipotizza, nella produzione dei pittori del realismo anedddotico specie del mondo tedesco.



Fig. 31.  
Giuseppe Pavan  
Beninato, *Tre vecchi*.  
Firma in basso a destra  
«G. Pavan B.». Treviso,  
Collezione Unicredit.



## Alessandro Pomi

Mestre 1890 - Venezia 1976

### 39 *Ritratto di vecchi coniugi*

Olio su tela, cm 120 x 93.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008479. Firma in basso a destra: «POMI 1909».









Il dipinto pervenuto con il Fondo Bortolan va ad aggiungersi al ricco catalogo di Alessandro Pomi, all'interno del quale risulta indubbiamente una novità significativa per più aspetti, sia per collocazione cronologica che per la tematica affrontata. Coincide con quella che più lo distingue nel panorama veneziano e internazionale, specie statunitense, al quale si affaccia fin dai primi anni Venti, per riscuotere nel decennio successivo un successo crescente. Considerato il quale è sorprendente, per quanto le ragioni siano state ben motivate, che la personalità di Pomi sia rimasta poi a lungo nel dimenticatoio, per emergere solo in questi ultimi anni con una intelligente rivalutazione (Marinelli 2007, pp. 75-84; *Alessandro Pomi* 2009; Franzo 2009, pp. 15-39; Marinelli 2009, pp. 9-13; Franzo 2010, pp. 73-85; Idem 2014, pp. 115-129). Il dipinto, in verità, è stato riprodotto poco tempo fa senza chiosa in una meritoria illustrazione del Fondo Bortolan acquisito da Fondazione Cassamarca nel 2008. Cfr. *Una collezione d'arte* 2018, p. 17 cat. 22.

Al riguardo si deve aggiungere che il titolo *Decaduti*, prescelto in tale occasione, non ha alcuna valenza storica, bensì collezionistica, e ha quindi solo un rispettabile significato soggettivo. Rischia di aggiungere, però, come una qualificazione morale al tema della vecchiaia che è il vero soggetto del dipinto. Il titolo scelto rischia di suonare, almeno in base al significato del termine nell'uso comune, come sinonimo di "derelitti", poveri e abbandonati, mentre invece si rappresenta uno stato di senilità affatto diversa. Seppur trasposta (e proprio qui sta la novità rappresentata dal dipinto) entro una visione della realtà umana all'insegna dell'incomunicabilità che contraddistingue Pomi, per il quale certamente questa non è uno status esclusivo della senilità.

Questo va considerato per liberare il campo da equivoci e consentire la proposta di un'interpretazione del dipinto che si configuri anche come una esplicita e più consapevole valorizzazione. Punto di riferimento al riguardo è innanzitutto la straordinaria forza espressiva del gesto pittorico. La foga della conduzione alla prima delle pennellate, fortemente materiche,

esalta i rapporti di poche gamme cromatiche, riconducendole in modo libero e incalzante a un infallibile risultato costruttivo.

Un esito che può essere "storicizzato" per la presenza della firma e della data finora non rilevata, il 1909.

È l'anno in cui il diciannovenne Pomi emerge, a conclusione degli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1903-1908) dove fu un prediletto da Tito, con una ricerca individuale già risoluta, e quest'opera lo conferma pienamente. Va considerato l'*Autoritratto* di quell'anno (fig. 32), cui si può far seguire il *Ritratto di vecchio* del 1910 (fig. 33), valutabili nelle riproduzioni del catalogo edito in occasione della mostra retrospettiva del 1976, a cura di Paolo Rizzi (*Mostra retrospettiva* 1976, catt. 3, 4). Sono confronti che rassicurano, innanzitutto, circa la correttezza della data come rilevata nel dipinto esposto. Si scalano poi, con una datazione oscillante fra il 1910 e il 1915, il *Ritratto di Edmondo Matter* in collezione privata di New York e il *Ritratto di Ilario Neri* di collezione privata (Franzo, in *Alessandro Pomi* 2009 p. 103 catt. 4, 5). Anche questi esempi confermano coerentemente la direzione di ricerca del momento. Nonostante si noti qualche differenza di esito circa la stesura materica, che si fa meno addensata, si trova confermato il modo di intendere il colore che questi ultimi ritratti consentono di comparare in modo diretto, trattandosi di opere individuate e di recente esposte. Vi è sempre una ricchezza di variazioni sulla tonalità dominante con base le terre ocre, ma con accenti in superficie anche timbrici a esaltare i piani formali e gli effetti luminosi, senza mai insinuare note dissonanti. Rispetto a questo nucleo di confronto, essenziale e necessario, il dipinto esposto con il titolo *Ritratto di vecchi coniugi*, più oggettivo ma con l'aggiunta intuitiva circa il loro vincolo, è al momento quello che inaugura il tema del doppio ritratto (poi sarà quello del ritratto di gruppo) e, altresì, del silenzio, ossia dell'incomunicabilità. Si assiste alla rappresentazione di una situazione mentale e relazionale (anzi, in assenza di relazione) che ora, con questo dipinto, sappiamo essere affrontata da Pomi fin

dal primo momento, per diventare poi quella che lo distingue maggiormente. L'unica, forse come sopra ricordato, per la quale è rimasto in certa misura noto, e specialmente per la fortuna che il tema ha avuto con le esposizioni del pittore veneziano negli Stati Uniti, a Pittsburg in particolare, non da ultimo anche per le affinità o le derivazioni che trova in contemporanea in Edward Hopper (Marinelli 2007, pp. 75-84; Idem 2009, p. 10).

I due personaggi sono colti da seduti, uno di spalle all'altro, come in una situazione di silenziosa attesa. L'anziano protagonista ha appoggiato il bastone da passeggio. È colto frontalmente nell'atto di sostenere con le mani a dita intrecciate la gamba accavallata sull'altra. Una postura questa - in cui si coglie la lezione di Tito circa la dinamica complessa - che di per sé esprime una tensione, nonostante lo sguardo del personaggio sia perduto e quasi assente. A cercare di intercettarlo non si può che notare, ancor meglio per la frontalità, la resa veritiera e impietosa degli occhi segnati dal tempo, qui sì oggettivamente una decadenza. L'anziana donna, in secondo piano, è colta di profilo ad occhi chiusi, non perché assopita, ma in atteggiamento meditativo, forse di preghiera; infatti porta al petto le mani nodose chiuse una sull'altra. Le si avvicina alzandosi sulle due zampe il cane di compagnia che si appoggia alla lunga gonna come rassegnato nel recriminare un'attenzione affettuosa entro questa incomunicabilità.

Un esito così ragguardevole di Pomi nel 1909 apre all'interesse sulle sue precoci esperienze, oltre quella dell'insegnamento di Tito - il cui esito non mancò di essere premiato - ma di cui poco si conosce. Quanto al tema dell'incomunicabilità, anticipato fin da tale anno come attesta il quadro esposto, si fa ancora più diretto l'impatto che dovette avere su di lui la poetica di Anders Zorn, presente con fedeltà alle prime biennali, come sottolinea Sergio Marinelli, che elegge quale «suo decisivo ispiratore il freddo scandinavo» (Marinelli 2009, p. 12). Costui doveva sollecitare maggiormente l'intelligenza di Pomi, anche se dal punto di vista propriamente pittorico non smentisce, per

la curiosità di un giovane studente dell'Accademia, l'osservazione della grande maniera di Ignacio Zuloaga e ancor più per quella di Joaquín Sorolla y Bastida, ai quali invece ha fatto richiamo Rizzi (1976).

Nei profili di Pomi si ripetono, per consuetudine, le esperienze a Roma e a Monaco di Baviera, forse su testimonianza del pittore stesso. Cfr. Red, in Thieme-Becker 1933, p. 234; Comanducci 1934, p. 549; Lancellotti 1943, pp. 58-59; di recente Marangon 1992, II, p. 1024. Sarebbe interessante accertare se il supposto completamento degli studi allora intrapreso in Germania si collochi subito dopo i corsi all'Accademia veneziana nel 1908, ossia prima della sua presenza a Ca' Pesaro nel 1910, a Roma nel 1911 alla *Esposizione Internazionale* (*Esposizione* 1911) e finalmente a Monaco nel 1913, dove presenta un dipinto dal titolo *Reflexe*. Cfr. *Illustrierter Katalog* 1913, p. 383, n. 2475.

La ricerca condotta da Stefano Franzo porta lo studioso a concludere che «Pomi di fatto non compare nel Matrikelbücher degli studenti della Kunstakademie monacense, così come Edmondo Matter, mentre vi figura Umberto Martina» (Franzo 2009, p. 32 nota 2). Sappiamo, però, che quest'ultimo si perfezionò presso Carl von Marr tra il 1905 e il 1906 (si veda qui il commento alle sue opere esposte). Quanto all'amico pittore Edmondo Matter, risale al 1911-'12 la corrispondenza familiare vagliata da Franzo in cui si riferisce dell'esperienza a Monaco. Anche un altro amico e collega di Pomi, Gigi De Giudici, data il suo viaggio europeo, infine tedesco, al 1910, nel suo caso senza che si abbia certezza di un soggiorno a Monaco (Dal Canton 2003, pp. 558-565; Franzo 2009, p. 32 nota 4).

Ritornando a Pomi è documentato che segue «tra il 1907 e il 1908 il primo e il secondo anno di specializzazione di figura, segnalandosi con diverse menzioni. Per l'anno 1908-09 riceve il premio Cavos per la pittura e nel luglio del 1909 una borsa di studio biennale per un premio di lire 1.000 annue» (Franzo 2009, p. 32 nota 2). È dunque questo il contesto e il momento, che doveva essere d'entusiasmo per il



riconoscimento ricevuto, propizio forse anche per compiere un viaggio di breve durata a Monaco. Momento in cui Pomi realizza il suo primo *Autoritratto*. Si rappresenta in giacca e cravatta seduto davanti al cavalletto mentre tiene tavolozza e pennelli e volge lo sguardo all'osservatore. È altresì il momento in cui si esprime in autonomia, nell'affrontare con il dipinto esposto il tema inedito della incomunicabilità, destinato poi a ricevere un costante approfondimento da risultare fondamentale in tutto il suo percorso. Quanto all'esperienza a Monaco di Baviera, in mancanza di accertamenti circa il momento in cui dovette verificarsi, assume valore il confronto con l'esito

che essa comportò per Umberto Martina con il quale Pomi fu legato, non fosse altro che per la formazione con Tito, pur in anni diversi, e per le loro concomitanti e ripetute presenze alle esposizioni di Ca' Pesaro, anche nel 1910. Un richiamo in tal senso è proposto in modo episodico da Rizzi (1976). L'esito stilistico che Martina dimostra di ritorno da Monaco, con le sue opere documentate a partire dal 1907, anche con il poco più tardo *Ritratto del maestro di musica Simeoni*, (tav. 41) quanto a potenza pittorica, avvalorava indirettamente una condivisione di interesse verso quanto si andava proponendo nell'ambito di quell'Accademia, o di quel mondo artistico tedesco.



Fig. 32.  
Alessandro Pomi,  
*Autoritratto*, 1909.  
Collezione privata.  
Olio su tela, cm 91 x 110.  
Da *Mostra retrospettiva*  
1976, fig. 3.



Fig. 33.  
Alessandro Pomi,  
*Ritratto di vecchio*.  
Collezione privata.  
Olio su tela, cm 65 x 87.  
Da *Mostra retrospettiva*  
1976, fig. 4.



## Umberto Martina

Dardago di Budoia 1880 - Tauriano di Spilimbergo 1945

### 40 *Ritratto di donna di profilo*

Olio su cartone, cm 44 x 32,5.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008359. Firma in basso a destra: «U. Martina».

Sul retro, in alto a pennello la firma: «MARTINA»; a sanguigna disegno di teschio, altri tratti e scritta indecifrabile.

### 41 *Ritratto del maestro di musica Simeoni*

Olio su cartone, cm 51 x 35,5.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008352. Firma in basso a destra: «U. Martina».

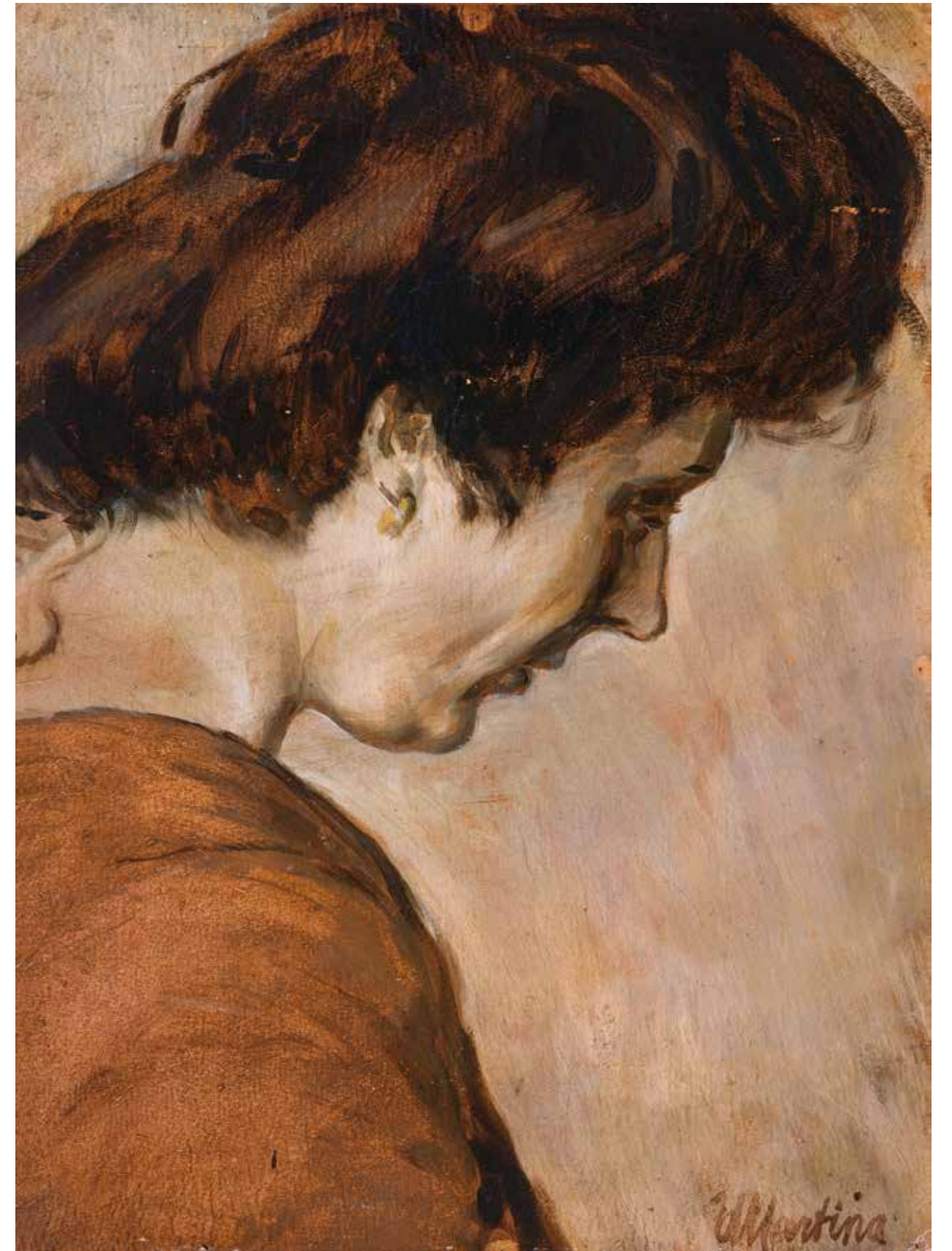
Sul retro, in alto a pennello la firma: «MARTINA»; a pennarello nero: «Maestro musicista / Tripoli...»; a matita: «Il maestro di musica/ Simeoni (Tripoli)»; a pennarello rosso: «Tripoli bel suol d'amore».

### 42 *Ritratto di vecchia di profilo*

Olio su cartone, cm 44 x 39.

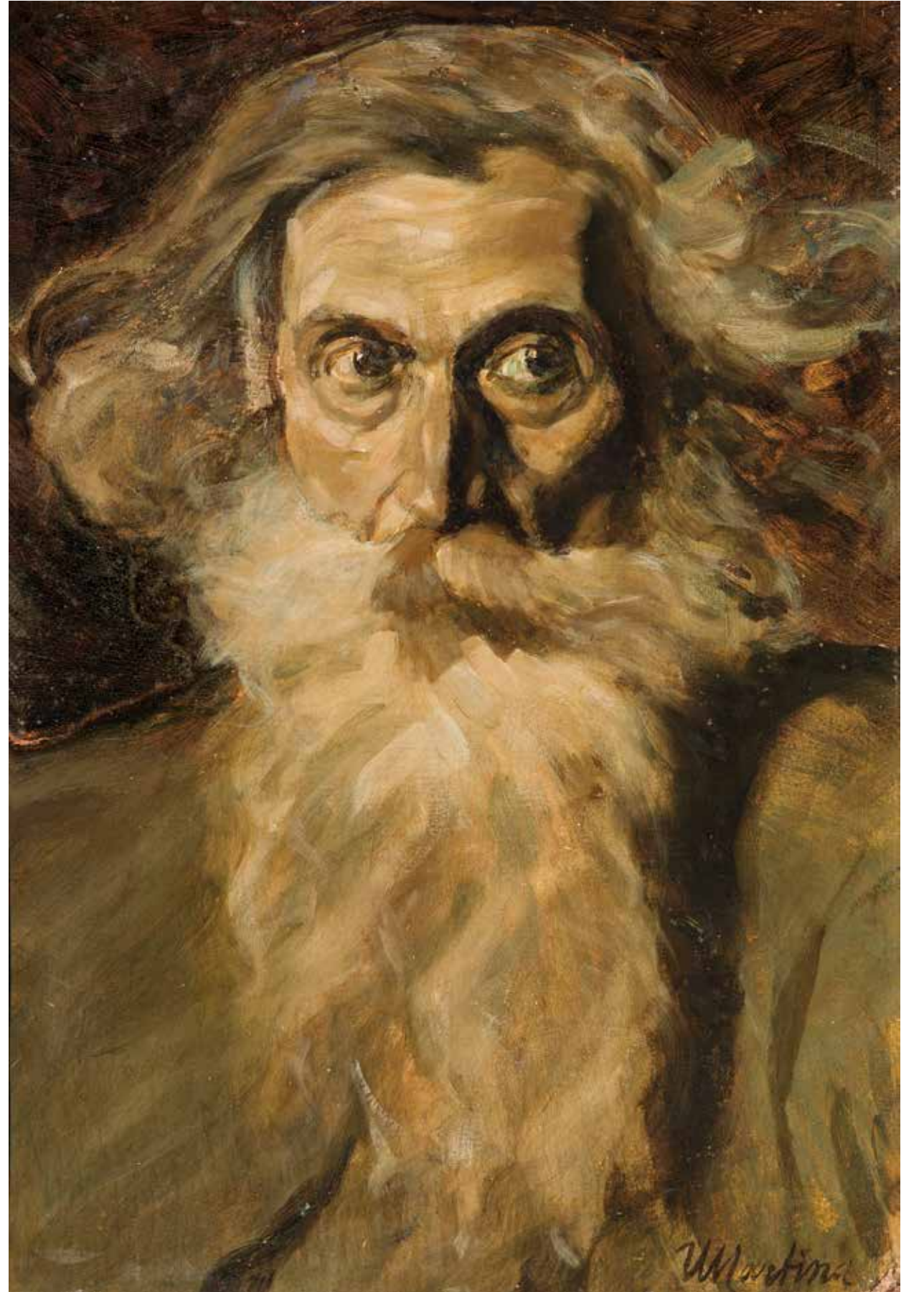
Retro: *Gatto che osserva il piatto con il cibo*

Fondo Bortolan, inv. PA0101008350.



Tav. 40



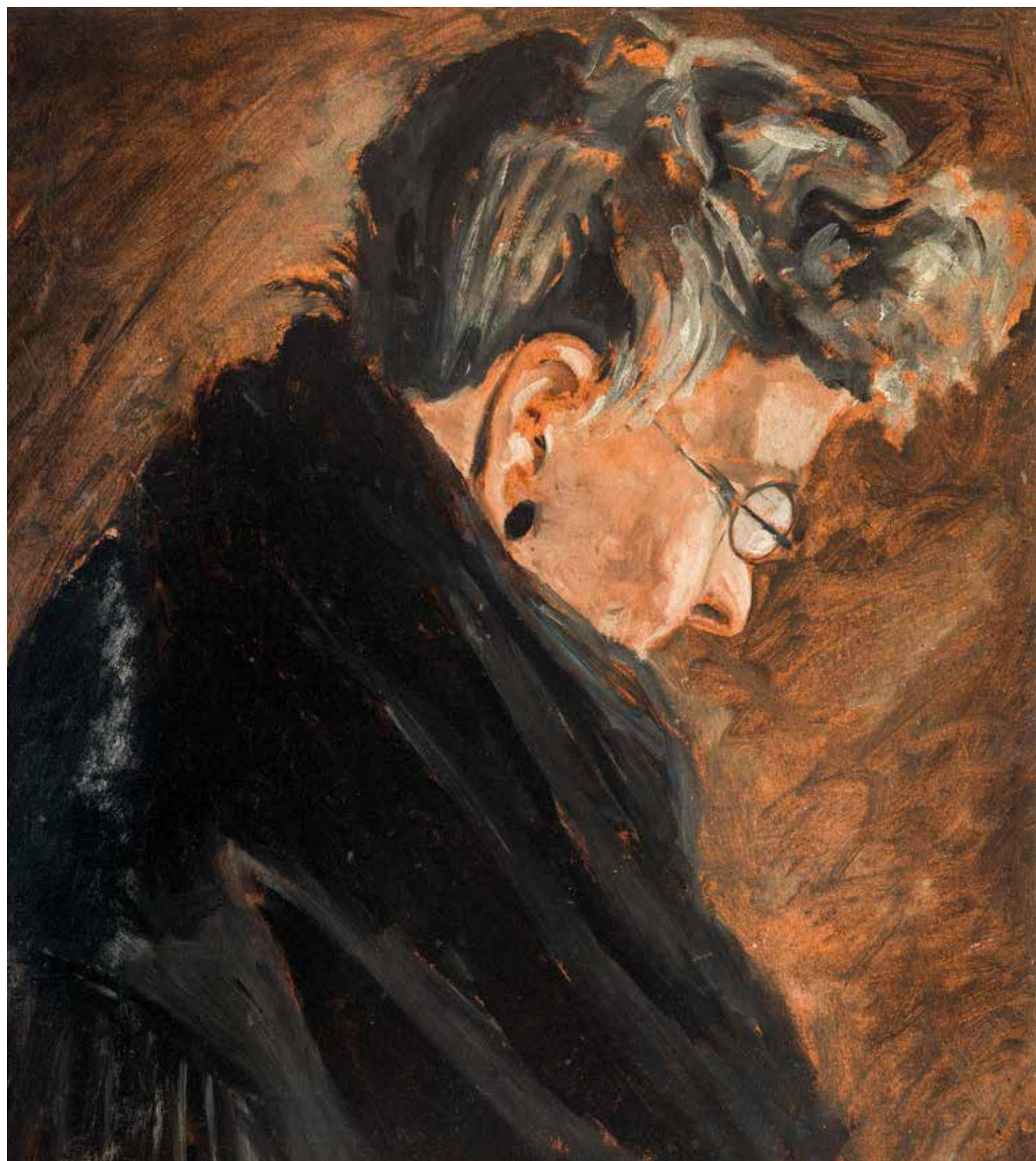


Tav. 41









Tav. 42



Il retro di Tav. 42.



Il Fondo Bortolan annovera un nucleo cospicuo di ritratti di Umberto Martina sia ad olio su cartone, tecnica prediletta per l'immediatezza della stesura e sinteticità, sia a disegno, tecnica a carboncino adatta a ottenere sul momento gli effetti chiaroscurali voluti (figg. 34, 35). Si aggiunge inoltre una natura morta (fig. 36), un genere che sembra frequentato più di rado, come lo sono i paesaggi e le vedute d'interni. Manca il tema della rappresentazione di personaggi in costume settecentesco, frequentato dal pittore che partecipa, in questo, a una moda corrente, è assente inoltre il tema del nudo femminile che ricorre nel suo catalogo.

Si tratta, nel loro assieme, di testimonianze significative del lungo percorso del pittore di Dardago, ambientatosi a Venezia fin dalla tenera età e che poi ritorna, alla vigilia della seconda guerra mondiale, nel suo Friuli, a Tauriano di Spilimbergo, per svolgervi un ultimo tratto di attività (anche una collaborazione con la Scuola di Moaicisti di Spilimbergo).

A Venezia, dunque, poté essere per lungo tempo un ritrattista di primo piano, anche se non lo si sospetta, poiché attualmente egli non gode delle dovute attenzioni critiche, immeritatamente.

Si osservino i seguenti dati di fatto. Martina si distinse, con la predilezione per questo genere, partecipando sistematicamente alle più importanti occasioni espositive: alla Biennale (1907, 1909, 1910, 1912, 1922, 1924) come pure alle mostre di Ca' Pesaro (dal 1908 al 1920, non presente solo nel 1912). Agli esordi la sua pittura fu salutata come una novità per i suoi toni forti (Stringa 2006, p. 41).

È ben vero che solo in rare occasioni lo si trova esporre al di fuori della sua città d'elezione. Tuttavia, al rientro dal soggiorno formativo a Monaco di Baviera, dal 1904 al 1906, presso Carl von Marr, il suo primo manifestarsi è alla Mostra nazionale di belle arti di Milano del 1906, alla quale presenta tre ritratti. In quel momento, ma già dal 1905, dispone di uno studio a Ca' Pesaro di cui usufruì fino al 1914, trasferitosi in seguito a Palazzo Carminati assieme a un nutrito gruppo. Fanno poi eccezione le presenze alla *Prima Mostra Regionale d'Arte* di Treviso del 1921 e alla *Seconda Mostra d'Arte del Sindacato fascista di Bel-*

*le Arti della Venezia Giulia* tenutasi a Udine nel 1934-35 (*Prima Mostra* 1921; *Seconda Mostra* 1934). Il suo presenzialismo alle mostre veneziane si può considerare premiato nel 1935, quando alla *Mostra dei quarant'anni della Biennale* sono esposte ben dodici opere, a iniziare dal *Ritratto di Leopoldo Brosch* del 1923 (*Mostra dei quarant'anni* 1935, p. 83 nn. 36-47). Il famoso e influente critico d'arte e corrispondente delle testate estere, specie tedesche, e allora responsabile dell'ufficio stampa della Biennale per la stampa estera, era già stato ritratto da Ettore Tito nel 1909, alla maniera di Jacopo Tintoretto (Treviso, collezione privata), anch'esso esposto nell'occasione (*Mostra dei quarant'anni* 1935, p. 51 n. 9; Mazzanti, in *Archivi della pittura* 1998, p. 217 cat. 42). Si configurava dunque un virtuale confronto fra maestro e allievo d'un tempo.

Anche a voler accreditare l'immagine di un pittore "picaresco", come propone Arturo Manzano (1970), basandosi sulla conoscenza dell'artista in fase tarda, è indubitabile una presenza e un riconoscimento professionale a Venezia, che non può essere ristretto a un profilo caricaturale e quasi grottesco di pittore anomalo per carattere e comportamento (peggio partendo dall'aspetto fisico e dai dati di costume). Solo perché frequentatore di un mondo che si restringe a Dorsoduro tra Fondamenta Gherardini, il Ponte de le Paziende ai Carmini e Calle Lunga San Barnaba; per inciso a due passi dall'abitazione dell'aulico Ettore Tito, suo maestro, dirimpetto ai Wolf Ferrari (ritrae nel 1920 la signora Milly, Manzano 1970, tav. 5, e nel 1928 *Riky bambina*, tela cm 50x40, mercato antiquario, giugno 2002) e ai Ciardi, solo per citare i pittori più vicini in quegli anni.

L'ottimo profilo recente di Umberto Martina che si deve a Francesca Lombardi (2008, pp. 101-102), a cui si aggiunge quello di Cristiano Sant (in *Venezia '900* 2006, p. 357; Idem 2009, pp. 274-275), avverte che «la ricostruzione del catalogo del Martina è assai complessa, poiché i suoi dipinti sono nella quasi totalità conservati in collezioni private, non pubblicati, né datati». È quanto si sperimenta nel voler classificare i sei dipinti e i cinque disegni del Fondo Bortolan, i cui caratteri stilistici, di primo acchito, suggeriscono

l'appartenenza a fasi diverse del suo operare. Il difficile viene quando si tratta di documentarlo o motivarlo.

Solo un disegno, esposto in questa occasione, con *Ritratto di donna rivolta verso destra* riporta l'anno d'esecuzione, il 1923.

I dati da considerare per una seriazione cronologica, che deve di necessità fondarsi sulle componenti di stile, sono, in sintesi, quelli di partenza: partecipazione ai corsi di Ettore Tito all'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1895 al 1900 e il ricordato biennio di studio a Monaco presso von Marr dal 1904 al 1906.

L'esito Jugendstil, ravvisato da Lombardi e in altre occasioni, in certi aspetti della conduzione pittorica si fatica a documentare senza la disponibilità di dipinti datati da mettere assieme ai tre ritratti "cardine" presentati a Milano nel 1906, anch'essi non ancora individuati (*Cappello rosso*, *Ritratto di bambina*, *Ritratto di signorina*). Si ritiene invece sostanziale, a seguito degli anni monacensi, l'influenza di von Marr che emerge a lungo corso e in cui si risolve anche l'originario insegnamento di Tito.

Si scalano quindi i suoi dipinti documentati a partire da *L'armaiuolo* del 1907 e dallo *Studio di testa* dell'anno seguente (Neri 1923, pp. 74); si può proseguire *ad annum* a cominciare dal *Ritratto della signora Zezzos* del 1909 (Neri 1923, p. 79), cui segue nel 1910 il *Ritratto di Luciano Zuccoli* presentato quell'anno alla Biennale d'Arte veneziana (Neri 1923, p. 78) e il *Ritratto della signora Veronese Bruzzo* del 1911 (Neri 1923, p. 76).

Altro nucleo con riferimenti cronologici attendibili è quello del 1920 circa, costituito dal *Ritratto dello scultore De Paoli* (Pauletto 1995, p. 24), e dal *Ritratto della signora Pasinetti* del 1921, presentato alla Biennale dell'anno successivo (Neri 1923, tav. infra pp. 76-77).

Tali riferimenti si concretizzano nelle riproduzioni tecnicamente datate a corredo dei saggi di Ilario Neri in «Emporium» del 1923, di Ernesto Corsini in «Le Panarie» del 1932, in quelle edite nei cataloghi delle mostre di Spilimbergo del 1946, del 1970 a cura di Arturo Manzano e del 1995 a cura di Giancarlo Pauletto; se ne aggiungono nel tempo poche altre, non tali da essere di primario riferimento. (*Mostra retrospettiva* 1946;

Manzano 1970; Pauletto 1995). Fa eccezione il *Ritratto di Giuseppe Marchiori* del 1930. Cfr. Stringa, in *Venezia '900* 2006, p. 357 cat. 4.9. I tre esempi esposti, rispetto ai citati di riferimento, si presentano quali ritratti d'occasione. Riguardo il *Ritratto di donna di profilo* e il *Ritratto di vecchia di profilo*, il taglio esprime il carattere di studi dal vero e altresì di ritratti "rubati" come si trattasse di un'istantanea, o forse perché dipendenti propria da una ripresa fotografica: si colgono i personaggi inconsapevoli mentre sono intenti alle loro cose. Potrebbe trattarsi di persone dell'ambiente familiare. Quindi non vi è alcun che di formale, come invece alcuni di quelli che sono sopra elencati. Fanno eccezione solo i dipinti destinati alle esposizioni, come il *Ritratto di Luciano Zuccoli*, presentato alla Biennale del 1910, mentre gli altri, e sono in maggior numero, concedono poco all'ambientazione e al costume. Com'è tipico di Martina, questo entra solo in piccola parte e sporadicamente nel quadro. Per quanto siano ritratti che obbediscono alla richiesta di un committente in posa, o che fornisce la foto ritratto come modello da interpretare pittoricamente, egli si presta più di rado a restituire le componenti che ne indicano lo stato sociale. La funzione di rappresentanza borghese è comunque rispettata, in quanto il ritrattato, pago di tenere l'opera per sé, si compiace nel vedersi immortalato con estro pittorico, con indagine veritiera e allo stesso tempo con una "tipicizzazione" magistrale finalizzata a esaltare la personalità, senza che si insista su aspetti psicologici profondi che, pur compresi acutamente, si lasciano semmai intuire.

Rispetto a questo livello, l'intento a cogliere un tipo è quanto mai palese nel *Ritratto del maestro di musica Simeoni* di straordinario impeto pittorico, sapiente ed intuitivo ad un tempo anche nell'intonazione cromatica. Carico di una tensione espressiva, inoltre, che rivela al meglio il carattere e le qualità di Martina e le preferenze di stile. Nonostante si esprima in quest'opera una sorta di forza nativa del pittore, è da doversi cogliere soprattutto l'affiorare di quanto aveva appreso da Carl von Marr a Monaco, senza però che si possano notare, anche in questo caso, facili cadenze Jugendstil nella conduzione della



materia cromatica, che è variata, per lo più, di spessore e solo in taluni punti al risparmio del cartone.

Quanto alla datazione, si propone di appoggiarla sul nucleo della prima metà del secondo decennio che ha come riferimento il 1916, data cui Manzano (1970, [p. 10] tav. 3) riferisce il ritratto che propone, secondo la sua sensibilità, con il titolo dialettale *El caegher de la Calle de le Pasiense*; il 1915 data del *Crocifisso* della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Scurelle in Valsugana, una seconda versione del tema sarà realizzata a china circa il 1930 (Fabris 2008, pp. 108-109, 187-188); il 1912 data de *La famiglia del tragante* in quanto esposta alla Biennale di quell'anno (Neri 1923, p. 72), opera di forte aderenza alla realtà e a un dramma vissuto in un silenzio comunicativo. Rispetto a tutti questi esempi, dal punto di vista pittorico ed espressivo si privilegia senza dubbio, nonostante l'anticipo cronologico, il confronto con *L'armaiuolo* del 1907, pur giudicato unicamente attraverso la riproduzione edita da Neri (1923, p. 74) e anche con lo *Studio di testa* del 1908 per certi passaggi cromatici nella costruzione del volto (Neri 1923, p. 77). Nel contempo si giustifica il riferimento proposto intelligentemente proprio da Neri al pittore tedesco Hugo von Habermann (Dillingen 1849 - Monaco 1929), in rapporto all'esperienza di Martina, significativamente professore all'Accademia di Monaco dal 1905. Meno aderenti, al confronto, si ritengono gli altri riferimenti al belga Henri Evenepoel (Nizza 1872 - Parigi 1899) e all'ungherese Philip de László (Budapest 1869-Londra 1937). Se non subentrasse un dato storico, tuttavia non cogente, la datazione prescelta per il cartone esposto con il *Ritratto del maestro di musica Simeoni* sarebbe quella del 1907 circa. Non è da trascurare però l'annotazione autografa a matita che dà il nome al personaggio e lo qualifica come maestro di musica, per poi trascrivere anche il verso introduttivo del ritornello «Tripoli bel suol d'amore», così da riportare al clima di quegli anni per la grande popolarità della canzone *A Tripoli*. Il testo patriottico di Giovanni Corvetto fu musicato da Colombino Arona nel 1911. Come noto, aveva fini propagandistici nell'imminenza della guerra del Regno d'Italia contro l'Impero ottomano,

che mirava alla conquista della Libia considerata necessaria da Giolitti a garantire gli equilibri geo-politici nel Mediterraneo. Il ritratto del maestro Simeoni, pertanto, troverebbe un *terminus post quem*, potendo essere eseguito di lì a poco, quando poteva essere associato il brano popolare all'attività del maestro di musica che rimane ancora da identificare a Venezia.

Riguardo il *Ritratto di donna di profilo* e il *Ritratto di vecchia di profilo*, considerato il loro carattere specifico e i punti di riferimento qui riportati, risulta più difficile la contestualizzazione, mentre all'apparenza si comprende come debbano appartenere a fasi distinte.

Il primo è caratterizzato da una risoluta solidità volumetrica, dalla ricerca di definizione del contorno in cui si fissano i dati fisionomici e che è funzionale alla riuscita organizzazione dei piani luminosi, per cui il profilo netto è in controluce. Un dipinto da questo punto di vista studiatissimo, eppure essenziale nelle gamme cromatiche e nella conduzione, come accompagnata della materia ricca e duttile. Si può proporre una collocazione circa il 1930. A comprenderne la ricerca formale può essere utile, nel caso specifico, quanto rivelano alcune fotografie di nudo femminile di Martina. Sono pubblicate e commentate da Italo Zannier (1995, pp. 5, 7) che osserva come Martina «utilizzò spesso la fotografia, specialmente durante il lungo soggiorno veneziano». La datazione proposta è comunque quella del 1930 circa e prescinde da concreti riferimenti alla pittura. Tuttavia si osserva come fossero «soprattutto fotografie "di servizio", ossia realizzate per studiare e fissare una posa, un gesto, ma al tempo stesso, a ben leggere tra le loro pieghe, queste fotografie si evidenziano come immagini autarchicamente suggestive, dove il chiaroscuro dell'interno, quasi un tugurio, evoca l'atmosfera perduta dell'ultima bohème». Aggiunge inoltre Zannier: «Queste fotografie, oltre che sinopie per affreschi o mosaici, vanno considerate pagine di un diario mai scritto da Umberto Martina, ma qui immaginato; ci ripropongono il suo sguardo, filtrato dal vetro smerigliato di un apparecchio fotografico di grande formato, dietro e dentro il quale spiare lungamente, ancor prima del click, la luce che disegna l'anatomia del corpo mobile

della modella, in un sublime e segreto incontro di giovinezza». La definizione dei piani luminosi e la sinteticità dei contorni del *Ritratto di donna di profilo* sembrano dipendere da questi studi fotografici.

Quanto al *Ritratto di vecchia di profilo* si caratterizza per quella scioltezza e libertà di stesura con pennellate larghe e libere, ma sempre costruttive, che ha il sopravvento nel corso del secondo decennio e oltre. Sembrerebbe di assistere a un aggiornamento (non documentato) o meglio all'evoluzione, ancora una volta, sui modi di Carl von Marr nella fase più avanzata, per essere tradotti in una dimensione come più umile e prosaica. Pertanto si associa quest'opera, in sostanza, al *Ritratto del maestro di musica Simeoni* e, più avanti, al *Ritratto di vecchia*, firmato e datato 1922 (olio su tavola cm 50x31; Fidesarte, Pordenone, Chiostro della Biblioteca Civica, 10 giugno 2016, lotto 28); tra i ritratti più formali, per scioltezza del tessuto pittorico, il *Ritratto di Vittorio Vittorello*, su tela, del 1922 circa (Udine, Società Filologica Friulana). Sono da mettere in conto, inoltre, le oscillazioni stilistiche di Martina che poteva presentarsi sia alla Biennale, con successo, sia alle mostre di Ca' Pesaro (come ricordato fino al 1920). Un contesto quest'ultimo sperimentale e che aveva proprio allora intrapreso, come noto, in ma-

niera diversificata e a diversi livelli, la strada di un'interpretazione del post impressionismo e di Cézanne in particolare. Martina vi figurava forse da tradizionalista, ma non mancava la sua presenza fra quelli che riuscivano ad alternare la loro presenza alla Biennale e a Ca' Pesaro, come Moggioli, Zecchin, Wolf Ferrari, Guido Cadorin, ai due ultimi risulta più collegato (sul contesto e le diverse tendenze rappresentate si rinvia a Del Puppo 2013, pp. 11-79; Idem 2018, pp. 23-36). Entro questa congiuntura di "avanguardia", di una nuova osservazione del vero più libera e disincantata o talvolta anche consapevolmente ingenua, può rientrare l'accattivante dipinto del retro con *Gatto che osserva il piatto con il cibo*. Si ha il sospetto che non sia da intendere solamente come un *divertissement* di Martina, un'altra istantanea tutta pittorica scattata nel suo ambito domestico, ma che possa bensì rivelare un registro espressivo che, senza smentire quello suo proprio, poteva meglio adeguarsi a quello dei capesarini, o dei partecipanti alla cosiddetta scuola di Burano. A dimostrazione che Martina non era disattento e che tale linguaggio non gli era del tutto precluso. I modi attestati da quest'opera, in entrambi i suoi aspetti, potrebbero essere associati in qualche misura a quelli coevi di Springolo, per osare almeno un nome.

Il retro di Tav. 40.



Il retro di Tav. 41.

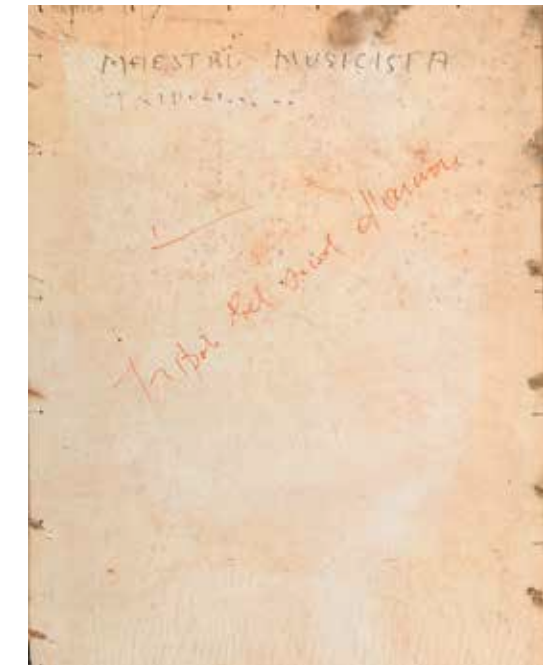






Fig. 34.  
Umberto Martina,  
*Ritratto d'uomo*. Olio  
su cartone cm 42,3x30.  
Firma in basso a  
destra: «U Martina».  
Treviso, Collezione  
Fondazione Cassamarca,  
Fondo Bortolan, inv.  
PA0101008351.

Fig. 35.  
Umberto Martina,  
*Ritratto d'uomo con  
capello*. Olio su legno  
compensato cm 50 x 39.  
Firma in basso a  
destra: «U. Martina».  
Treviso, Collezione  
Fondazione Cassamarca,  
Fondo Bortolan, inv.  
PA0101008395.

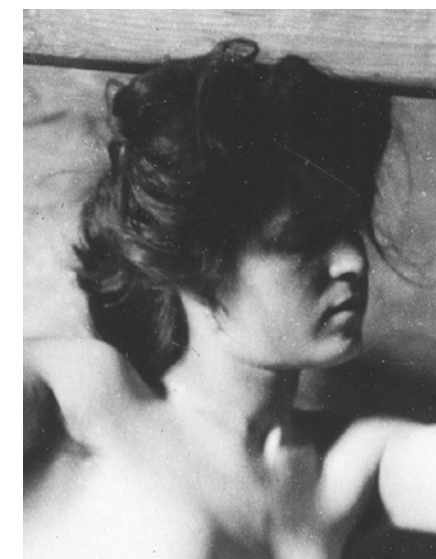


Fig. 36.  
Umberto Martina,  
*Natura morta*. Olio su  
legno compensato,  
cm 54,5 x 62.  
Firma in basso a  
destra: «Martina».  
Nel retro firma a  
matita: «Martina».  
Treviso, Collezione  
Fondazione Cassamarca,  
Fondo Bortolan, inv.  
PA0101008331.

Figg. 37.  
Studio di nudo  
femminile (e particolare).  
Spilimbergo, CRAF  
Centro di Ricerca e  
Archiviazione della  
Fotografia, Archivio Italo  
Zannier. Si riproduce (in  
controparte) la stampa  
da lastra di Claudio  
Franzini, Venezia.



Figg. 38.  
Studio di nudo  
femminile (e particolare).  
Spilimbergo, CRAF  
Centro di Ricerca e  
Archiviazione della  
Fotografia, Archivio Italo  
Zannier. Si riproduce (in  
controparte) la stampa  
da lastra di Claudio  
Franzini, Venezia.





## Lino Selvatico

Padova 1872 - Treviso 1924

### 43 *Mamma e bambino (Francesca e Riccardo Selvatico)*, 1915

Olio su tavola, cm 57 x 44,5.

Inv. PA0101000262. Firmato e datato in basso a destra: «Lino Selvatico / 1922».

Sul retro si legge la scritta a penna: «Questo quadro venne dipinto / nel 1915 da mio marito Lino Selvatico / Francesca Selvatico». Cartellino sul telaio con scritta autografa a penna: «Selvatico / bozzetto per quadro / £ (1)5.000 / Corso Porta Nuova 22 / Milano»; sul telaio cartellino «XIII.

Esposizione Internazionale d'Arte / della Città di Venezia - 1922 / 949»; timbro a inchiostro con il numero «24».

### 44 *Ritratto di signora in nero*

Olio su tela, cm 78 x 57.

Fondo Bortolan Inv. PA0101008451. Sul retro, sul telaio in alto, la scritta a matita: «Sotto la tela c'è la firma di Lino Selvatico»; sotto la scritta: «Comperato l'anno 1967».

### 45 *I primi passi (Francesca Selvatico con il figlioletto Riccardo e Bice Selvatico a Mira Vecchia)*

Olio su tavola, cm 33,2 x 25,8.

Inv. PA0101000260. In basso a destra è apposta la sigla: «L. S.».

Sul retro abbozzo di ritratto di donna. Scritta a pastello rosso: «Lino Selvatico».

Cartellino con scritta a penna: «LINO SELVATICO / I primi passi».



Tav. 43





Tav. 44



Tav. 45



Lino Selvatico si è dedicato nella sua pittura con appassionata assiduità agli affetti e sentimenti familiari che completano e sostanziano, con l'immaginario più partecipato e gioioso, il complesso mondo della sua ritrattistica; fanno da corollario le rappresentazioni di altri momenti della dimensione domestica (*Lino Selvatico* 2016, pp. 50-65; *Lino Selvatico* 2017, pp. 55-70). Occasioni escogitate anche per evadere istintivamente da quelle implicazioni più sofisticate ed estetizzanti cui conducevano talvolta altri e diversi soggetti dell'intimità, come quello del nudo femminile, per lui colto nella maggioranza dei casi rigorosamente in interni di dimore lussuose, in una dimensione più segreta e umbratile che ne aumenta la sensualità. Al capitolo dei soggetti familiari appartengono due dipinti delle collezioni di Fondazione Cassamarca, non valorizzati in occasione delle recenti esposizioni dedicate al pittore (2016, 2017) né in altri contesti se non repertoriali (Sartor 2014, p. 249). Di essi non si dispone ancora di dati precisi sulla provenienza e il momento di acquisizione, che potranno essere reperiti al controllo sistematico dell'archivio della famiglia Selvatico pervenuto alla Biblioteca del Museo Correr come deposito da parte degli eredi nel 1996 e, per un'altra parte, nel 2015 a Fondazione Cassamarca, Archivi Contemporanei di Storia Politica.

Il primo è il ritratto di donna con il bambino nudo sulle ginocchia («*Mamma e bambino*»), in cui Lino Selvatico coglie la moglie Francesca con il figliolletto Riccardo. Si raccolgono i seguenti dati non certificati all'anagrafe: Francesca, figlia di Antonio Sperti, bellunese, di professione ingegnere, e di Antonietta Grini, convolò a felici nozze con Lino Selvatico a Parigi nel 1914, in data che rimane imprecisata; nell'autunno di quell'anno gli sposi furono allietati dall'arrivo del primogenito Riccardo Francesco (Sartor 2016, pp. 142-143).

Due cartellini apposti sul telaio e una scritta a inchiostro sul retro della tela aiutano a comprendere il contesto del dipinto. In calligrafia si legge sulla tela «Questo quadro venne dipinto / nel 1915 da mio marito Lino Selvatico / Francesca Selvatico». L'attestazione autografa

di Francesca Sperti, che si vede ritratta con il figliolletto, chiarisce il fatto che il dipinto reca con la firma del marito anche la data «1922», così da poter ingenerare un equivoco.

In realtà, la firma e quest'ultima data autografa si deducono essere successive alla realizzazione del quadro e apposte in occasione della sua presentazione alla XIII Biennale d'Arte di quell'anno, in cui fu dedicata a Selvatico una personale di grande successo critico e di vendite. Sul telaio, a riprova dell'identificazione, si conserva il cartellino a stampa della Biennale d'Arte del 1922, in cui l'opera figurava con il numero «949». Cfr. *Mostra Personale* 1922.

L'altro cartellino con scritta autografa a penna di Lino Selvatico, senza data, indica l'indirizzo di Corso Porta Nuova 22, quello dello studio milanese del pittore dal 1918, quando rientra stabilmente in città dopo il periodo bellico, e sede del Sindacato Provinciale Fascista dello Spettacolo di Milano. Sulla residenza milanese cfr. Sartor 2016, pp. 144-146. Riporta altresì un dato che collima con quello del resoconto dattiloscritto delle vendite realizzate in occasione della personale veneziana del 1922, a firma di Romolo Bazzoni, Direttore amministrativo della Biennale, in cui figura «Mamma e bambino», con accanto la somma realizzata di £ 15.000 (Fondazione Cassamarca, Archivi Contemporanei di Storia Politica, Archivio Selvatico; Sartor 2016, pp. 150-151 e nota 154). Al di là dell'accertamento notarile dei dati nelle carte d'archivio, che andrà pure affrontato in rapporto al catalogo delle opere e non della ricostruzione biografica già compiuta, per il momento ci si limita a estrapolarne due osservazioni. La prima riguarda il fatto che, in generale, questi soggetti della realtà familiare erano comunque destinati a divenire pubblici, a figurare alle esposizioni anche le più rappresentative, così da attestare come non fossero concepiti per una esclusiva dimensione privata, ma come parte integrante non solo del suo operare ma anche del suo manifestarsi. Dunque, sono destinati a infrangere un confine tra dimensione privata e pubblica. Selvatico del resto fu ricordato, ben presto, oltre che quale «poeta delle bionde», come sottolinea Ugo Ojet-

ti (1906, p. 43), anche come interprete «delle soavi grazie dell'infanzia» come invece rileva Vittorio Pica (1905, pp. 128-129); anche con la fortuna postuma si ripete la sua qualifica di «pittore della femminilità e dell'infanzia» (Renato Simoni, in *Quindicesima Esposizione* 1926, p. 133). Seconda osservazione. La scritta di certificazione di Francesca Sperti Selvatico si giustifica dopo la scomparsa del marito, avvenuta prematuramente all'età di 52 anni, nel luglio 1924 per le conseguenze di un incidente motociclistico occorsogli a Biancate, non lontano dalla loro abitazione di campagna in questa località della Marca (Sartor 2016, pp.154-157). L'opera non figura fra le 45 presentate alla retrospettiva veneziana del 1926 (*XQuindicesima Esposizione* 1926, p. 133), occasione in cui molte furono vendute, e neppure fra quelle della mostra dei quarant'anni della Biennale (*Mostra dei quarant'anni* 1935, pp. 80-81, catt. 11-27). Va individuata negli inventari peritali delle opere redatti da Romolo Bazzoni, e in quello ufficiale dattiloscritto stilato in data 17 novembre 1925 dal notaio Ferruccio Chiurlotto di Mestre (Sartor 2016, pp. 157-158 e nota 181). Va inoltre controllato se figura fra quelle esposte come omaggio al pittore promosso dalla Città di Treviso nel 1942 (*Undicesima mostra d'arte* 1942). A *Mamma e bambino* del 1915 si collega direttamente il secondo dipinto esposto il cui titolo «*I primi passi*» è attestato dal cartellino apposto sul retro.

Due giovani donne insegnano a camminare a un bambino, ossia Francesca Selvatico governa l'equilibrio del piccolo Riccardo che è nudo, tenendolo per mano mentre si spericola per raggiungere la ragazza inginocchiata davanti a lui fra l'alta erba del prato. Si propone di identificare quest'ultima con Bice Selvatico, la figlia che il pittore ebbe in una relazione prematrimoniale e «da lui cresciuta in casa quale figlia legittima» (notizie in Sartor 2016, p. 126 nota 47, 137). La vediamo ritratta bambina nel 1903 in *Cappuccetto grigio* (Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro).

L'ambiente è quello presso la riva di un fiume, con fondale di alti alberi ombrosi dai caldi colori della tarda estate e una breve apertura

sulla sinistra, su uno specchio d'acqua. Una situazione simile a quella di una fotografia del 1919 che vede Francesca e Riccardo sulla riva del Brenta a Mira Vecchia, dove la famiglia aveva una seconda residenza eletta a principale dall'ottobre 1914, anche perché di lì a poco quella di Biancade dovette essere requisita dall'esercito italiano. A tale fotografia corrispondono, con buona puntualità, un dipinto e un disegno parziale, entrambi ora in collezione privata (*Lino Selvatico* 2016, pp. 60-61; Miraval 2016, p. 27; Sartor 2016, p. 145). Si chiarisce con questo esempio una prassi ideativa consueta e ben documentata che prevede talvolta l'impiego del modello fotografico (Niero 2017, pp. 39-43).

Non è da escludere che anche per *I primi passi* il pittore disponesse di una fotografia, come sembra suggerire anche l'istantaneità del movimento in cui sono colti i personaggi, quello di Riccardo soprattutto. Del resto, l'arrivo del figlio è l'occasione per Lino Selvatico per coglierne con slancio i primi progressi e poi la crescita come gesto d'affetto e omaggio ai familiari, con costanza e con ogni mezzo, così che questo aspetto della sua ritrattistica più di ogni altro forse contribuisce per lui a fissare nella memoria un vissuto.

Riguardo *I primi passi*, la versione esposta ancora trascurata in sede critica, come sopra osservato, si comprende meglio nelle sue caratteristiche di stile se posta a confronto con una seconda versione su tela (o cartone?) anch'essa non più oggetto di studio. Si tratta di quella appartenuta alla Collezione Clerici di Milano, messa in vendita dalla Galleria Pesaro nel 1932 (*Raccolta Clerici* 1932, cat. 87, tav. V, *Primi passi*, cm 62x48). Un primo interesse sta nel fatto che corrisponde alla composizione nota in una versione a punta secca e acquatinta (mm165x135), considerata impropriamente uno «studio per primi passi». Cfr. *Lino Selvatico* 2017, p. 122. Si allargano in tale modo le casistiche delle articolate modalità creative dell'artista: a comprendere il modello fotografico, il disegno, l'abbozzo che può essere autonomo e dunque rimanere tale, da ultimo il dipinto finito. Tutte modalità che possono essere comprensive,



dunque, della traduzione calcografica attestata, ed è questa una acquisizione recente, in un buon numero di esempi, non esclusi i soggetti riguardanti i familiari. Cfr. Perocco 1970; Masau Dan 1983, pp. 110-112; Marini 2005, pp. 162-164; Idem 2013, pp. 50-52; Marinelli 2017, pp. 31-35.

Nella stessa occasione figurava nel catalogo della Raccolta Clerici *La fiaba*, databile al 1920-'21, con Riccardo seduto vicino alla madre [o Giulia?], entrambi intenti alla lettura (*Raccolta Clerici* 1932, cat. 156 Tav. IV, cm 50x34). Con questo titolo il dipinto figurava nel marzo 1918 alla mostra individuale di Lino Selvatico e di Vettore Zanetti-Zilla tenutasi alla Galleria Pesaro di Milano, nel cui catalogo Selvatico era presentato da Renato Simoni. Cfr. *Mostre individuali* 1918, p. 11 cat.24.

Ai due dipinti si riferisce Raffaele Calzini (Milano 1885- Cortina d'Ampezzo 1953) in una lettera a Francesca Sperti Selvatico del 25 ottobre 1932, della quale Ivano Sartor riporta il seguente stralcio: «a giorni andranno all'asta da Pesaro due quadri di Lino: *Primi passi* e *Giulia* (in quest'ultimo la verosimiglianza dei modelli lo fa apertamente riconoscere ed io mi godo di tenermi qui la fotografia che la raffigura con Riccardo bambino)» (Fondazione Cassamarca, Archivio Selvatico; Sartor 2016, p.142 nota 115). Senza il controllo della lettera nell'originale e dunque nella sua interezza, non si è in grado di identificare la protagonista indicata con il nome di Giulia (un *lapsus calami* per Francesca, o Bice?), familiare a Calzini. Si deduce che Giulia fa parte della famiglia Selvatico e se non con la moglie Francesca, è identificabile almeno ipoteticamente nel secondo personaggio femminile della versione de *I primi passi* qui esposta; oppure si tratta di altra persona legata proprio a Calzini che dice conservare una foto dello stesso soggetto. Tuttavia, è da tenere in conto di Beatrice (Bice) Selvatico, nata in un precedente matrimonio dell'artista che crebbe con il piccolo Riccardo, come si è sopra ricordato.

L'amicizia fra il critico d'arte e i Selvatico durava da lungo tempo, come documentano i materiali dell'Archivio Selvatico. Poté rinsaldarsi

con l'apertura dello studio del pittore a Milano a partire dal 1918, ben presto divenuto meta ambita dal mondo intellettuale meneghino e dai committenti di rango del pittore veneto (Sartor 1916, pp. 144-146).

Raffaele Calzini non manca di commentare al riguardo i due dipinti all'asta Pesaro nel 1932, firmando l'introduzione al catalogo che illustra la collezione dell'imprenditore Alberto Clerici (Como 1860 - Moltrasio 1937): «Lino Selvatico ha due scene famigliari: *La Fiaba* e *Primi Passi*, l'una che ha la potenza inventiva di un ritratto, l'altra che si ricollega alla maniera di Selvatico influenzata dai settecentisti inglesi». Su Clerici e la sua raccolta, cfr. *Capitani di un esercito* 2017.

È da cogliere come Calzini rinnovi in questo rapido cenno il riferimento ai grandi della pittura inglese del Settecento, divenuto formula nella critica sull'arte di Lino Selvatico, non sempre in termini positivi. A cominciare da una semplice allusione di Ugo Ojetti (1906, p. 43) a proposito dell'ambientazione, ma entro una aderente qualificazione della tecnica pittorica di Selvatico, il quale: «arrivato oramai a maturità, con una tecnica rapida e visibile sa mantenere con toni chiari ed opachi, sopra i fondi convenzionali cari ai ritrattisti inglesi d'un secolo fa, tutta l'eleganza del suo disegno». Per continuare con Vittorio Pica (1907, pp. 294, 297 ill.) il quale legge in questa stessa direzione della pittura inglese gli «accordi cromatici» e la «graziosa eleganza complessiva» che caratterizzano il *Ritratto di miss Nathan Trotter* presentato alla Biennale veneziana del 1907. Si osservano, dunque, le soluzioni ritrattistiche ambientate in paesaggio che rischiano di divenire stereotipate come più tardi, nel 1921, osserva riferendosi al *Ritratto della signora Ades* Guido Marangoni (1921, p. 19). Per un ragguaglio cfr. Sartor 2016, pp. 132 e nota 70, 133, 145 e nota 132.

I due dipinti esposti si prestano a dare un significato positivo e, se si vuole, in certa misura aderente al richiamo alla pittura inglese, pensando soprattutto alla ritrattistica “moderna” di Thomas Gainsborough. Si ritiene ben spiegato dall'amico veronese, poeta, commediografo

e critico teatrale Renato Simoni (Verona 1875 - Milano 1952), quando osserva: «Piace a Lino, per la sua arte, la vita; gli piace, in certo modo, la messa in scena; ama le figure campeggianti in una specie di proprio *mundus*. Hanno detto che questa cura gradevolmente artificiosa del fondo, questa composizione dell'ambiente, egli derivò dagli inglesi» (in *Mostre individuali* 1918, p. 9). Simoni coglie acutamente l'unico nesso possibile con la pittura inglese, proprio quando ne limita di fatto la portata, ricorrendo al debito che, a sua volta, la ritrattistica inglese tardosettecentesca ha nei confronti della tradizione veneziana del “ritratto ambientato”, su cui non poteva che concordare, trattando dell'amico Selvatico, anche Pompeo Molmenti (1910, p. 256).

I due quadri posti a confronto rivelano le grandi risorse pittoriche di Lino Selvatico. Di *Mamma e bambino* si coglie lo stato di abbozzo ma che si presenta quale quadro finito, come assicura del resto la fortuna espositiva dell'opera. Il pittore dà prova di una assoluta schiettezza esecutiva pari all'intuito delle scelte cromatiche in piena luminosità, per cui è difficile stabilire se si tratti di una ripresa dal vero, come si ritiene più valido, o della traduzione come altre volte da un modello fotografico. Il carattere istantaneo, o meglio l'immediatezza come situazione poetica, è assicurata anche nello stabilire una efficace comunicativa. Anche questa non sembrerebbe il frutto di una traduzione. Il bimbo fissa lo sguardo attratto dal padre che ne ferma l'immagine sulla tela, mentre la madre abbassa gli occhi consegnandosi a un compiacimento come meditativo. Si assiste a una comunicazione riuscitissima per cui l'istantaneità si trasforma in una “narrazione di affetti”. Quanto a *I primi passi* si deve ugualmente ravvisare il caso di un abbozzo da intendersi come quadro finito. La scelta della tavola quale supporto è finalizzata a esaltare gli esiti della brevità e sintesi esecutiva. Questa volta si assiste a una ambientazione naturale, non ravvicinata come nel caso della versione già Clerici, bensì più allargata. Entro la quale si stabilisce una sintonia “sentimentale” con i personaggi per il loro modo vitale di esprimersi in uno spazio

naturale. Non servono accertamenti fisiognomici, ridotti infatti al minimo, ma la resa dei gesti e delle posture familiari, colti con una pittura morbida e di tocco, sommaria, risolta in poche gamme sommesse, come il rosa stinto delle vesti delle due donne.

Si presentano quindi due inedite prove della “modernità” di Selvatico (Fuso 2017, p. 27-28; Stringa 2017, pp. 18-19) che, invece, nella ritrattistica “formale” ha da fare i conti, oltre che con la psicologia, con le mode, le scenografie significanti, l'esteriorizzazione vitalistica della mondanità secondo i caratteri del Liberty italiano e le esigenze dell'internazionalizzazione del gusto. Cfr. Stringa 2017, pp. 11-19.

Appartenente a questo genere, perviene a Fondazione Cassamarca con il Fondo Bortolan la terza opera esposta di Lino Selvatico, a quanto consta anch'essa inedita. In tal caso si tratta di un dipinto da inserire fra la produzione per la quale il pittore è sicuramente più noto. Il *Ritratto di giovane signora in nero* è studiatisimo, per quanto si adotti uno schema essenziale, sfrondata da elementi scenografici. L'avvenente signora si compiace di mostrarsi e di comunicare con lo sguardo vivace e il sorriso: si potrebbe azzardare come a chiedere se la postura assunta è quella confacente alle esigenze del ritrattista. Nel suo elegante abito nero con lo scollo a v e trasparenze sul décolleté è posizionata in primissimo piano come in un movimento roteato: è accomodata su una comunissima sedia Thonet dalla spalliera curvilinea e porta le mani come nel gesto di aggiustare il vestito, o come per sostenere la postura eretta del busto nel mettersi in posa.

Si potranno forse trovare, in sede specialistica, elementi discriminanti riguardo la moda per una datazione di questo ritratto che si preferisce collocare alla metà del secondo decennio, prima dello scoppio della Grande Guerra. Neppure l'acconciatura “Gibson Girl style” può costituire un orientamento definitivo, simbolo della donna indipendente ebbe infatti successo anche nel Dopoguerra. Selvatico adotta in questo caso la consueta soluzione di ambientare il ritratto entro un interno cupo, su di un fondo bruno unito; costruisce la figura con immedia-



tezza, con una pennellata sfaldata, alternando trasparenze a lumeggiature. Sono gli aspetti per i quali spesso si sono stabiliti i confronti, divenuti anch'essi formulari, con la ritrattistica di Giovanni Boldini (Ferrara 1842 - Parigi 1931). Tuttavia non è qui opportuno indugiare in comparazioni "tecniciste" sulla resa pittorica. Per il resto la debita distinzione è presto

accertata. Si tratta di cogliere nella ritrattistica di Selvatico, e in genere nella sua opera, l'instaurarsi di un rapporto unico di confidenza, quale condizione necessaria attraverso la quale il pittore riesce a esprimere uno stato d'animo, a far percepire una personalità e il suo vissuto, come in questo caso, una sensibilità tutta femminile.



Fig. 39. Lino Selvatico,  
*Studio per "Primi passi"*.  
Puntasecca e acquatinta,  
mm 165 x 135.



Fig. 40. Lino Selvatico,  
*Primi passi*. Già Milano,  
Collezione Alberto Clerici,  
Galleria Pesaro  
1932. Olio su tela,  
cm 48 x 62



Fig. 41. Lino Selvatico,  
*La fiaba*, Già Milano,  
Collezione Alberto Clerici,  
Galleria Pesaro  
1932. Olio su tela,  
cm 34 x 59.



## Cosimo Privato

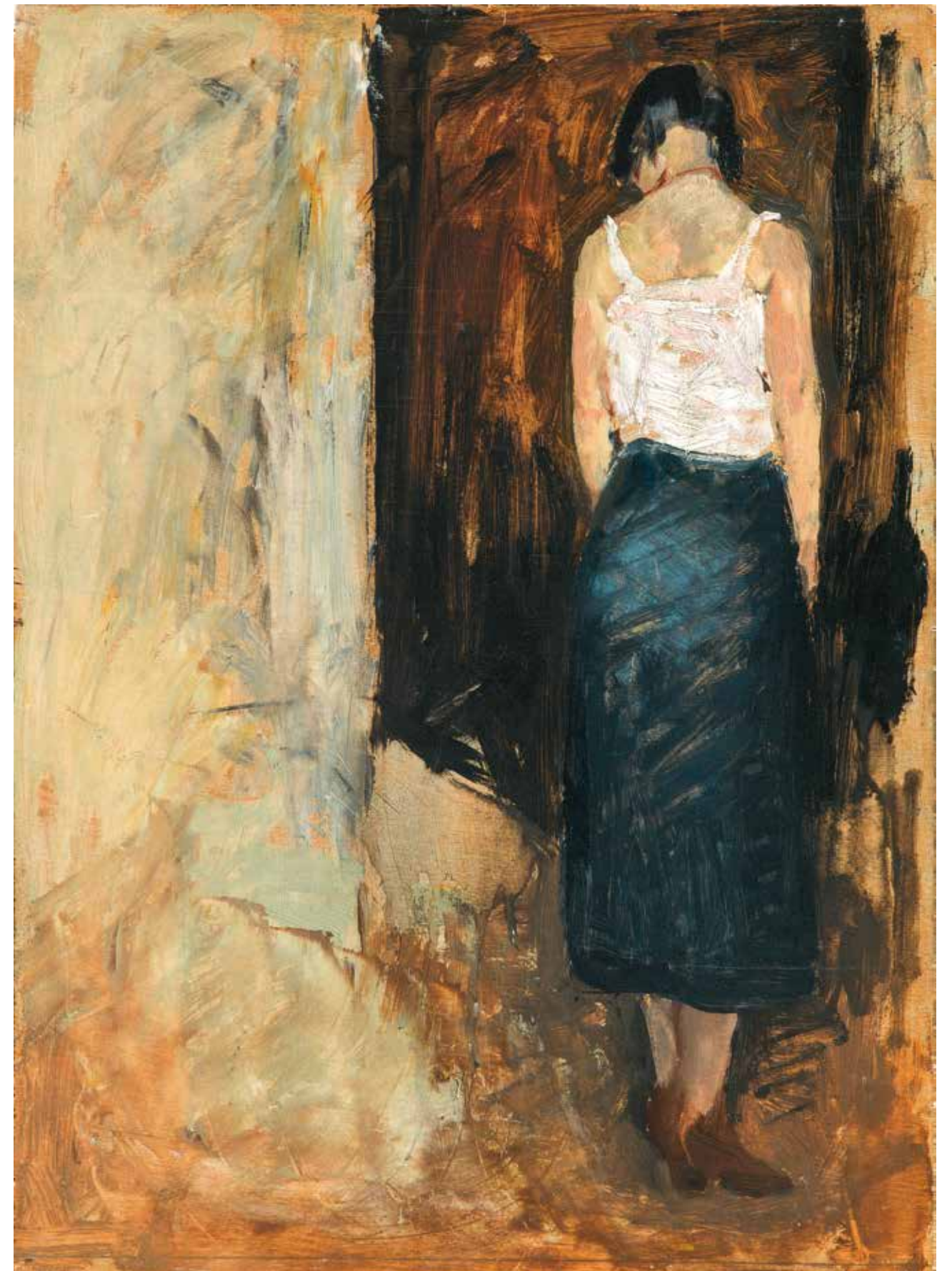
Venezia 1899 - 1971

### 46 *Ritratto di donna colta di spalle (La modella)*

Olio su legno compensato, cm 38,6 x 28,2.

Fondo Bortolan, inv. PΛ0101008329.

Sul retro a pennarello rosso: «1952».



Tav. 46



Il dipinto non è firmato, tuttavia è da avallare senza dubbio alcuno la paternità di Cosimo Privato con cui è inventariato nel Fondo Bortolan (*Una collezione d'arte* 2018, p. 38). Per la coincidenza dei dati stilistici con quelli del costume si propone l'assegnazione al 1935 circa. A questo riguardo, poco si può dire dell'abito sottoveste rosa, indicativa è bensì la gonna "longuette", morbidamente aderente, secondo il gusto di quel decennio: le gonne si allungano decisamente. Per il giorno l'orlo non svasato sul fondo oscilla tra la caviglia e metà polpacchio, mentre per la sera accarezza il pavimento, talvolta aprendosi solo leggermente e alla moda, per giovani donne, è anche il taglio dei capelli a caschetto corto.

L'interesse di questo "studio" consiste nell'assoluta improvvisazione esecutiva con cui si coglie efficacemente - e anche come si intuisce con una partecipazione - un momento della quotidianità e un'atmosfera. La si vuole affidare al ricordo personale come in un'istantanea. Se questo è davvero l'obbiettivo, anche l'assenza della firma lascia pensare a un dipinto di quelli che il pittore solitamente tiene per sé, senza dover accondiscendere ad alcun obbligo, in particolare riguardo la compiutezza e la riconoscibilità. Il valore è pari a quello dell'apunto disegnativo o dell'abbozzo in cui però le intenzionalità espressive sono già raggiunte e, dunque, risultano autonome rispetto all'eventuale traduzione, o ripresa del soggetto in un'opera finita.

Il tema è quello caro a Privato specie a partire dalla fine degli anni Venti e nel decennio successivo, come mette bene in luce Elisa Prete (2017, pp. 13-73) nel più documentato profilo recente, ricco di aperture sul contesto veneziano in cui il pittore operò. Si evince la predilezione per il soggetto femminile e il nudo. Riguardo la tipologia, al fare "in grande" si aggiunge la pratica abituale del bozzetto che, assieme a quella del disegno "da collezione", e delle piccole tele è ricca di attestazioni, difatti se ne può sporadicamente constatare la presenza anche alle molte esposizioni che lo videro allora partecipe (Rizzi 1974; Prete 2017<sup>1</sup>, pp. 28-29; Prete 2017<sup>2</sup>, pp. 166-168).

Entro tale filone tematico è poi peculiare la preferenza per lo studio della figura unica e questa talvolta colta di spalle, per cui l'indagine psicologica lascia il posto alla suggestione d'ambiente. Sul tema è pertinente il richiamo da parte di Privato alle situazioni che resero famoso da fine Ottocento Lino Selvatico (Prete 2017<sup>1</sup>, p. 37). Ma tale confronto, allo stesso tempo, consente di cogliere l'inclinazione più meditativa e meno "spettacolare" di Privato nel rappresentare i personaggi femminili della sua intimità familiare e di lavoro. A meno che anche di Selvatico non si considerino proprio i soggetti di questa stessa dimensione personale che non mancano.

Privato fu testimone della ripresa critica della tradizione pittorica ottocentesca promossa anche in ambito veneziano dalla fine degli anni Venti. Ad essa egli si riferisce quasi a volersi sottrarre ad altre sollecitazioni, alle quali rispondevano individualmente altri artisti che con lui condividevano in quegli anni gli studi in Palazzo Carminati per confrontarsi alle esposizioni della Bevilacqua La Masa, allora organizzate al Lido (Rizzi 1999, p. 11; Prete 2017<sup>1</sup>, pp. 36-37).

Ne deriva nella sua pittura di interni la propensione al "realismo" (di gusto favrettiano per Rizzi 1999, p. 10). A proposito dello stile pittorico i personaggi sono in tal caso ambientati con rafforzati e avvolgenti effetti "luministici", grazie a una tavolozza di gamme calde in cui prevalgono le terre, mentre risultano come assorbiti in una pittura prevalentemente magra anche le selezionate note cromatiche, alle quali di volta in volta fa ricorso. Privato indulge, nel contempo, negli aspetti per così dire narrativi, di cronaca familiare e urbana, aneddotici o "di genere": i salotti come le osterie, le botteghe dell'antiquario, i temi neosettecenteschi alla moda con i personaggi in costume e in maschera. Sono aspetti che, infine, prevalgono con gli anni Quaranta e oltre. Da ultimo con quella gioia di vita, che è propria dei suoi mercati, delle calli popolate, espressa con una pittura di macchia festosa ed "effervescente", manieristicamente sciolta, perché di un fraseggio spesso un poco frivolo e sicuramente accattivante.

A sostegno della datazione proposta per questo dipinto, e comunque come punti di riferimento per il carattere di "bozzetto", si indicano per un confronto i seguenti: *Nudo*, *Due signore* (Prete 2017<sup>1</sup>, pp. 35 fig. 27; 97 tav. 24). La situazione ambientale riporta agli autoritratti dei primi anni Trenta, con particolare riguardo a quelli di dimensioni più contenute, dunque dalla pittura più sciolta, conservati ora in Collezione Privato (Prete 2017<sup>1</sup>, pp. 135 tav. 68, 136 tav. 69, 169 catt. 68, 69), fig. 42.

È inoltre utile il confronto con due dipinti su tavola di piccole dimensioni, anch'essi oggi in Collezione Privato, riguardanti un'analoga situazione intima e occasionale colta in presa diretta: *In camera* (1938) e *Modella* (in Prete 2017<sup>1</sup>, pp. 152 tav. 84, 153 tav. 85 p. 161), figg. 43, 44. Questi ultimi consentono di apprezzare del

dipinto ora reso noto il diverso grado della cosiddetta "resa bozzettistica". Si osserva un primo stadio esecutivo, per cui la stesura è ancora più sintetica ed essenziale: le pennellate incrociate hanno talora una conduzione sprezzante, in alcuni passaggi mostrano una incisività quasi grafica specie nel valorizzare al risparmio il cartone preparato con una velatura di terra di Siena naturale. Quanto all'identità del personaggio, si deduce trattarsi forse del ritratto della stessa modella, nel considerare, oltre la coincidenza dell'acconciatura alla moda dei capelli corvini, la corporatura longilinea, per cui è distinguibile dalla moglie dell'artista colta in ampia veste da camera, con il nastro rosa e un grande fiocco in testa, che da solo sembra essere un vezzo di intenzionale richiamo addirittura al naturalismo settecentesco.

Fig. 42. Cosimo Privato, *Autoritratto*. Mestre, Collezione Privato.



Fig. 43. Cosimo Privato, *La modella*. Mestre, Collezione Privato.



Fig. 44. Cosimo Privato, *In camera*, 1938. Mestre, Collezione Privato.





## Bepi (Giuseppe) Fabiano

Trani 1883 - Padova 1962

47 *Donna in rosa*, 1926

Pastello su cartone, cm 105 x 152.

Firma in basso a destra in pastello rosso: «b. fabiano/ x 26».

*Proprietà di Unicredit, Treviso*



Tav. 47



Il ritratto, noto con il titolo “*Donna in rosa*” che Bepi Fabiano firma e data nel 1926, di primo acchito può suscitare un interesse soprattutto quale attraente documento di costume. La giovane dai capelli neri ha il taglio alla *garçonne*, dunque alla moda e segno d’indipendenza e anticonformismo in quegli anni. Veste, tuttavia, un impegnativo abito intero in seta carnicino, adatto a una elegante e formale serata. Si caratterizza per lo scollo ovale con l’orlo arricchito da un nastro bianco di tonalità avorio, le maniche corte a palloncino, il punto vita alto sotto il seno, la gonna molto larga al fondo con balza e con la ricchezza del tessuto asimmetrica raccolta soltanto sul dietro. Eleganti sono anche la calzatura intrecciata a punta e gli accessori. Ma fra questi lo è soprattutto il grande ventaglio abbinato, che riporta alla stagione estiva e con il quale si manifesta, al solito, la vanità e un atteggiamento seduttivo. È infatti esibito aperto, a fare da sfondo al volto. Mentre si atteggia in posa, con sicurezza e in modo studiato, la giovane donna getta uno sguardo diretto all’osservatore, accomodandosi in una classica poltrona Direttorio.

Pur entro un ambiente essenziale ma raffinato, si percepisce una sorta di “messa in scena”, durante la quale una giovane moderna, dal volto pulito senza trucco che non sia un filo di rossetto, si presta a vestire per l’occasione abiti che si percepiscono non suoi. A quanto sembra, neppure rispondenti alla moda corrente anni Venti, come potrà essere accertato in sede specialistica. Momento in cui anche l’uso del ventaglio, qui così ingombrante, perde rapidamente quota, se non per assumere il ruolo di accessorio obsoleto, relegato dunque a un uso eccentrico, come ad esempio in nuovi generi di intrattenimento. Fabiano lo rappresenta nel ritratto classificato nella Fototeca Ragghianti come *Donnina ‘800* (fig. 45) datato 1927, presentato alla Seconda Mostra del Novecento a Milano del 1929 (Fondazione Ragghianti, scheda 19876; *Bepi Fabiano* 1970, p. 28) e nel *Ritratto di donna* di quell’anno dal *gout japonais* come lo è il taglio dell’abito (Treviso, Galleria Comunale d’Arte Moderna; cfr. *Artisti trevigiani* 1983, p. 74; Manzato 1983, p. 133).

Oltre all’aspetto documentario, se si presta attenzione anche a quello inventivo, sono gli aspet-

ti di verità e semmai allusivi a prevalere, senza che nulla indirizzi a vedere il pittore indugiare in una situazione di ambiguità. Nulla si desume al riguardo dall’ambiente essenziale, di cui si dirà in seguito, in cui fa da sfondo un tendaggio dello stesso colore dell’abito virato in grigio verde nella zona d’ombra, sulla parete a sinistra una specchiera neo-settecentesca. Nello stesso ambiente, questa modella posa nuda (*Bepi Fabiano* 1970, fig. 46).

Tuttavia Michele Biancale, nel commentare i ritratti che Fabiano presenta alla Biennale del 1930, parla di un «senso caricaturale contenuto in una linea di deformazione più interiore che esteriore» e, riferendosi agli infatuati di Modigliani, aggiunge «diremo che l’ambiguità un po’ perversa di certe donne modiglianesche ha un precedente assai chiaro in certe adolescenti fabianesche» (*Diciassettesima Esposizione* 1930; Biancale, in *Bepi Fabiano* 1970, p. 15). Per inciso, si fa risalire al 1912 la conoscenza di Fabiano con Amedeo Modigliani, quando furono a Parigi gli amici trevigiani Arturo Martini e Gino Rossi che partecipano al Salon d’Automne (Zambrotta 1993).

La poetica di Bepi Fabiano si coglie in questo equilibrio fra realtà e “formalismo”, senza varcare in modo compiuto quello che è proprio di “Novecento”, una sorta di assoluta immobilità che deriva dal superamento di qualsiasi dato veridico e di cronaca. Tale misura si accredita come una scelta personale del pittore in un momento cruciale per questa corrente, quale è il 1926, nella cui area egli rimane. Tanto più tenendo in conto il fatto che, in quell’anno, egli si divide fra Milano capitale artistica e Treviso, dove proprio allora, dopo la morte della compagna, la pittrice Deiva De Angelis, rientra per un lungo periodo a partire dall’autunno, anche se non definitivamente. Facilita un approccio non solo sul piano formale, ma anche interpretativo di “*Donna in rosa*”, quanto osservava circa l’arte di Fabiano Pietro Torriano recensendo in «Emporium», nel numero di febbraio 1926, la mostra personale alla galleria *L’Esame* di via Croce Rossa 6 a Milano, aperta quell’anno da Enrico Somarè (Travedona, Varese 1889 - Milano 1953) con il nome della rivista mensile di cultura e arte data alle stampe fin dal 1922 (Rusconi 1998, pp. 47-56; *Editori a Milano* 2013, p.

135). Una esposizione tenuta in un luogo come noto di importante riferimento per la cultura e arte di “Novecento” a Milano e non solo.

Osserva Torriano (1926, pp. 129-130) in modo ineccepibile circa lo stile e oltre: «Il Fabiano dipinge schietto e preciso, costruendo con piani larghi e sicuri e rapporti esatti, sotto cui sentiamo l’occhio fermo e la perizia del disegnatore. S’aggiungano un delicato sentimento del colore, tutto di toni bassi e smorzati, ed una penetrazione acuta ed insieme umana del carattere. Egli ha una magrezza energica che è tutta sua. Il suo occhio sa cogliere con accortezza riassuntiva i piani essenziali, e rappresentare le cose con fermezza definitiva, senza alludere né suggerire. Ma benché sappia così riassumere con larghezza semplice e salda la sua visione, egli riappare tuttavia eccessivamente legato al vero per quello che è scelta, composizione e taglio di quadro accontentandosi troppo spesso di motivi e atteggiamenti casuali; il che reca ai suoi dipinti non so che ruvidezza, o asperità, frammentaria ed imperfetta».

Un soverchio legame al vero e agli «atteggiamenti casuali», visti come impedimenti probabilmente in rapporto a una corretta manifestazione secondo i canoni di “Novecento”, sono colti ad esempio, nel *Ritratto della sorella Maria* e in *Ritratto di ragazza che si fa le trecce*, due opere, fra quelle esposte, riprodotte in «Emporium». Tutti ritratti a pastello, la tecnica adottata dall’artista in questa fase, con la quale raggiunge quei suoi «toni bassi e smorzati», appresa come si sostiene da sempre durante i soggiorni parigini, più lungo quello dal 1911 al 1914. Cfr. per il percorso in *Artisti trevigiani* 1983; Goldin 1987, pp. 32, 43, 86, 109; Manzato 1989; Idem 1990, pp. 273-277; Zambrotta 1993; Manzato 2009, pp. 182-183.

A questi due ritratti si aggiungono quelli di *Lidia* e di *Giovinetta e natura morta* del 1925 (Treviso, Galleria Comunale d’Arte Moderna), con cui egli si presenta alla famosa prima mostra di “Novecento” alla Permanente di Milano lo stesso 1926 (*Novecento italiano* 1926). Sono rivelatori, quanto a ricerca fisionomica ed espressiva, di quella «magrezza energica» che contraddistingue anche “*Donna in rosa*”.

La modella posa non a Milano ma a Treviso nell’ottobre 1926, quando il pittore è appena ri-

entrato e ha allestito il suo studio in via Carlo Alberto, numero 30. Se ne era andato, come sappiamo, nel 1921 a seguito di una polemica da lui accesa con una dura recensione apparsa ne «La riscossa» sulla Seconda Mostra d’Arte Trevigiana del 1921 e i partecipanti, fra i quali anche lui figurava. La reazione dei trevigiani non fu meno aspra della sua critica, e Fabiano si trasferiva (come deciso) a Roma (*Bepi Fabiano* 1970, p. 23; Manzato 1990, p. 273).

Nel 1926 il rientro a Treviso poté essere salutato con interesse persino di cronaca, da ricordare non come tale, ma perché offre lo spunto per informarci sulle sue frequentazioni cittadine. Ne «Il Gazzettino» si legge: «Sere fa [19 novembre] il pittore Bepi Fabiano, che ha abbandonato il freddo asfalto delle grandi metropoli per le affettuose acque del suo Sile, ha inaugurato il suo studio in via Carlo Alberto. Nelle piccole e graziosissime stanze, erano convenuti tutti i suoi vecchi amici: Malossi, Canever, Sbrojavacca, Zorlini, Comisso, Ciro di S. Cristoforo, Piovesan, gli Albrizzi, Gentilin, Ghizzoni e il deliziosissimo Toni Serena» (Madaro 1970, p. 29). Una circostanza ricordata anche da Ciro di San Cristoforo, discendente della famiglia Molmenti, che offre la descrizione della «bomboniera», così era denominato lo studio di Fabiano, e pertanto indirettamente la situazione di “*Donna in rosa*”: «dalle due alle sei di ogni giorno, Fabiano lavora nella prima saletta della “bomboniera”. Il pittore è davanti al cavalletto, indossa la piccola vestaglia nera...Il fuoco del caminetto è poco più grande del lanternino colorato che illumina di luce il vestibolo, sopra la mensa da un vaso rustico sbuca una penna di pavone, sul divano basso, carico di cuscini, la modella improvvisata...Ogni mobile è armonico col tono grigio perla dell’ambiente e coi leggeri stucchi di gusto squisito...» (in Madaro 1970, p. 31).

Interessa maggiormente apprendere che a salutare Fabiano vi fosse Giovanni Comisso (Treviso 1895 - 1969) che lo fa, non solo partecipando alla festa la sera del 19 novembre, ma anche sulle pagine del mensile «L’Illustrazione della Marca Trevisana», al suo primo numero (Comisso 1926, p. 18): «Bepi Fabiano, che tutti i trevigiani ricordano, se fosse rimasto a Treviso, in questa Treviso dal respiro breve, in questa Treviso che Antonio



Caccianiga, definiva “celebre solo per l’invenzione dello spago” [Caccianiga 1891, p. 2], certamente non sarebbe uscito dal campo dell’attività caricaturistica. I grandi cieli di Parigi, di Roma e di Milano gli hanno aperto lo spirito alle opere ampie, profonde e di sensibilità incredibile». A questa affermazione segue il ragguaglio della critica che accoglie il «miracolo» dell’illustratore ora impegnato in pittura, lo fa con sorpresa ma soprattutto con motivato favore per come si era manifestato in occasione della mostra del *Novecento italiano* alla Permanente. L’invito di Comisso ai trevigiani, rivolto al presente agli enti cittadini e ai privati collezionisti, era di accoglierlo con l’acquisizione delle sue opere, come si doveva fare con altri artisti che si erano guadagnati da sé altrove un «nome glorioso», e cita Arturo Martini.

Si tratta di un elogio che meglio si comprende se lo si considera non solo nella prospettiva del ritrovarsi nella loro Treviso, nel microcosmo della fantomatica «piccola Atene», bensì in quella della recentissima condivisione dell’esperienza milanese. Occorre ricordare che alla libreria *L’Esame*, con annessa la galleria che ospitò Fabiano, Enrico Somarè e la moglie Teresa Tallone chiamarono per alcuni mesi Comisso quale collaboratore (Naldini 1985; Rusconi 1998, pp. 47-56; Modena 2012; *Editori a Milano* 2013). È lo stesso scrittore a ricordare come vi svolgesse il compito affidatogli con un’apertura straordinaria alle novità e alla cultura cosmopolita, come poteva permettersi in quel contesto, in un articolo apparso il primo marzo 1947 ne «La Gazzetta Veneta»: «Anche se Enrico Somarè non avesse scritto quelle sue poesie toccanti e sentimentali, egli sarebbe ugualmente per me un vero poeta. Me ne diede la prova, sono circa vent’anni, quando nell’organizzare le sue attività artistiche in Milano, pensò di invitarmi a dirigere la piccola libreria nell’ingresso alla sala mostre. Io abitavo nella mia Treviso, avevo pubblicato il mio *Porto dell’Amore*, in edizione privata, avevo avuto una recensione di Eugenio Montale sul *Quindicinale* diretto da Somarè ma ero insomma uno sconosciuto e in Milano egli avrebbe potuto trovare innumerevoli giovani, più alla portata di mano, più adatti, conosciuti a fondo e invece ebbe l’altissima fantasia

di invitarmi a Milano e di darmi quell’incarico. Per fare questo bisogna assolutamente avere avuto l’istinto dei poeti e fu conseguenza di meravigliose armonie».

Fu l’occasione per Comisso, là dove si potevano incontrare Martini e Sironi, e per l’appunto tra molti altri anche il conterraneo e amico d’un tempo Fabiano, per allargare la rete delle sue conoscenze e amicizie, molte coltivate per una vita. Stabili i contatti con Gadda, Longanesi, Borge-se, gli si aprirono collaborazioni con importanti riviste e quotidiani. Pose le premesse anche per ottenere dal «Corriere della Sera» l’incarico di recarsi in Medio ed Estremo Oriente. In questa prospettiva dell’esperienza milanese, si comprende il significato del suo ritiro poi a Zero Branco. Fabiano a sua volta aveva a Milano entrate professionali ben consolidate, molto probabilmente anch’esse utili a Comisso, non solo riguardo la sua attività pittorica, bensì in quella dell’illustrazione (Pallottino, in *Gli anni Trenta* 1982, pp. 587-588; Eadem 1988, *passim*). Per la quale era riconosciuto anche grazie alla sua esperienza in ambito internazionale, in occasione del soggiorno parigino (un ragguaglio in Zambrotta 1993).

Gli anni di Fabiano a Treviso, operoso sia nella “bamboniera”, sia rispetto al più lungo periodo padovano iniziato con il suo trasferimento nel 1936, sono anch’essi da osservare nella prospettiva ampia delle sue esperienze e conoscenze maturate nel corso degli anni, in una continua mutazione di ambiente: Venezia, Parigi, Roma, Milano e altrove. Fu un decennio, il suo ultimo a Treviso, che lo vedeva presente alle mostre importanti, spesso fedele alle Biennali veneziane. Si è ricordata la presenza alla Seconda Mostra del Novecento a Milano del 1929. Cfr. *Seconda Mostra* 1929. Immediatamente dopo, nel maggio di quell’anno, gli fu dedicata una personale alla Galleria Bardi di Milano, nell’occasione presentato da Comisso (De Sabbata 2012, p. 143). Accreditato al solito come noto illustratore, gli si riconosce il successo come ritrattista nella breve recensione in «Le Arti Plastiche» del giugno di quell’anno (Bepi Fabiano 1929, p. 2). Nel 1931 partecipò alla Prima Quadriennale nazionale d’arte di Roma.; *Prima Quadriennale* 1931. Si tralascia ora il presentzialismo trevigiano.

Interessa segnalare soprattutto come continuasse ad accompagnare la sua attività pittorica, specie ritrattistica, a quella di illustratore. In particolare, basti ricordare la collaborazione a *La Lettura*, favorita da Orio Vergani, e a *L’Italia letteraria* (cfr. Bepi Fabiano, 1970, p. 39). Suona pertanto ingenerosa la nota che lo vuole dedicarsi all’illustrazione fin dagli anni parigini «unicamente per ...sbarcare il lunario», e che questa fosse un «mestiere» per la sopravvivenza, dimostrando però scarso interesse, dovendo mettere «in funzione di un’idea altrui la sua bravura meccanica, raramente la sua invenzione più piena» (Madarò 1970, p. 31; in Bepi Fabiano 1970, p. 63). Si è della convinzione che questo ripiegamento non si verificasse neppure a Treviso, dove poteva ricevere meno stimoli rispetto a Milano, e nonostante non fossero per lui anni economicamente floridi. Cfr. Sartor 2014, pp. 221-222.

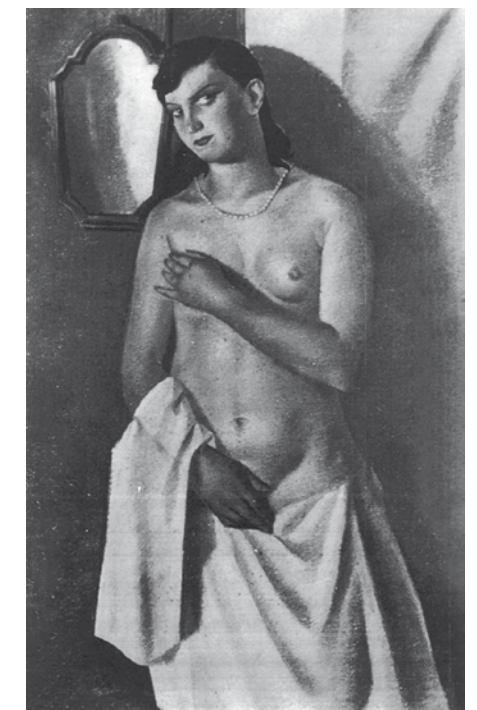
Quella di illustratore era l’attività con cui si distingueva fin da prima del soggiorno parigino nel panorama nazionale per poi riuscire in quello internazionale, come sopra osservato, con un numero considerevole di collaborazioni. Si tratta del lato ancora scoperto della conoscenza di Bepi Fabiano tutt’altro che distinto e separato o, peggio, secondario rispetto

a quello più noto del ritrattista. Forse a causa di una artificiosa distinzione o etichetta di comodo, contro la quale si esprime lui stesso nell’intervista a Biancale, in cui risponde anche sulla preferenza per il pastello: «Mi confinano tra i disegnatori, sciagurati! E Degas dunque era solo un disegnatore? E il tono d’un rosso o d’un blu cambia solo per il fatto che è dato a pastello invece che ad olio? Mi si rimprovera d’esser sempre uguale. Avrò da cambiare anch’io o, come si dice, da svilupparmi. La mia tipologia è vieta e di maniera? Cosa volete, è la mia piccola cifra. Mi identificate subito? Tanto meglio. Sono illustrativo e decorativo? Precisamente: tutta la pittura è così» (in Bepi Fabiano 1970, p. 27). Un capitolo questo della caricatura e dell’illustrazione di Fabiano (più raro quale cartellonista), volta agli aspetti della caratterizzazione senza premere su quelli della deformazione, la cui portata è solo percepita nei profili dell’artista. Di certo si tratta di un capitolo della sua attività che non ha ancora trovato l’occasione di una ricerca specifica e di uno studio per una compiuta restituzione integrata che indubbiamente merita.

Fig. 45.  
Bepi Fabiano,  
*Donna con ventaglio*  
(*Donnina '800*), 1927.  
Collezione privata.  
Riproduzione: Lucca,  
Fototeca Fondazione  
Centro Studi Ragghianti,  
cat. 00017013.



Fig. 46.  
Bepi Fabiano,  
*La modella*, Collezione  
privata. Riproduzione  
da Fabiano 1970.





## Giulio Ettore Erler

Oderzo 1876 - Treviso 1964

### 48 *Passano le falangi gloriose di Vittorio Veneto*

Olio su tela, cm 110 x 149.

Inv. PΛ0101000242. Firma in basso a destra: «Erler E.G.».

Sul retro della cornice è incollato un cartellino abraso con il numero «190».





La grande tela dal titolo *Passano le falangi gloriose di Vittorio Veneto* è da datarsi agli anni Venti o poco oltre. Quale soggetto di attualità, non è presente alla Prima Mostra Regionale d'Arte di Treviso del 1921 (*Prima mostra* 1921, p. 11) tra le ventuno opere di Erler della seconda sala, accompagnate dal ritratto del pittore di Silvio Rossetto. Al momento, non si conosce l'originaria destinazione dell'opera a cui sono funzionali le grandi dimensioni del quadro, la cornice e il cartellino museali.

Nel verso, è però apposto alla cornice un cartellino abraso in cui si legge il numero «190», a indicare l'esposizione a una mostra in concomitanza o in anni contigui alla realizzazione.

Il titolo attestato dal cartellino originario, altre volte mutato in occasione dell'illustrazione dell'opera, fa riferimento alla liberazione di Vittorio Veneto.

Contesto e antefatti: la battaglia di Vittorio Veneto o terza battaglia del Piave fu l'ultimo scontro armato tra Italia e Impero austro-ungarico nel corso della prima guerra mondiale. Venne combattuta tra il 24 ottobre e il 4 novembre 1918 nella zona tra il fiume Piave, il Massiccio del Grappa, il Trentino e il Friuli. Il 28 ottobre le truppe italiane della 3ª armata, coadiuvate da quelle francesi e inglesi, superarono il Piave e ingaggiarono battaglia con la 6ª Armata austriaca. Nel corso della notte del 29-30 ottobre il II Corpo attraversò Vittorio Veneto, sottoposta a saccheggio dalle colonne in rotta che si ritirarono oltre il Livenza. Il mercoledì 30 ottobre le armate italiane, alcune unità di ciclisti e la cavalleria dei lancieri "Firenze", si trovarono alle porte di Vittorio Veneto.

Il fatto: vinte le ultime resistenze, alle ore 15:00 alcune sezioni del XX reparto d'assalto e reparti di fanteria dell'VIII e del XXII Corpo d'armata entrano a Vittorio Veneto con l'accoglienza della popolazione in festa.

Probabilmente in occasione delle celebrazioni nell'anniversario della liberazione di Vittorio Veneto, in presenza dei reduci, Erler reinterpreta l'evento fra storia, celebrazione e attualità del ricordo. Protagoniste sono tre avvenenti giovani al balcone: una sorridente, l'altra at-

tenta e una terza che sparge petali di fiori. Si rinnova il soggetto delle giovani donne al balcone fiorito o addobbato molto caro a Eugenio De Blaas (Albano Laziale 1843 - Venezia 1931) che lo interpreta anche in chiave neocinquecentesca, o al solito di costume veneziano contemporaneo, comunque con altro messaggio. Si rinnova il soggetto delle giovani donne al balcone fiorito o addobbato molto caro a Eugenio De Blaas (Albano Laziale 1843 - Venezia 1931) che lo interpreta anche in chiave neocinquecentesca e più spesso di costume veneziano contemporaneo, comunque con altro messaggio. Nel caso di Erler, invece, si immaginano i reduci vittoriosi in sfilata quale soggetto fuori campo. Nella felicità di vita delle protagoniste vi è come una purificazione del ricordo degli orrori della guerra, un messaggio che si trasmette senza aspetti cronachistici ma in modo allusivo, eppure con una immediatezza comunicativa di facile suggestione.

Nulla di marziale o celebrativo conforme alla retorica della vittoria riportata nella Grande Guerra, bensì un'occasione festosa, espressa con la spensieratezza di una rinascita. Ma anche questo tradisce una strategia comunicativa che si direbbe catartica di fonte ai disastri e alle prove del vivere quotidiano nel Dopoguerra. È questa una dimensione di modernità, infatti solo all'apparenza quest'opera può apparire neo ottocentesca. Si ritiene che l'ispirazione sia ancora una volta quella della ritrattistica di Cesare Tallone. La sofisticatezza dei suoi ritratti di signore milanesi d'alta classe, colte secondo l'immaginario Liberty, tuttavia spesso con acuti accenti introspettivi, si traduce in Erler in un soggetto più accostante, in una comunicativa più diretta, facile e addirittura "popolare".

L'artista, con questa trovata delle «falangi vittoriose» che transitano rimanendo fuori campo, opera una sintesi originale e suggestiva rispetto alle molte immagini di repertorio di truppe vittoriose entranti a Vittorio Veneto come a Trieste, fra ali di folla festante in cui i borghesi e soprattutto le donne e i bambini sono collocati in primo piano.

Erler si discosta anche dalla rappresentazione

tipizzata del saluto festante al soldato incontrato per le strade. Formulazione alla quale si dimostra più ancorato Achille Beltrame, storico illustratore della «Domenica del Corriere», nel descrivere l'incontenibile festosità dell'entrata in Trieste delle truppe italiane e della conseguente celebrazione dell'annessione delle terre irredente alla madrepatria italiana. Si possono dunque istituire confronti tra la tavola *Il tripudio nelle vie di Trieste italiana*, nella quale, con il Municipio a mo' di fondale, una folla in visibilibio lancia i cappelli in aria mentre sfilano i reparti e gruppi di uomini, donne e bambini salutano e festeggiano soldati isolati nella folla, contornati da un vivace sventolio di tricolori. In queste immagini celebrative il carattere descrittivo documentario trova il suo posto: le divise delle truppe, la bandiera, la riconoscibilità dei luoghi con gli elementi caratterizzanti il paesaggio urbano.

Ancora, le copertine, sempre di Beltrame, de *La Lettura* del dicembre 1918 e del gennaio 1919. La prima è un'eloquente e accurata rappresentazione in disegno del campanile e della facciata di San Giusto che, nella sua semplicità monumentale, è tanto celebrativa quanto diafana, nella tonalità grigio-beige impiegata dall'autore. La seconda obbedisce a intenti assai più propagandistici: sullo sfondo di una massa di soldati in dissolvenza, tre bandiere, la italiana, la trentina e la triestina, garriscono unisone al vento, "bagnate" da una pioggia di corone d'alloro.

Contemporaneo a questo sfoggio patriottico, è il manifesto di Leopoldo Metlicovitz, intitolato *Finalmente!!* del 1918. Su di un paesaggio di nubi dense, punteggiate da aerei e file di soldati alla carica, campeggiano tre donne elegantemente vestite. A sinistra, un'altera Italia dalla corona turrata si appoggia all'elsa di una spada e accoglie col braccio destro la commossa sotmissione di Trento, vestita in blu e col bordo della veste orlato degli stemmi delle provincie trentine, e di Trieste, in rosso e decorata col simbolo dell'alabarda di San Giusto nei capelli, sul petto e sull'orlo della gonna. Tre donne ideali che, per l'acconciatura, i profili e il colore dei capelli richiamano le tre del balcone, che

si allontanano provocatoriamente dal modello dell'enfasi allegorico-simbolica: l'Italia o la vittoria personificate che aleggia sulle truppe o sventola la bandiera sulle città della vittoria. Con questa scelta, Erler evita la retorica escogitata nel Ventennio a servizio di una iconografia della vittoria, preferendo traslare in pittura la figura retorica della sineddoche, dove una parte identifica e sopperisce al tutto. È proprio il particolare delle tre donne che rischiarà e ricrea il totale mancante della sfilata delle truppe, delle coccarde, delle ali di folla assiegate ai lati, di altri balconi fioriti e altre donne che lanciano petali.

Si configura perciò, e a ragione, come una scelta personale e quasi isolata, se si considera che il mito della "Battaglia di Vittorio Veneto", ormai radicato nella memoria collettiva della Grande Guerra sopravvisse a lungo, anche grazie alla retorica fascista sulla Vittoria del 1918. Un esempio in proposito può essere *l'Ingresso di Vittorio Emanuele III a Vittorio Veneto. Il Re entra a Vittorio Veneto dopo la liberazione nel 1918* (xilografia di Lino Bianchi Barriviera, 1934, Museo della Battaglia di Vittorio Veneto). Una traduzione grafica dell'episodio che è unicamente ricordato, o meglio simulato retoricamente e con intento propagandistico, nel ventennale della battaglia, nella pubblicazione celebrativa promossa dalla "Città della Vittoria": «E fu proprio quello stesso mattino del 30 ottobre, fra una raffica e l'altra delle mitragliatrici nemiche (...) che improvvisamente ci apparve sulla Piazza di Vittorio Veneto, appena allora liberata, l'automobile Reale. Sua Maestà il Re in persona entrava così per tempo nella città il cui fatidico nome doveva restare indelebilmente legato a nei secoli alla più grande vittoria di nostra gente.

Parve a noi tutti, agli arditi, (...) ai cittadini che, ebbri di gioia, gli si affollavano intorno plaudenti, parve davvero che il Re soldato in quel giorno, in quell'ora, in quel luogo, mentre la colossale battaglia infuriava ancora (...) ricevesse il battesimo di Re Vittorioso dalle mani stesse dei suoi soldati» (*Vittorio Veneto* 1938, p. 42).



## Giulio (Lulo) de Blaas da Lezze

Venezia 1888 - Manhattan, New York 1934

### 49 *Ritratto di Giovanni Frescura*

Acquerello su cartoncino beige, mm 560 x 374.

Fondo Bortolan, Inv. PA0101008529.

Firma in basso a destra: Giulio de Blaas/Venezia 1931. Sul cartone di chiusura della cornice si legge a penna biro: «Ritratto di Frescura Giovanni/ n. 1899 sposato a S. Maria Formosa - Venezia/ il 19 IV 1930».



Tav. 49



Nell'edizione del 1934 del fortunato *Dizionario critico e documentario dei pittori italiani dell'Ottocento* di Comanducci, la voce sulle notizie biografiche e professionali di Giulio de Blaas le fissa in modo essenziale secondo l'attacco: «nato a Venezia nell'agosto 1888, vivente» (Comanducci 1934, p. 182). Da emendare, quindi, la data di morte come 1931 o 1932, a volte riportata (Piccolo 2003<sup>1</sup>, p. 651).

Il profilo che in seguito ne offre Cristina Donazzolo Cristante (1987, pp. 596-597) ripete o vaglia utilmente tali notizie e altrettanto si ripropone anche per il catalogo delle opere. In queste due occasioni, per il loro carattere di mera voce enciclopedica, non si trovano riprodotte, né lo sono in quantità consistente per lo stesso motivo in altri contesti pur aggiornati, almeno a quanto oggi consta (Ficarazzi 2009, p. 145). Per avere un'idea della sua pittura rimangono a disposizione le foto di alcuni ritratti conservate presso l'Archivio storico delle arti contemporanee de La Biennale di Venezia. Si riferiscono a opere ben precedenti al dipinto qui esposto, in cui si vede aggiunta alla firma la chiara indicazione «Venezia 1931». Altrettanto utili sono le fotografie di Tommaso Filippi (Venezia, Archivio Storico IRE) realizzate dal 1915 al 1922 che documentano alcune sue opere (ad esempio *Ritratto della contessina Pia di Valmarana, Fruttivendolo in barca*, 1911), come segnala Giovanna Ficarazzi (2009, p. 145).

Nel considerare i nomi dei personaggi femminili dell'aristocrazia che sono ritratti da Giulio de Blaas, e le poche testimonianze fotografiche, risulta immediato il collegamento con l'arte del padre, la cui celebrità è dovuta all'interpretazione moderna del ritratto femminile, secondo un gusto di rispondenza internazionale. Insomma, il profilo di Giulio de Blaas e il suo catalogo sono ancora da scrivere. Lungi dal volerlo affrontare in questa occasione, con l'esposizione di un suo ritratto firmato e datato si pongono le basi e si rivolge un invito a intraprendere la ricerca. Ci si limita pertanto a collegare alcuni dati che emergono a una prima verifica, i quali consentono di ravvisare molte più implicazioni sul suo operare rispetto a quanto emerge dalle citate voci biografiche

correnti.

In sintesi, Giulio De Blaas è figlio di Eugenio (Albano Laziale 1843- Venezia 1931), appartenente alla nota dinastia di artisti di origine tirolese (Piccolo 2003<sup>1</sup>, p. 651; Idem 2003<sup>2</sup>, pp. 651-652; Idem 2003<sup>3</sup>, pp. 652-653; Bellin 2015-2016), e della contessa Paola Prina (*A Paolina Prina* 1870).

Gli viene dato il nome dello zio Giulio - Julius (Albano Laziale 1845-Bad Hall 1922) il quale, dopo la formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, svolse con successo la sua attività prevalentemente a Vienna dove si trasferì con i genitori. Si dedicò a una pittura che ha per soggetto le campagne popolate di animali, specie da cavalli rappresentati nelle battute di caccia e in varie situazioni. Partecipa alla Biennale veneziana solo nel 1912 dove espone *L'ultimo solco* nel padiglione dell'Austria. Cfr. *Decima Esposizione* 1912, p. 105 n. 38.

Giulio de Blaas da Lezze, come si firma nel modo più esteso (d'ora in poi Lulo, adottando il diminutivo con cui volle forse distinguersi dallo zio), fu avviato allo studio della pittura dal padre che ebbe grande celebrità e fu dal 1884 al 1890 Professore Onorario di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Studiò poi con Ettore Tito che era stato a sua volta allievo di Eugenio De Blaas. Sono da riportare poi le prime esperienze europee: a Monaco di Baviera, dove sceglie l'insegnamento di Carl von Marr (Milwaukee, Wisconsin 1858 - Monaco di Baviera 1936), e a Parigi dove si perfeziona con Lucien Simon (Parigi 1861 - Combricit 1945), e non con Julien Simon, come riporta erroneamente Donazzolo Cristante.

Forte di queste esperienze egli poteva distinguersi dai modi pittorici del padre, dedicandosi allo stesso genere ritrattistico, come si deduce dai nomi delle nobildonne ritratte a Venezia in base all'elenco fornito da Comanducci (contessa d'Assaro Mazzarino, conservato a Palermo, ritratto della duchessa di Sangro, ritratto all'acquerello della contessina Nicoletta Arrivabene, ritratto del figlio della contessa Brogliato, dell'artista spagnola Lucrezia Bori). Come sopra osservato, Eugenio de Blaas otteneva grande successo con la sua specializzazio-

ne ritrattistica avendo come vetrina le Biennali veneziane, specialmente dal 1903, momento nel quale si registra un particolare e diffuso interesse per questo genere e il suo è esempio di modernità d'intendimento. Cfr. *Quinta Esposizione* 1903, p. 66 n. 22; *Sesta Esposizione* 1905, p. 96 n. 15, p. 101 n. 13; *Settima Esposizione* 1907, p. 95 n. 43, sala XXIII; *Ottava Esposizione* 1909, p. 110 nn. 6, 7, Sala 27; *Nona. Esposizione* 1910, p. 116 n. 5, Sala Veneta. Nel contempo, egli si risolve però ad affrontare anche le tematiche entrate in voga con Favretto riguardanti il “colore” veneziano, ossia i soggetti del mondo popolare al modo di Ettore Tito, altri di carattere allusivo al modo di Cesare Laurenti, dei quali adottava in parte anche l'eleganza e la scioltezza della conduzione pittorica. Tra questi soggetti primeggiavano i ritratti ambientati, singoli o in gruppo, di giovani e avvenenti popolane in una Venezia quanto mai accattivante.

Una testimonianza riguardo la rappresentazione “moderna” del gran mondo anche da parte di Lulo de Blaas si può indicare nella tela (cm 31,5x40), inedita in sede scientifica, dal soggetto *Riunione Brescia, circuito aereo*, firmata e datata 1909 (Sesart's, Sabbio Chiese, Brescia, Asta 0614, 26 giugno 2014, lotto 50). Egli doveva da giovane aver sperimentato vari generi se si considera poi anche il *Paesaggio con lago di montagna*, probabilmente del 1905, passato sul mercato antiquario romano di recente (*Incanti d'arte* 2019, seconda tornata, lotto 98). In contemporanea ai successi del padre, Lulo de Blaas espone all'Internazionale di Roma del 1912, famosa occasione di manifestazioni secessioniste pluridirezionali in cui non mancava la presenza dei pittori veneti. Cfr. *Esposizione* 1912; Stringa 2014, pp. 46-57.

Lo stesso anno è presente all'esposizione di Ca' Pesaro (29 giugno -11 ottobre), con disegni colorati, *Les dances des apaches*, (*Catalogo* 1912) e all'Esposizione Nazionale di Brera (Barbiera 1912). Anche nel 1913 Lulo de Blaas espone a Ca' Pesaro, tre ritratti questa volta, presentandosi con il genere che diede fortuna al padre e che consentirà anche a lui di meritarsela. Cfr. *Catalogo* 1913, Sala XI, p. 18. Per il contesto cfr. *Gli artisti di Ca' Pesaro* 2017. La sua scelta di campo

artistico, con la quale ormai si differenzia per inventiva ed estro sperimentale dal padre, si deduce dal fatto che con Guido Cadorin, Napoleone Martinuzzi, Bortolo Sacchi e Vittorio Zanetti Tassis fa parte del comitato esecutivo della mostra degli artisti rifiutati dalla Biennale d'Arte nel 1914, organizzata all'Hotel Excelsior al Lido. Cfr. *Esposizione d'arte 1914; Esposizione di alcuni artisti* 1914.

I due ritratti che presenta sono una chiara manifestazione della sua personalità complessa e delle sue frequentazioni salottiere. Sceglie il tema della trasformazione in cui attrae fatalmente, e nel contempo sfugge, la Marchesa Casati Stampa, usando l'escamotage della maschera e del ballo o della festa cui si prepara: *La marchesa Luisa Casati come dama del Settecento (in baùta)* e *La marchesa Luisa Casati nei panni di Arlecchino bianco*, ora di ubicazione ignota. Cfr. *Esposizione d'arte 1914; Esposizione di alcuni artisti* 1914; Cecchi 1986, pp. 129-131; Ryersson, Orlando Yaccarino [1999], ed. 2000; Ryersson, Orlando Yaccarino 2009; Lozano 2014, pp. 231-241.

Il giudizio fu positivo, almeno a leggere, ad esempio, la recensione di Alessandro Stella, che stabilisce un confronto significativo e di tutto riguardo: «egli è di molto superiore di alcuni accettati [alla Biennale] così che le sue tele credo non avrebbero sfigurato accanto al singolare ritratto della stessa contessa che onora l'alta idealità estetica di Alberto Martini nella sala diciannovesima». Stella 1914, p. 3; Tagliapietra 2014.

Rivela la personalità di de Blaas anche il fatto che nell'occasione dell'esposizione dei rifiutati fu lui ad acquistare la scultura policroma *Serenata di Pierrot* che Arturo Martini aveva presentato. Cfr. *Per Ofelia* 2009, p. 27.

Si aggiunge che in casa de Blaas alle Zattere era ospite in quegli anni il musicista futurista, conte Guido Sommi Picenardi, legato anch'egli alla Marchesa Casati, difatti «la sua vita veneziana coincide con il periodo di massimo splendore delle follie della sua stravagante vicina di casa, maestra di eccentricità anche perverse, collezionista di arte futurista, amante di Gabriele d'Annunzio». Cfr. Mori, in *Tamara de Lempicka* 2011, pp. 170-173 nota 25; Eadem 2017,



p. 87.

Nel 1915 de Blaas partecipa a Roma alla terza mostra "della Secessione". Cfr. *Terza Esposizione* 1915. Molte di queste prime esperienze sono condivise con l'amico Mario Cavaglieri. Cfr. Vareilles 2006, I, p. 79

Allo scoppio della guerra Lulo de Blaas è arruolato in Marina come Volontario Motonauta e presta effettivo servizio sui motoscafi o sui M.A.S. (motoscafi armati siluranti); volontario dal 16 agosto 1915, esonerato il 16 febbraio 1919, Comandante MAS dal 1916-1918. Cfr. *Volontari del Mare* 1919, p. 66.

Allo stato di fatto dei materiali disponibili, il dipinto esposto può essere messo a confronto utilmente con alcune delle quindici tavole a colori che realizza su commissione del Ministero della Marina per la pubblicazione dal titolo: *Marina a bordo ed a terra. Bozzetti del Volontario. M(otonauta). Blaas da Lezze* (fig. 47), edito da Alfieri e Lacroix di Milano nel 1919 (*Marina* 1919). Si tratta di un'edizione in 500 esemplari numerati che testimonia la sua attività quale illustratore per incarico del Ministero della Marina, iscrivendosi nel novero dei pittori soldato della Grande Guerra (Pizzo 2005). Gli introiti della vendita, secondo la promozione pubblicitaria dell'edizione, erano destinati a «Oblazioni pro vedove ed orfani di marinai». Donazzolo Cristante segnala sette bozzetti ad acquerello di tale contenuto conservati al Museo storico navale di Venezia in cui l'autore si firma con il diminutivo «Lulo Blaas».

Tra i soggetti, tutti editi in tricromia, se si escludono le situazioni operative, ve ne sono di riconducibili a ritratti ambientati, per lo più colti fino al busto: *L'infermiere, Il "pennese" del Nostromo* (IV); *Il cannoniere, Timoniere di sommergibile* (V); *Il fuochista* (VIII); *Basso Piave: Marinaio del Battaglione "Bafle"* (fig. 48), *Basso Piave: La vedetta ai gas* (IX); *Il caporale degli arditi* (X); infine *Sulla poppa del M.A.S.* (XI), quello di più ampio respiro.

Il taglio è fotografico, vi è una facile adesione "illustrativa" alla realtà, senza troppa enfasi retorica; usa immediatezza di stesura, vi è un fresco senso del colore.

L'anno prima di questa edizione su incarico del

Ministero della Marina, Lulo de Blaas partecipa a Milano alla mostra della Galleria Pesaro dal titolo *Arte di guerra marinara* la cui organizzazione spettava all'Ufficio Speciale della Marina. Figurava assieme a Italo Brass che si era già dedicato ad opere di soggetto bellico. In particolare, nel 1917 aveva pubblicato *Sulle Orme di San Marco*, quindici tavole sciolte raccolte in cartella (Brass 1917). Senza dubbio era un precedente. Alla mostra milanese erano presenti inoltre Achille Beltrame, Anselmo Bucci, Aldo Carpi, Donato Frisia, Giuseppe Montanari, Cipriano Oppo e Giulio Aristide Sartorio. L'arte di Beltrame si può associare ai modi adottati da de Blaas per la sua cartella di immagini, riguardo l'accostante rispondenza comunicativa di un'immagine tanto drammatica quanto pacatamente documentaria. Sulla mostra milanese cfr. Ferrari 1992, pp. 56-64; sull'edizione di Brass: Delneri, 2008, pp. 17-68; De Grassi 2016, pp. 187-188.

Nel Dopoguerra fa parte del «Gruppo per l'Architettura e Arredamenti» assieme all'architetto Brenno del Giudice, ai pittori Guido Cadorin, Mario Marenesi e Aldo Carpi. Il gruppo si presenta in occasione della Mostra Nazionale d'Arte sacra tenutasi in Palazzo Reale a Venezia nel 1920 (pagina pubblicitaria), promossa da monsignor Giovanni Costantini, protagonista, con il fratello Celso, nominato vescovo nel 1921, della ricostruzione e rinascita postbellica delle chiese distrutte nel conflitto. Cfr. *Mostra nazionale* 1920; per il contesto veneto si consenta il rinvio a Fossaluzza 2016, pp. 130-132, 285-286 note 42-47. Si offrono di realizzare progetti organici per gli edifici di culto, che si configurano nella progettazione e nella realizzazione di pitture murali, mosaici, dipinti d'altare, tessuti decorati, bronzi e sbalzi. Cfr. Pajusco 2018, pp. 479-486.

I componenti del gruppo risultano poi impegnati altrove, de Blaas compreso. Sono Cadorin e del Giudice a concretizzare l'operazione societaria. Ad esempio, nell'ambito decorativo, ma non di chiese, bensì di Villa Papadopoli a Ceneda, proprio per tramite di de Blaas, come precisa Valerio Terraroli (1987, p. 106 nota 8); Idem 2016, pp. 105-106; Bianchi 2010', pp. 269,

279 note 8-12; Pajusco 2018, pp. 483-484.

Dopo la parentesi bellica, de Blaas riprende con grande energia la sua attività di pittore, in particolare di ritrattista dell'alta società della Venezia cosmopolita, muovendosi nel contempo con grande facilità in una dimensione europea.

Espone alla Prima Biennale romana del 1921. Cfr. *Prima Biennale Romana* 1921.

Partecipa alla mostra della Bevilacqua La Masa del 1922. Cfr. *Catalogo della 12. Mostra* 1922. È segnalata nello stesso anno una sua personale alla famosa Galleria Geri-Boralevi di Venezia. Cfr. *Arte pura e decorativa* 1922, p. 26.

Il carteggio con Gerolamo Corradi riguardo il ritratto della moglie Lucia Corradi Dell'Acqua realizzato al Lido nell'agosto 1922 in sei sedute è rivelatore della personalità di de Blaas e delle sue capacità, nonché della sua clientela e del modo con cui intendeva il ritratto. Cfr. *Accoppiamenti giudiziari* 2004, p. 266.

È da tenere conto di come, fin dal 1920, un'affezione alla vista avesse determinato per il padre, Eugenio De Blaas, l'abbandono della pittura. Nel 1922 si omaggia l'anziano artista in occasione della Biennale d'Arte, con l'esposizione in una sala a lui dedicata dei disegni preparatori e modelletti delle opere più rappresentative (*Mostra Personale* 1922', p. 29).

Lo stesso anno, Lulo lascia Venezia per gli Stati Uniti. Favorito dalla notorietà di cui già godeva in campo internazionale, «riuscì a crearsi una buona fama artistica; difatti tutta la sua produzione migliore si trova colà», come indicava già Comanducci (1934, p. 182) aggiornato agli ultimi sviluppi, il quale fornisce un elenco di sette ritratti. Nessuno è stato individuato in questa circostanza e la ricerca rimane, come osservato, da perseguire.

Nel 1923, a pochi mesi dall'arrivo, a confermare quanto fosse introdotto, espone a New York in sede di prestigio, la Kingore Gallery (*Portraits* 1923; catalogo non reperito in questa occasione).

Ne offre una esemplificazione due anni dopo un trafiletto in «The San Francisco Examiner» (*Plans Made for Portrait Exhibit.*, 1 Jan 1925, p. 149), in cui si dà conto della mostra di sedici ri-

tratti presso la prestigiosa Borgia Room at The Westin St. Francis San Francisco Hotel, sponsorizzata da un gruppo di signore. Molte delle quali erano state ritratte in occasione del soggiorno in città del pittore alcuni mesi addietro. Si riportano i nomi dei promotori, tra questi di nove dei personaggi di cui si presentano i ritratti, figura anche il banchiere e diplomatico Richard Tobin, ambasciatore in Olanda. Risulta che il pittore era appena ritornato a San Francisco e che in autunno aveva eseguito a Parigi il ritratto di Ferdinand Thieriot: il ritratto postumo del noto musicista (Amburgo 1838 - 1919 ), o di un suo omonimo?

La fortuna di ritrattista per committenti di alto livello è attestata da altre testimonianze rinvenute sulla stampa dell'epoca. Un episodio emblematico riguarda il ritratto della cantante lirica spagnola Lucrezia Bori che meritò a Lulo di figurare in prima pagina sui rotocalchi patinati attenti all'alta società e al gossip. Cfr. Rusconi 2013, pp. 56, 66 nota 67.

Mentre operava negli Stati Uniti, attendendo anche alla clientela parigina, la passione marinara, ossia velica, lo tenne legato alla patria. In frequenti attraversate atlantiche, forse cliente delle motonavi di lusso come la Saturnia, partecipa ai riti più eleganti della vita sociale che vi si svolgeva.

A pochi mesi dalla partenza per l'America, si legge in «Rivista Nautica» del giugno 1923: «C'informano da Venezia che il noto skipper e pittore Lulo de Blaas - da Lezze ha già lasciato New York dove egli ha trascorso l'inverno totalmente dedito all'arte, e che ha annunciato il suo prossimo arrivo tra gli amici della Compagnia della vela, manifestando il proposito di dedicare le vacanze estive al suo sport preferito». Cfr. «Rivista Nautica», 1923, p. 171. Altra notizia riguarda l'acquisto dell'8 metri Ezio VIII, ribattezzato "Fortuna".

Che quella della vela fosse una passione da tempo coltivata lo conferma la sua presenza il 22 gennaio 1913 a Genova, all'atto fondativo dell'Unione Nazionale della Marina da Diporto con lo scopo di «promuovere e sviluppare la navigazione da diporto e disciplinare le manifestazioni, coordinando l'opera delle diverse



società di yachting». Assieme a Gerolamo Marcello rappresentava lo Yacht Club Veneziano. Un manifesto a sua firma della Compagnia della Vela è realizzato nel 1920 (*Manifesto della Compagnia della Vela 17-18 luglio 1920*, cm 99,5x69,3; Alassio, Galleria L'Image) e nel 1921 con il programma delle «Grandi regate adriatiche a vela» dell'estate veneziana (stampa della Società Anonima Veneziana Industrie Grafiche Venezia). Anche in questo campo si conferma brillante illustratore. Non mancano le cartoline illustrate con questo stesso soggetto. Collocazione del manifesto del 1921: Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Cat. Gen. 00668712.

Quanto al ritratto all'acquerello esposto del 1931 va da sé che dovette essere realizzato in occasione di uno dei rientri a Venezia. Per questa precisa fase si segnala l'esposizione presso Knoedler a New York dei suoi recenti acquerelli su Venezia (6-12 gennaio 1930). Si individuano anche alcuni ritratti datati che consentono una efficace comparazione stilistica, nessuno corrispondente ai sette segnalati da Comanducci. Si deve ricordare che lo stesso anno, l'11 febbraio, muore il padre, ricordato dalla stampa come un grande artista "veneziano". Cfr. *Necrologio 1931; Artisti che scompaiono 1931*. Il suo rientro potrebbe essere avvenuto per questo motivo.

Non conosciamo i rapporti di de Blaas con il trentenne Giovanni Frescura che si fa ritrarre l'anno dopo il suo matrimonio officiato in Santa Maria Formosa. Il pittore, adottando un taglio fotografico (o avvalendosi di una fotografia come altre volte è documentato), con l'immediatezza e padronanza della tecnica pittorica all'acquerello, lo coglie efficacemente in modo informale, in "democratica" camicia bianca, in piena luminosità e in un atteggiamento sincero, con sguardo limpido e aperto. Ne esprime la giovanile gioia di vita senza spavalderia, e volutamente l'artista non indugia in aspetti psicologici. Si direbbe che approfitti della possibilità di abbandonare, una volta tanto, le sofisticatezze della ritrattistica paludata che gli avevano assicurato la fama e la fortuna presso la clientela internazionale di alto rango.

Quanto alla tecnica, non si tratta di un esito estemporaneo. Si riscontra bensì una precisa corrispondenza con alcuni ritratti firmati e datati del momento, raccolti in questa circostanza, riguardo l'essenzialità compositiva, la frontalità "fotografica", la leggerezza cromatica, da ultimo la facile comunicativa diretta. Tutti elementi comuni ai ritratti che colgono i personaggi di un livello sociale al quale de Blaas si rivolge da sempre, documentandone l'evoluzione del gusto, della moda, aspetto quest'ultimo in cui si impegna, in particolare, con una restituzione giocoforza analitica dei gioielli, di storiche *parures* della Maison d'eccellenza, di Cartier in taluni casi. Si segnalano i seguenti: *Ritratto di giovane donna in rosso* del 1928, eseguito a New York, (Doyle, New York, June 3, 2015 Lot 56, tela cm 127 x 101); *Ritratto di giovane uomo con la sciarpa azzurra* del 1928 (fig. 49), eseguito a Venezia, (Parigi, Adler Nordmann & Dominique, 26 Avril 2014, Lot 205, olio su tela cm 101 x 79); *Ritratto di Marjorie Merriweather Post quando fu presentata alla corte di St. James; Ritratto di Marjorie Merriweather Post con la figliuola Nedenia; Ritratto di Eleanore Close*, tutti e tre del 1929, conservati a Hillwood Estate, Museum and Gardens, Washington, DC; *Ritratto di giovane donna in giallo* del 1932 (fig. 50), eseguito a New York, (Everything but the House, Art, Collectibles, Décor & More, Cincinnati OH, March 14, 2018, acquerello, cm 75 x 57). Fra questi non può essere incluso l'olio su cartone dal titolo *La veneziana*, opera infatti di Eugenio de Blaas. Cfr. *Il Ponte casa d'aste*, Milano, 21 novembre 2019, lotto 50.

Per i suoi ritratti Lulo de Blaas merita le lodi in due articoli finora trascurati, come del resto lo è la sua personalità. Uno apparso ne «Il Carrroccio», la ben nota «Rivista di coltura, propaganda e difesa italiana in America», a firma di Pasquale De Biasi (1923, pp. 180-182). Il redattore, Agostino De Biasi, in modo programmatico, riservava uno spazio di tutto riguardo agli artisti operanti in America, con particolare attenzione a quanto si promuoveva nelle città della East Coast. Il Fascio italiano, attraverso la rivista, trovava il modo di sostenere l'italianità degli emigrati ormai radicati in

quella società o di quelli di recente venuta. Nel suo articolo De Biasi presenta emblematicamente, oltre a de Blaas, lo scultore di origini siciliane Vincenzo Miserendino, il ben noto architetto paesaggista fiorentino Ferruccio Vitale e il restauratore partenopeo Pasquale Farina, attivo alla John G. Johnson Collection di Filadelfia, riferendo delle sue recenti scoperte. Quanto a Lulo de Blaas si riportano le notizie (di prima mano), poi utilizzate da Comanducci, circa la sua formazione. Quanto alla cronaca si fa riferimento al «notevolissimo successo» dei suoi ritratti, presentati alla mostra della Kingore Gallery a New York e alla Biennale di Venezia. L'interesse critico di questo contributo non si ravvisa nello sforzo di cogliere l'aspetto interpretativo della ritrattistica di de Blaas, se mai nella descrizione delle modalità esecutive, che trovano riscontro a tutti gli effetti nelle opere individuate in questa occasione. Si legge: «è un lavoratore fulmineo, compie un ritratto in tre o quattro sedute, sa incominciare ad essere un bravo operaio, organizza il suo lavoro, come gli antichi, grandi produttori; conosce a fondo la tecnica, possiede insomma la sua arte»; «per ritrarre il soggetto, non nella impassibilità statica dei lineamenti, ma nella espressione interiore che ne determina il carattere, fa conversare il soggetto, lascia discorrere chi posa (...), fa della seduta un colloquio. Perciò preferisce ch'esso avvenga nell'ambiente familiare. (...) Egli ha il dono dell'improvvisazione rapida. Dipinge ovunque si trovi (...)». Si tratta di osservazioni che rimangono valide, nonostante il comprovato utilizzo del mezzo fotografico. Il riferimento è anche ai suoi ritratti in trincea, quando era ufficiale di Marina al fronte del basso Isonzo. De Biasi conclude con un'annotazione, ancora sul suo stile esecutivo, si direbbe di un "pittore fa presto", che suona di difesa: «i profani non possono che apprezzare perché non produce che bozzetti, schizzi, macchiette, che stanno alla pittura quelle che gli appunti di taccuino stanno alla letteratura, in questo lavoro si riconosce il pittore di razza».

In Italia de Blaas ha una presentazione in altro contesto, nel mensile di costume e moda

«Rivista Lidel. Lettura, illustrazioni, disegni, eleganze, lavoro»; in edicola dal 1919 al 1935 era destinata prevalentemente a un pubblico femminile, il più raffinato. Nel numero di aprile 1922 che ha in copertina la riproduzione a colori del *Ritratto della signora Ines Ravà* di Lino Selvatico, in abito quasi neosettecentesco e con il tricorno, viene dedicato un profilo a Lulo de Blaas a firma di Achille Bosisio (Bosisio 1922, pp. 11-14), il cui pregio sta innanzitutto nella riproduzione di sette ritratti con il riferimento cronologico. A questi si aggiunge la riproduzione (modesta) del *Ritratto di donna Giulia Vennucchi* in un numero dell'anno successivo della rivista che attesta come «egli è in breve diventato il ritrattista alla moda della élite femminile americana» («Rivista Lidel», anno V, fascicolo 2, febbraio 1923, p. 13)

Bosisio testimonia la percezione che si aveva della ritrattistica di de Blaas, specie nell'espressione di moda e di buon gusto d'élite con riferimento a un ideale di bellezza femminile, e quanto conti in questo esercizio la personalità dell'artista e il suo bel vivere, negli anni successivi la Grande Guerra. Si ripetono i dati biografici, qui riassunti, senza aggiunte di rilievo, e si offre utilmente un catalogo di opere, di cui si ripetono i soggetti come indicati: *Ritratto di donna Paola de Blaas, madre del pittore*, 1912, riprodotto; *Ritratto della sorella contessa Agnese Morosini*, coevo, non riprodotto; con la partecipazione all'Internazionale di Roma del 1912 l'inaugurazione del ritratto in grandi dimensioni; *Ritratto della Marchesa Luisa Casati in bautta* «che in un perlaceo pallore lunare ha sollevato la maschera occultandosi tuttavia nell'enigma delle brevi labbra suggellate», riprodotto; *Ritratto della principessa Magda Potenziani*, riprodotto, inoltre descritto in modo evocativo; *Ritratto della contessa Valentine di Robilant Mocenigo*, più recente; *Ritratto di Mrs Leventritt*, riprodotto; *Ritratto della contessa Maria José Brandolin* (sic), riprodotto, in realtà Maria José Brandolini d'Adda (Alvarez Pereira de Melo dei duchi di Cadaval), contessa di Valmareno (St. Jean de Luz 1893-Venezia 1947); non si cita ma è riprodotto il *Ritratto della marchesa Manana Sommi*, singolarissimo e che può ricor-



dare Alberto Martini. Si aggiungono i ritratti maschili non riprodotti: *Ritratto di Carlo Brandolini d'Adda, conte di Valmareno* (Venezia 1887 - Soligo 1942), in cui si ravvisa «Una lontana reminiscenza del grande Sargent»; *Ritratto del comm. Aldo Jesurum*, moderno industriale e collezionista veneziano; *Ritratto di S.A.I. il principe Federico Leopoldo di Prussia*.

Lulo de Blaas «può bene aspirare al titolo di pittore delle signore» e in questo gli è riconosciuto una sorta di primato in Italia, poiché «a tutte le donne egli sa donare una grazia che non va confusa con la grazia naturale, la quale non è che il movimento, per così dire, della bellezza, quella grazia che si acquista o che ci si dà, che comincia con l'essere uno studio e finisce per essere un segreto». Quanto alla grazia sofisticata e alla moda è evocata in modo più efficace nel citare il ritratto della principessa Magda Potenziani: «dal volto bellissimo, dalla carnagione delicata, il chiaro sguardo fisso nelle lontananze di un sogno. Il ricchissimo vestito rosa ed argento si svolge ed ondegga con seriche morbidezze, i braccialetti, il prezioso monile e la punta della scarpina rompono con tre note d'oro il ritmo pacato della musica che, elevandosi dalla figura squisitamente modellata, si continua e si perde in cadenze affiochite nello sfondo settecentesco dietro fontane discrete, dietro archi di cupa verzura». Un linguaggio estetizzante questo che rivela la sensibilità con cui è percepita la ritrattistica di Lulo de Blaas. E che, in un certo senso, trova un corrispettivo letterario nella scrittura di D'Annunzio dedita alle descrizioni di un'alta società tanto indolente quanto brillante, in opere prime come *Il piacere* o d'ambientazione veneziana (si ricorda che il poeta conosceva bene Venezia e l'ambiente sociale veneziano) come *Il fuoco*.

Con l'intento di offrire una visione più completa del pittore si segnala doverosamente da parte di Bosisio «una parte della produzione artistica del De Blaas che si riallaccia direttamente alla sua vita. (...) la pubblicazione di una trentina di bozzetti, scelti tra altri moltissimi eseguiti, in tempo di guerra, dal De Blaas volontario motonauta». Si apprende che quelli

editi nel 1919 (*Marina 1919*) furono presentati alla Mostra d'arte di guerra marinara tenutasi nel 1918 prima in Campidoglio, poi, come sopra ricordato, presso la Galleria Pesaro di Milano.

Con la constatazione in premessa «se Lulo de Blaas non fosse nato e non avesse fatto il pittore, non avrebbe potuto fare che il marinaio», si riferisce oramai come fatto di costume e di moda sportiva della sua attività di velista. Egli manifesta in questo l'appartenenza al mondo dei personaggi femminili dell'aristocrazia che andava dipingendo a Venezia e negli States: «e bisogna vederlo allora, il nostro aristocratico pittore, a capo scoperto ed a piedi nudi, in maglia e calzoncini di tela bianca, a sera, bruciato dal sole, rientrare trionfalmente dal porto di Lido e, fermo alla barra del timone, bordeggiare, volteggiare nel bacino di S. Marco, lago d'oro e di gemme liquefatte, con la stessa sicura eleganza con la quale accarezza la curva di un braccio, illumina una ciocca di capelli, conduce le sinuosità aeree di un velo».

Sul retro del dipinto esposto è applicato un ritaglio di giornale in cui si dà la seguente notizia: «Domenica arriverà a Venezia la motonave "Saturnia" proveniente da Nuova York, con a bordo 280 passeggeri. La nave trasporta anche la salma del compianto pittore Giulio de Blaas, spentosi di recente nella Capitale nord americana», esito di un intervento chirurgico. Era scomparso a New York il 15 maggio 1934 quando stava per fare ritorno in Italia. Furono rispettate le sue volontà di essere sepolto nella tomba di famiglia a San Michele in Isola.

Fig. 47. «Marina a Bordo ed a Terra. Bozzetti del V. M. Blaas da Lezze», frontespizio. Milano 1919, Editori Alfieri & Lacroix.



Fig. 48. Giulio de Blaas da Lezze, «Basso Piave: Marinaio del battaglione Bafile». Tavola numero IX da «Marina a Bordo ed a Terra. Bozzetti del V. M. Blaas da Lezze». Milano, Editori Alfieri & Lacroix, 1919.



Fig. 49. Giulio de Blaas da Lezze, *Uomo con sciarpa blu*, 1928. Collezione privata, già Parigi, Casa d'aste Ader, 26 aprile 2014. Olio su tela, cm 101 x 79.



Fig. 50. Giulio de Blaas da Lezze, *Ritratto di donna in giallo*, 1932. Collezione privata, già Cincinnati (OH), Every Thing but the House, 14 marzo 2018.





## Nino Springolo

Treviso, 1886 - 1975

### 50 *Autoritratto*, 1949-1954

Olio su tavola, cm 65 x 55,5.

Inv. PA0101000215. Sul retro più cartellini. In alto sul telaio cartellino con scritta a inchiostro:

«Nino Springolo - Via Montello 6 - Treviso / "Autoritratto"». Cartellino con scritta a penna blu:

«Nino Springolo - Via Montello 6/ Treviso/ 1954 Autoritratto/ olio su tavola cm 65 x 55».

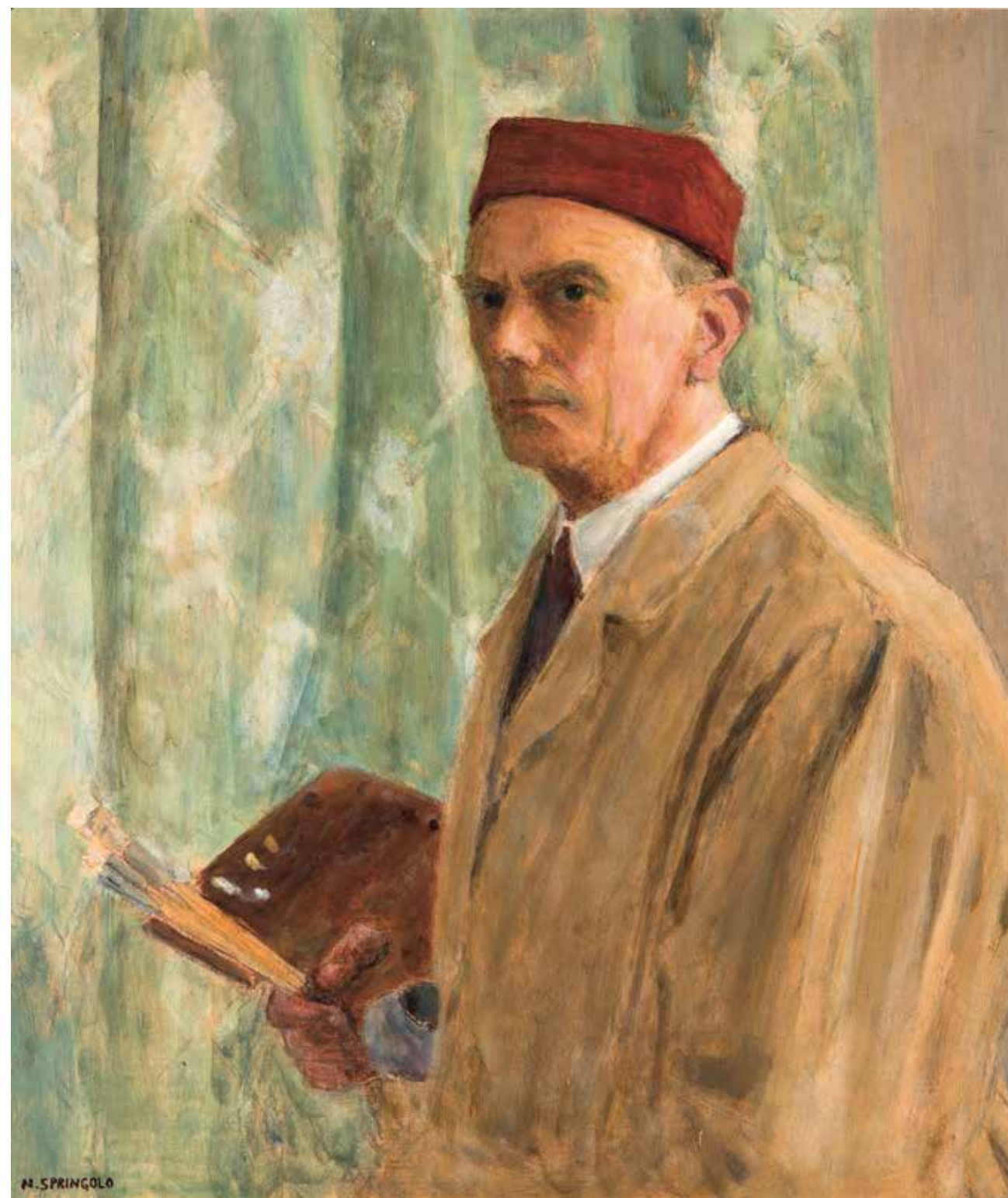
Altro cartellino di contenuto coincidente, inoltre la precisazione della data: «1949/1954», l'indicazione «di proprietà», inoltre «n. 20». Cartellino dell'esposizione in Ca' dei Carraresi 1993, n. 48.

### 51 *Donna che legge (Giannina, o "La lettura")*, 1953

Olio su tavola, cm 65 x 55,5.

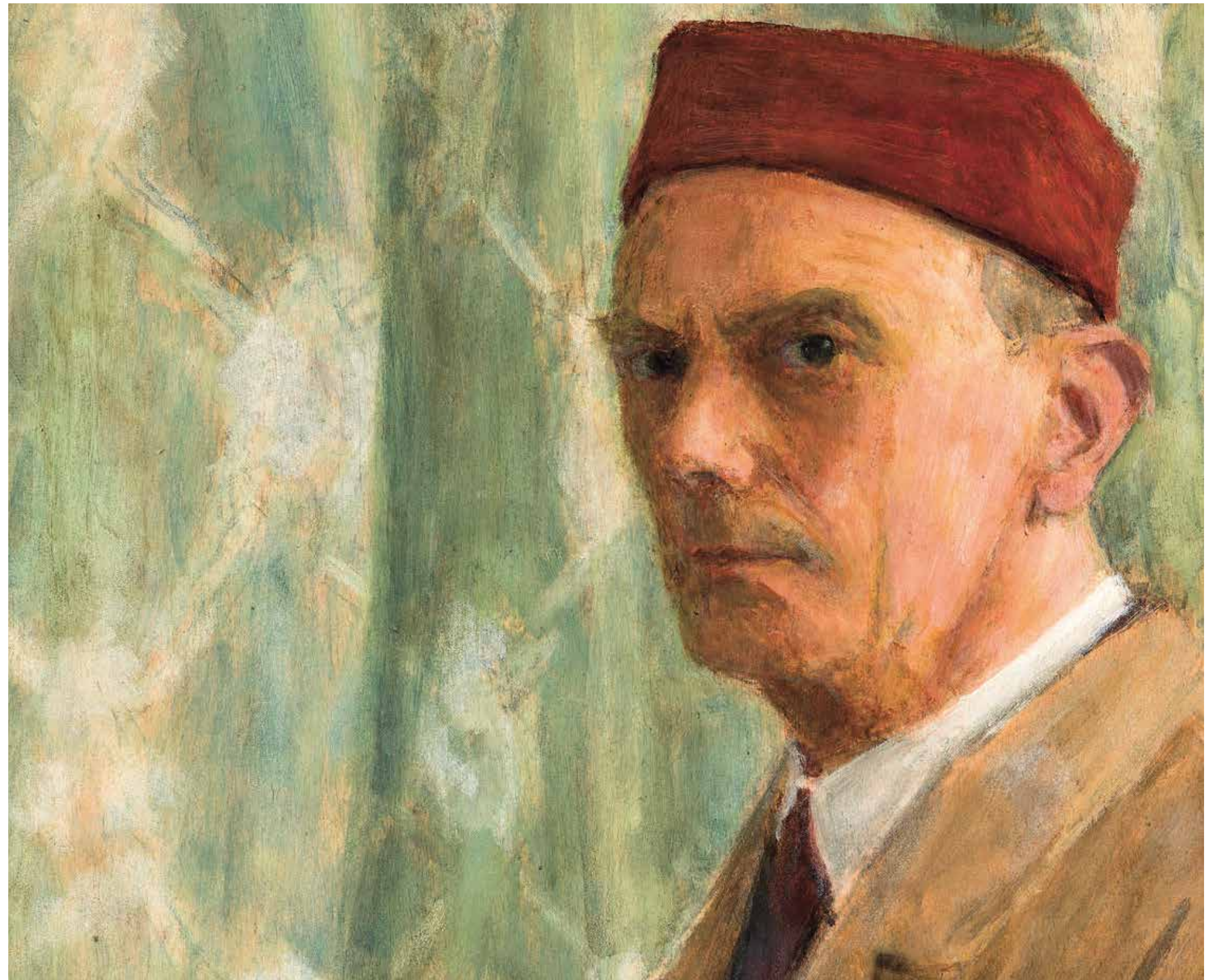
Inv. PA0101000216. Sul retro più cartellini. Cartellino con scritta a inchiostro: «Nino Springolo - Via Montello 6 - Treviso/ 1953 Fanciulla che legge - / olio su compensato cm 65 x 55». Altro cartellino con lo stesso contenuto, inoltre la precisazione del soggetto: «Fanciulla che legge (Giannina), o "La lettura"». Cartellino dell'esposizione in Ca' dei Carraresi 1993, n. 49.

Sulla cornice, nel retro, la scritta a matita: «Giannina che legge».

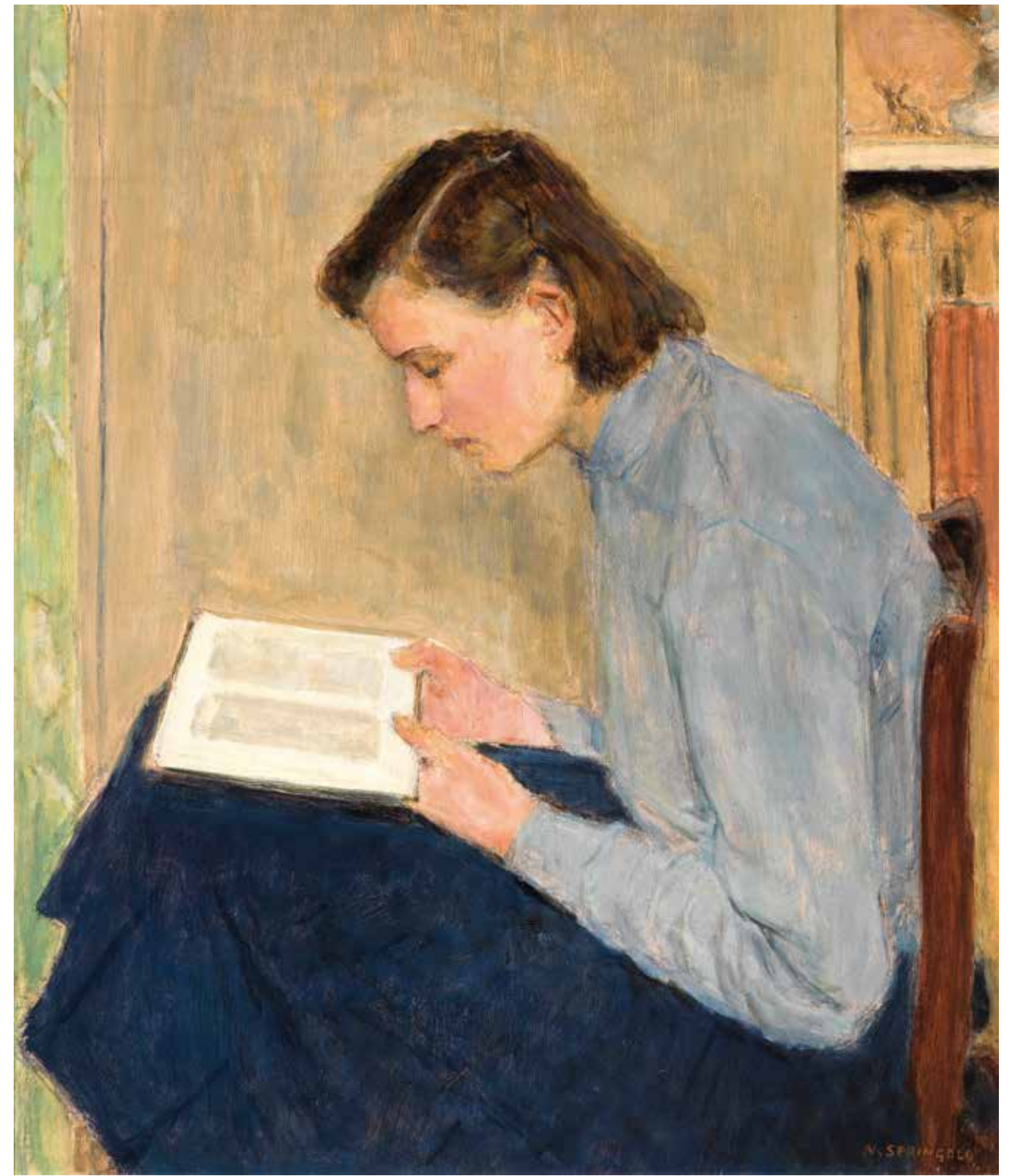


Tav. 50









Tav. 51



Il più aggiornato catalogo generale delle opere di Nino Springolo, edito a corredo della monografia dedicatagli nel 1992, annovera solo due autoritratti dell'artista, in aggiunta al primo del 1935 affidato al disegno (fig. 51). Cfr. Springolo 1966, s.p.; *Nino Springolo* 1992, pp. 158 cat. 102, 136 cat. 446, cat. 453.

Sono realizzati a breve distanza, quando il pittore era poco più che sessantenne: il primo risale al 1948 (fig. 52), il successivo, quello esposto, al 1949-1954, arco temporale indicato dai cartellini sul retro, alcuni con scritte probabilmente autografe. Un'indicazione cronologica approssimativa, quest'ultima, forse perché dettata a memoria, a indicare che si tratta di un lavoro completato progressivamente nel tempo. In quanto a uso esclusivamente personale, almeno nelle intenzioni iniziali, il dipinto in prima stesura poté essere tenuto nello studio come "sotto osservazione" prima di decidere e provvedere al completamento. Ciò confermerebbe quanto riferisce, ad esempio, Orio Vergani nel suo scritto dedicato al pittore proprio nel 1949: «Molti quadri restano sul cavalletto vari anni: Springolo è di quelli che non si fidano dell'improvvisazione, che si rileggono a mente fredda, che amano e mandano la propria opera nel mondo solo se riconoscono in essa un tepore costante, che è garanzia di non corrompibile vitalità» (Vergani 1949). Lo conferma Mazzotti (1969) che lo rappresenta come «incontentabile», impegnato intorno a un'opera talvolta per mesi e per anni, per risultare poi, alla fine, fresca e da apparire eseguita di getto. Una modalità dunque che va oltre l'aspetto meramente esecutivo e che riguarda tutta la pittura di Springolo, nella quale egli rivela ogni volta il suo impegno morale, per cui essa «ci viene offerta come il felice risultato di una ricerca ostinata e quasi caparbia, durata con esemplare coerenza tutta una vita». Riguardo questo aspetto, come ricordato da Mazzotti, tiene sponda a quest'ultimo, giudicando il pittore «campione dello scrupolo, del puntiglio, della incontentabilità», Dino Buzzati (1969) che lo esprime, par suo, anche in un'aneddotica spiritosa.

Al riguardo dell'autoritratto sovengono, in-

anzitutto, le parole con le quali Pietro Zampetti presentava Springolo in occasione della prima mostra antologica a lui dedicata, tenuta a Venezia nel 1959: «pur sensibile e aperto a ogni novità che il mondo irrequieto della sua giovinezza veniva portando, mirò soprattutto a guardare entro sé stesso. Onde la sua solitudine nella quale si chiuse, sia durante il periodo formativo e specie negli anni del dopo guerra, trascorsi a Fonte di Asolo, sia in seguito, fino alla sua tranquilla e laboriosa maturità che egli trascorre a Treviso» (Zampetti 1959, p. 3). In sostanza, fu un artista votato all'introspezione e dunque solitario. Queste inclinazioni, tali da caratterizzare più di tutto la sua personalità, traspaiono coerentemente nell'osservare l'autoritratto. In cui si aggiunge, come comunica lo sguardo non "meditativo" bensì fiero e penetrante rivolto all'osservatore, l'autoconsapevolezza e la severità, o addirittura il rigore, nei riguardi di sé stesso e dei propri obiettivi. Sono, per così dire, le virtù e il vissuto con cui Springolo vuole presentarsi. Sono aspetti che, del resto, impregnano di consueto un autoritratto nel suo porsi essenzialmente come "specchio dell'anima", nel quale si assommano ai messaggi dell'indagine fisionomica che si fa eloquente quelli deducibili dall'abito e dal contesto in cui l'artista si mette in mostra.

Tavolozza e pennelli alla mano, Springolo è in grembiule da lavoro, sotto indossa la giacca, ed è in camicia bianca e cravatta. Si aggiunge, in particolare, il vezzo del berretto da fumo in panno rosso carminio, ormai desueto, e forse indossato quale ricordo delle abitudini di artisti d'altri tempi. Se così dovesse intendersi, sarebbe esibito per associarsi a questi, quale insegna distintiva informale di appartenenza a una eletta categoria e a ribadire nel contempo la nobiltà del suo lavoro, per come è da lui interpretato. Sono elementi esplicativi e necessari, poiché non assommantisi ad altri aspetti. Ad esempio mancano quelli ricorrenti dell'atelier d'artista, in cui costui si presenta nel suo mondo, circondato specie dagli arnesi di lavoro (tavolozze, cavalletti, colori, quadri), o più spesso in presenza della modella. I termini cioè descrittivi, o per così dire, aneddotici e

allusivi. Anche per Springolo una simile documentazione non manca, ma è affidata all'obiettivo di un amico, l'epico fotografo trevigiano Giuseppe Fini, ad uso dei cataloghi delle molte esposizioni personali (fig. 53). Cfr. *Nino Springolo* 1963; *Nino Springolo* 1968; immagini riprese anche da Goldin 1991<sup>4</sup>, antiporta e p. 101.

Nel suo ultimo autoritratto Springolo sceglie di dominare il primo piano presentandosi in un ambiente sobrio ed elegante, di contro a un tendaggio prezioso, di tessuto operato in verde e azzurro, che richiama subito una dimora di lusso, da apparire oggi di vecchio stile, secondo un gusto borghese emulativo di un ambiente nobile. Questa scelta del contesto, per quanto esso sia essenziale, veicola come il pittore voglia costruire la sua identità. Contiene messaggi, a rigore, da distinguersi in un'analisi, per quanto vadano ad aggiungersi o infine a fondersi con l'immagine dell'anima offerta dallo specchio. Si ritiene che con le indicazioni d'ambiente egli voglia esprimere il desiderio di essere ricordato come artista legato alla sua casa. Ciò tradisce la necessità di uno spazio confortevole, tranquillo, familiare, domestico per potersi isolare al fine di raggiungere la dimensione meditativa necessaria al suo sguardo interiore e alla sua pittura. Ma anche alla sua poesia alla quale si dedica fin dal 1912 e che è raccolta in un libro solo nel 1960 (Springolo 1960).

Questa dimensione, del resto, esprime ancora una volta la ricerca di tutta una vita, come già si evince a leggere la letteratura critica, o le testimonianze e i pronunciamenti di quanti lo hanno conosciuto. Le righe sopra riportate di Zampetti, ne propongono lucidamente solo una sintesi.

Anche Giuseppe Marchiori (1975, pp. 9-12), tra gli altri, poneva l'interrogativo su cosa si nascondesse dietro la difesa della sua *privacy* fisica e morale, indicando come opzioni l'orgogliosa timidezza, o la solitudine come condizione necessaria al suo operare. Concludeva che «così, perseverando nel riserbo e nella discrezione, l'uomo salvò il pittore dalle insidie dell'odierno costume». Ma una tale risposta era solo di premessa a una nuova lettura in

prospettiva di questa condizione di isolato, divenuta oramai di *routine* in sede critica e con l'esito negativo di vederlo specularmente ignaro o isolato, quasi per caparbia, rispetto a quanto nel frattempo accadeva nel mondo artistico. Mentre all'opposto, con una certezza documentata, si poteva dimostrare come, col favore della sua scelta di non apparire, potesse concedersi un aggiornamento vigile e costante sulle molteplici esperienze pittoriche in contesti prossimi e non solo, tutte vagliate senza coinvolgimento esteriore, ma solo con la sua intelligenza riflessiva.

Con questa avvertenza e svolta nell'interpretazione, i due autoritratti di Springolo sessantenne, gli unici noti, per loro natura si prestano comunque a un'antologia degli aspetti permanenti che sono stati colti nel tempo riguardo la sua personalità e le scelte di collocazione nel contesto artistico, entro una lunga operatività dal primo decennio del Novecento. A partire dunque dalle giovanili esperienze cosmopolite di grande apertura: attraverso quanto presentavano della pittura francese le biennali, poi con la sua esperienza a Monaco di Baviera nel 1909-'10.

Non a caso entrambi i rari autoritratti «di proprietà», come si legge in un cartellino autografo, costituiscono ben presto un biglietto di presentazione per Springolo, di certo d'eccezione. In particolare, il primo del 1948 è significativamente esposto alla Biennale veneziana assieme a quattro paesaggi "domestici" (*Verso sera in giardino; Un angolo tranquillo; Campagna d'estate; Case di sobborgo tra il verde*). Cfr. *Ventiquattresima Biennale* 1948, p. 88). È l'autoritratto a capo scoperto in cui si conferma l'intenzione di esprimere la dignità del lavoro, pur essendo estraneo a ogni forma di esibizione di uno *status*. In esso il pittore comunica, se possibile, ancora più sinceramente e di sicuro in tutta umiltà il suo spessore spirituale.

L'*Autoritratto* successivo viene esposto, ad esempio, alla mostra di Ca' Vendramin Calergi a Venezia del 1968 (*Mostra* 1968, cat. 23). Nell'occasione Rizzi (1968) ne sottolinea la precisione e il «realismo», quello che «non volendo dar campo all'immaginazione, rende ricet-



tivi e profondamente oggettivi». Nondimeno, per il critico si tratta di un realismo «trasfigurato dall'emozione» e di una oggettività «riasorbita nel senso». È inviato dall'artista anche alla personale milanese del 1969 presentata da Giuseppe Mazzotti (*Nino Springolo 1969*, antiporta). Figura alla mostra progettata con l'artista, ma realizzata postuma a Casa da Noal a Treviso nel 1975 (*Nino Springolo 1975*, tav. 8, p. 103 cat. 57).

Il primo aspetto da recuperare fra i molti pronunciamenti critici, su suggerimento del modo di presentarsi di Springolo con il suo autoritratto, può essere persino quello colto da Aldo Voltolin nel 1915, quando nella sala in cui si espongono le sue nature morte egli percepisce «un senso squisito di pace familiare» (Voltolin 1915).

Nella spigolatura della critica si propone inoltre l'osservazione del cugino, Giovanni Comisso, risalente al 1933, il quale presenta la sala riservata a Springolo nell'ambito della IX Mostra d'arte a Treviso di quell'anno, organizzata dal segretario del Sindacato Artisti Giuseppe Mazzotti. In quella circostanza egli mette in luce come Springolo rifugga il successo effimero e voglia soprattutto essere in pace con sé stesso, non mentire a sé stesso, ed essere innanzitutto d'accordo con la propria coscienza (Comisso, in *Nona Mostra 1933*). Nel collocare fin da allora Springolo tra i maggiori artisti trevigiani, con Arturo Martini e Gino Rossi, in quel momento ancora una rivelazione, Comisso coglie un altro aspetto permanente laddove osserva che «nella grande marea degli espositori, quadri come i suoi, privi d'ogni lenocinio, non potevano essere gustati. È di lui come di certe anime sensibili che non possono essere eloquenti nella piazza, ma solo tra pochi intimi» (Comisso 1933).

Anche lo scrittore Dario Ortolani, nel dar conto di una visita a Springolo nel 1935 presso la sua casa fuori Porta Manzoni a Treviso, non può esimersi dall'offerirne con acutezza il profilo: «Appena parla il suo ritratto si libera, la voce e il gesto vi aggiungono il tono d'una ragione, lo sguardo e il sorriso il valore d'una coscienza» (Ortolani 1935, in Goldin 1991, pp.

80-84).

Guardando più avanti nel tempo si possono raccogliere altre osservazioni concordi in questa direzione, utili a confermare quanto si è ravvisato voglia trasmettere Springolo con il suo autoritratto. Si rivelano interessanti al riguardo le testimonianze raccolte nel volume monografico del 1992 sopra ricordato, (Licht 1992, pp. 13-18; Perocco 1992, pp. 19-21; Santini 1992, pp. 23-30). Si rinnovano in sostanza, con significativa e rara coincidenza, e semmai si arricchiscono le osservazioni circa la consapevolezza del pittore di appartenere a una tradizione di valori, con il senso di responsabilità d'artista che ne consegue, circa il suo rivolgersi a un pubblico colto, paziente e sensibile. Si ribadiscono le considerazioni sullo scrupolo e la riservatezza, sullo stato d'animo solitario e contemplativo e sul suo rifuggire da qualsiasi esibizionismo che lascia il posto all'amore per l'ordine. Come esprime anche il mondo appartato di grande quiete in cui sceglie di vivere, di operare coscienzioso e con la pazienza dell'asceta.

A considerare l'altro dipinto esposto dal titolo *Donna che legge (Giannina, o "La lettura")* del 1953 si può, pertanto, riconoscere un'affinità elettiva con il personaggio familiare per la sua stessa attitudine: la lettura come stato d'animo privilegiato, quale raccoglimento intimo e operoso nel silenzio di una stanza descritta in modo essenziale e tuttavia da risultare colma di sentimento. Ciò non vuol dire un'adesione sentimentale, secondo i canoni di molta pittura ottocentesca e ad esempio del verismo con il suo retaggio, e tanto meno commossa, e nulla può alludere a una storia che in qualche modo possa implicitamente suscitarsi nell'osservatore. Il personaggio nella sua situazione di serena tranquillità s'impone in modo pacato «come una realtà totale e indipendente», a voler trasferire in modo utile a questo ritratto le osservazioni di Fred Licht (1992, p. 16) a proposito de *Il cappello* del 1913. Altrettanto si potrebbe dire riguardo i paesaggi, o le più rare nature morte di Springolo. Nei suoi quadri, in tutto quello che si vede, vi è un sentimento pervasivo e vige una tranquilla atmosfera per l'appunto

sentimentale, non indotta o addirittura forzata in termini intellettualistici, bensì derivate da un istinto alla contemplazione felice del pittore e dunque connaturale. Il procedimento esecutivo, per quanto possa essere lento e scrupoloso, stabilizza questa profonda percezione iniziale. Non si aggiungono poi sovrastrutture dispersive con l'indulgere a virtuosità tecniche. All'opposto, Springolo, nel porsi nel solco del neo-impressionismo, lo declina senza giungere al frazionamento della forma, anzi, trova la via per un suo controllo rigoroso. Le zone croma-

tiche ricevono una ragionata semplificazione. Lo spessore del colore, per essere comunque magro talvolta castigato, può quindi variare solo leggermente, e questo consente di lasciar trasparire e valorizzare come componente sostanziale il disegno iniziale come un'incernitura fra le partiture cromatiche. Un'accortezza in base alla quale ci rende partecipi del lungo procedimento esecutivo, ci riporta entro i suoi tempi di stabilizzazione di un'atmosfera contemplativa, nella quale per libero atto della sua volontà ogni cosa scelta si presenta.

Fig. 51. Nino Springolo, *Autoritratto, 1935*. Collezione privata, Matita su carta, mm. 235 x 310. Da *N. Springolo 1966*.



Fig. 52. Nino Springolo, *Autoritratto, 1948*. Collezione privata. Olio su legno compensato, cm 62,5 x 51.

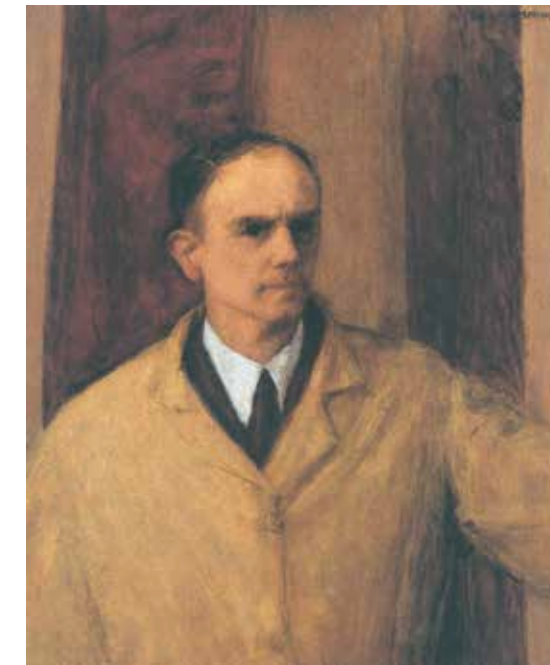


Fig. 53. *Nino Springolo in un ritratto fotografico (di Giuseppe Fini?)*. Collezione privata. Da Goldin 1991.





## Marco Novati

Venezia 1895 - 1975

52 *Ritratto della signora Bullo*

Olio su tela, cm 97 x 70.

Inv. PΛ0101000410

53 *Ritratto di Virgilio Guidi, 1955*

Olio su tela, cm 100 x 80.

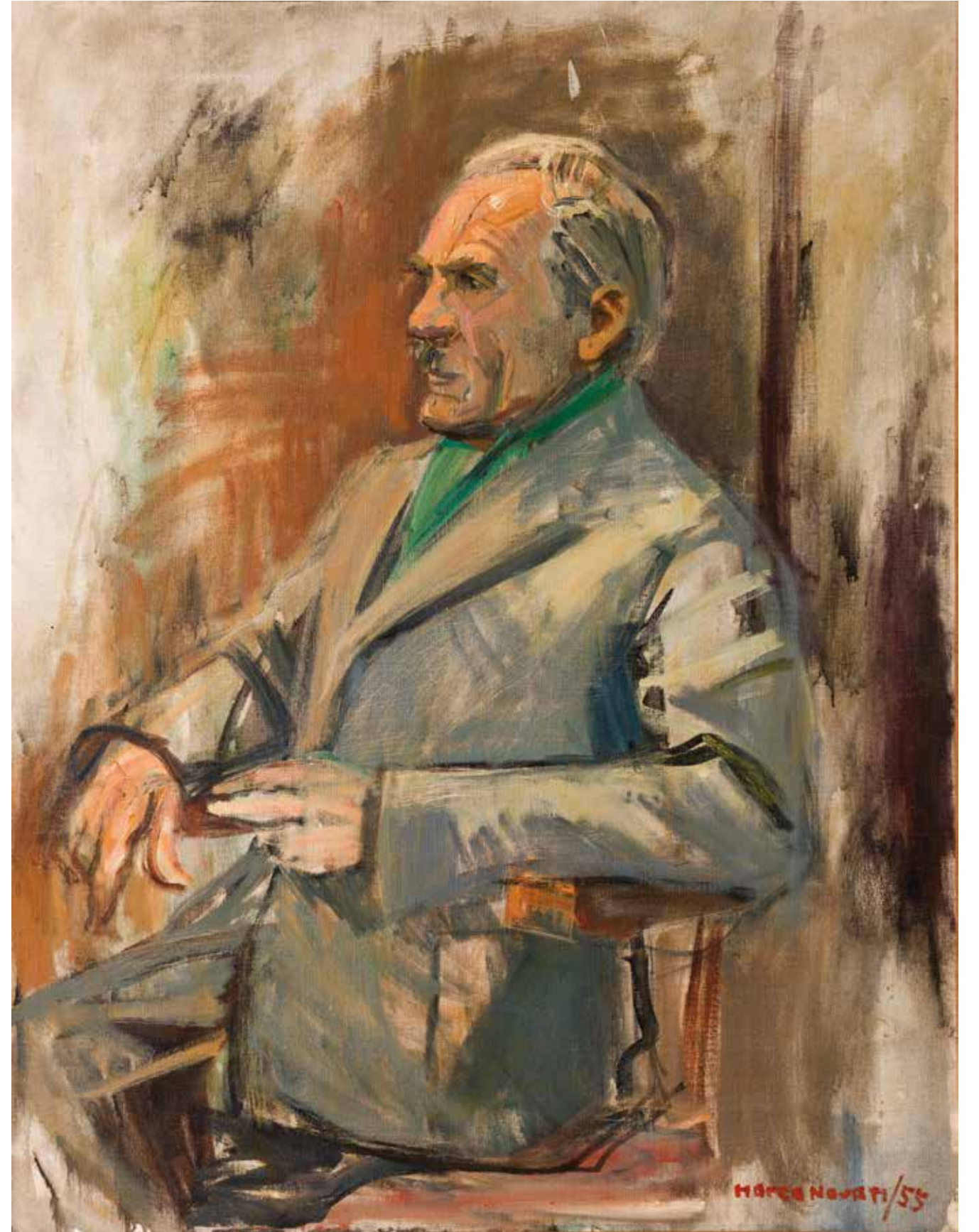
Fondo Bortolan, inv. PΛ0101008373. Firma in basso a destra: «Marco Novati/ '55».

Sul retro: V mostra di pittura del maggio di Bari. N° spedizione.



Tav. 52





Tav. 53



Nei ben noti ritratti della gente di Venezia, specie dei suoi ambienti più umili, Marco Novati trova la dimensione poetica più personale. Tale da riuscire, sia per l'adesione alla realtà che per l'espressività interpretativa, unica o isolata nel contesto della pittura tra le due guerre e ciò contribuisce a fissare nella memoria e a rendere presente la testimonianza dell'artista. Oltre ai ritratti di tanti individui destinati all'anonimato, nel contempo il pittore affronta quelli di famigliari, di personaggi "della porta accanto" e di conoscenti. Riserva in tutta la sua carriera molto impegno altresì a quelli su commissione da parte di personalità note, di professionisti, di esponenti del mondo delle arti, di una clientela borghese cioè la quale riconosce il valore e quindi perpetua le ritualità del ritratto pittorico d'autore, quale manifestazione di uno *status symbol*. Non vi è dubbio che, anche in questa sfera, è compresa e molto apprezzata la sua magistrale capacità nel saper condurre un'indagine veritiera sulla personalità, nel saper restituire una situazione psicologica profonda con immediatezza e in forma antiretorica, senza sussiego alcuno né insistenza. Risultati ottenuti dunque con schiettezza intuitiva e nel rispetto di un giusto equilibrio, riguardante persino i pochi dati concessi al costume che non è mai esibito, o all'ambientazione (talvolta una poltrona, una libreria sullo sfondo). Attuata, inoltre, con la sua capacità di intuizione nativa e l'energia appassionata è un'indagine ritrattistica che si rinnova ogni volta sia nel taglio formale mai ripetitivo, così come nella foga pittorica in cui tutto si risolve nella sapiente stesura alla prima. Aspetti entrambi non condizionati dal minimo indugio derivante da una complicità psicologica fra artista e il suo modello. In sostanza, con questa ritrattistica su commissione Novati dimostra di elaborare un linguaggio specifico e di straordinaria efficacia e libertà, coerente con la sua scelta fondamentale di adesione al vero che applica ai ritratti della gente umile. Di questi, anzi, proprio il ritratto su commissione contribuisce a mettere in luce l'irrinunciabile dimensione introspettiva che va oltre la documentazione solo realistica di una situazione umana.

Tra gli appunti che Novati affidò a foglietti e taccuini raccolti a partire dal 1923 e che, infine, cominciò a selezionare in vista di una pubblicazione dal titolo *Il piccolo binario di Marco Novati*, si legge anche questo senza data, particolarmente ambizioso, riguardante proprio i ritratti: «Questo mi propongo: i miei ritratti dovrebbero essere vicini a Rembrandt come stile, con in più un po' di ansia. Ciò dovrebbe giustificare il nostro senso moderno. Come si vede, poca cosa in più» (in Rizzi 1976<sup>1</sup>, p. 58). Le tavole della monografia a firma di Silvio Branzi (1961) e di quella del 1971 con il contributo di maggior peso di Guido Perocco (*Marco Novati* 1971) documentano con dovizia questi aspetti: l'ambito dei "diversi filoni" in cui si manifesta il suo preponderante interesse ritrattistico, e il definirsi dei caratteri di quello "su commissione" a partire dagli ultimi anni Venti, e poi in una lunga sequenza di esempi: *Signora Cappellin*, 1927; *Ritratto dell'attore Luigi Cimara*, 1927; *Ritratto del dottor Marigonda*, 1927; *Ritratto del signor Codognato*, 1929; *Ritratto del dottor Battain*, 1930; *Ritratto dell'attrice Paola Borboni*, 1930; *Ritratto dell'attore Alessandro Moissi*, 1930; *Ritratto di Moretti*, 1931; *Ritratto di signora*, 1935; *Ritratto di Teresa Sensi*, 1940; *Ritratto di Emilio Vedova*, 1940. Cfr. *Marco Novati* 1971, pp. 60-61 tavv. 22, 23; 63 tav. 25; 64 tav. 26; 74 tav. 36; 75 tav. 37; 78 tav. 40; pp. 82,83 tavv. 44,45; 92,93 tavv. 54, 55; 110 tav. 72; 115 tav. 77; 119 tav. 81. Rispetto a questo nucleo, il *Ritratto della signora Bullo*, senza data, può essere collocato alla metà degli anni Trenta in base alle indicazioni del dato di costume, della moda, a comprendere l'acconciatura, non ancora a scriminatura centrale, ma caratterizzata dalle onde fatte col ferro. La giovane donna, di cui non si sono raccolti elementi sull'identità oltre a quelli inventariati, è colta in primo piano, la figura di tre quarti. Esibisce un elegante cappotto blu scuro dall'ampio collo di pelliccia sollevato, che le incornicia il volto, arricchito anche ai polsi. La foggia "larga" fa ritenere che esibisca un capo all'ultima moda. Nell'insieme si ritiene emergere uno sforzo costruttivo, in cui si dà poca importanza all'ambientazione all'aperto - del resto inconsueta nella ritrattistica di

Novati - qui risolta come si trattasse di un fondale fittizio, simile a quello in uso ai fotografi d'un tempo per i propri ritratti in posa. Anche la frontalità di ripresa del volto sembrerebbe tradire la traduzione di un ritratto fotografico, animata tuttavia dall'accensione dello sguardo rivolto all'osservatore e dall'abbozzo di un sorriso. Entro lo sforzo di organizzazione spaziale, risolta su pochi piani e per via di una luminosità diffusa e lattiginosa, in questo ritratto a emergere positivamente è in particolare la consumata capacità tecnica dimostrata nell'impasto cromatico quasi cangiante del cappotto blu e nel raccordo tonale del collo di pelliccia bruno su base dell'ocra scuro. Per il resto, in sostanza, sembra attenuata l'immediatezza che Novati sempre dimostra con la ripresa dal vero (o come se fosse tale). Le motivazioni di tale costruzione e delle scelte in questo caso non possono essere accertate. Sono comunque da ricordare i rischi ai quali può andare incontro alcune volte il pittore, per primo quello delle circostanze condizionanti di una commissione, persino quello derivante dalla necessità di doverla accettare. Tempo addietro, in uno dei pensieri che Novati raccolse, così si esprime al riguardo di una tale eventualità: «Sera del 20 maggio 1931. Domani devo cominciare un ritratto ad olio. È una commissione, e mi renderà circa 2.000 lire. Duemila lire: quante cose posso fare? Poche veramente, ma per qualche settimana si mangia a casa mia, dove siamo in tanti e tutti pieni di buon appetito. L'arte, la divina arte, il magnifico mistero, dove va a finire?» (in Rizzi 1976<sup>1</sup>, p. 66). Per un'altra fase dell'attività di Novati, quella successiva che ora interessa, è Guido Perocco a cogliere le eccezioni rispetto a quell'«antigratzioso» che rappresenta la sostanza della sua poetica e che ritiene non sia mai venuto meno, se non quando «Cedette invece nei confronti delle belle signore in posa, solenni come matrone romane, e di tanti altri quadri buttati via nello spreco d'un pittore che aveva avuto dalla natura un'irruente forza di recupero» (Perocco 1971, p. 19). Di tutt'altro carattere e, pertanto, sicuramente rappresentativo per esito stilistico, è l'altro ri-

tratto esposto, quello inedito di Virgilio Guidi firmato e datato 1955, il quale dimostra una capacità intuitiva sapiente riguardo la personalità dell'autorevolissimo maestro, come risaputo austera, anche ruvida nella comunicazione. Come fosse concentrato in alti pensieri (anche poetici e di estetica), qui lo esprime il suo sguardo penetrante, che mira lontano. La resa di tutto ciò è in questo caso assicurata, avvalendosi ancora una volta Novati di una stesura cromatica spavalda, o addirittura sprezzante. Tale risulta rispetto persino alla libertà esecutiva che si è pur colta nella migliore ritrattistica sopra ricordata per la stagione precedente. Si pongono accanto i seguenti esempi coevi: *Ritratto Galletti*, 1955; *Ritratto Michieletto*, 1960; *Ritratto di Licudis*, 1960. Cfr. *Marco Novati* 1971, pp. 149 tav. 111; 155 tav. 117; 157 tav. 119. Per Novati, il valore assegnato a questo ritratto di Guidi si ricava dal fatto, accertato in questa occasione, che fu presentato per essere esposto alla Biennale veneziana del 1956. Lo accerta la scheda di notificazione delle opere sottoposte all'esame della Sottocommissione per le arti figurative cui spettava il compito di selezionare gli artisti non invitati, composta allora da Roberto Longhi (Presidente), Gisberto Ceracchini, Pericle Fazzini, Francesco Menzio, Pietro Zampetti, Orfeo Tamburi, Rodolfo Pallucchini e Renato Guttuso (Venezia, Biblioteca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Cartella Marco Novati). Dopo aver esposto ininterrottamente alle Biennali dal 1928 al 1938 e dal 1948 al 1954, Novati non risulta più presente proprio a partire dall'edizione del 1956. A margine della valutazione di questo ritratto non sono da tralasciare le testimonianze contenute negli appunti di Novati da cui si accerta l'alta considerazione riservata a Guidi, tanto più significativa per l'evidente e sostanziale distanza fra loro nell'intendere la pittura. Una simile considerazione si esprime innanzitutto nel riconoscimento del valore in sé della scelta compiuta, e in quanto caratterizzata da un accento, nel suo caso dall'«accento di spazio-aria», di essere una pittura formata «di spazialità, di sintesi arbitraria» (in Rizzi 1976, pp. 42, 59). Tra i pronunciamenti al riguardo



si aggiunge, inoltre, il riconoscimento dell'importanza della lezione impartita ai giovani. Difatti, «Guidi è necessario perché è umano, e prepara il letto per gli altri. La sua fatica è grave; il risultato pratico, relativo. Risultato ideale assoluto» (in Rizzi 1976, p. 45). Ma oltre gli aspetti estetici e ideali del Guidi più maturo, del momento in cui ne affronta il ritratto, Novati ha modo di dimostrare in un altro appunto di essersi avvicinato alla sua opera con un'attenzione addirittura descrittiva e di analisi formale fin da giovane, da quando a sua volta si poneva di fronte alle proprie scelte. Aveva allora di fronte le opere che si collocano nei primissimi anni Venti, con tutta probabilità all'altezza della Biennale del 1924: «Mostra di Guidi - *Il bagno*, tre figure in piedi, abbozzate:

dimostrazione del suo credo, che si riassume in cubismo, sfericità, colore semplice rosato, biancastro per i chiari, rosato marron per gli scuri, aboliti i diversi passaggi a lato degli occhi e altrove, tutto sintetizzato. *Uova*, paesaggio, due ritratti di donne: semplici, ben composte, giustissime, ma predomina la sfericità. Il *Tram* abbozzato grandiosamente: lo schizzo 15 x 20 all'acquerello (prima idea) è bellissimo seppur incerto, ha fermato i toni principali, che ci sono anche nel quadro» (in Rizzi 1976, p. 48).

Il ritratto di Guidi affrontato da Novati si rivela per quest'ultimo uno straordinario documento della sua apertura mentale che non ha limiti temporali, ma che lo ha sempre accompagnato nel suo lavoro fin dalle origini.

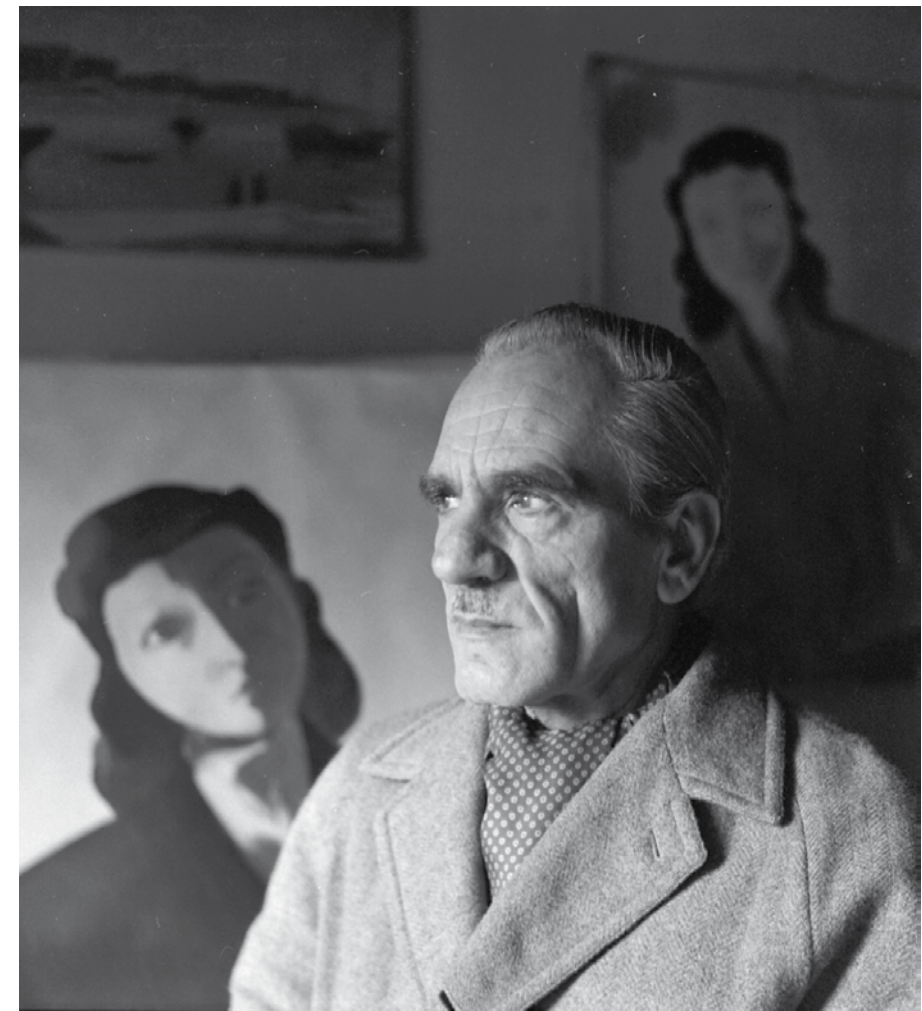


Fig. 54. Virgilio Guidi in un ritratto fotografico di Paolo Monti. Milano, Archivio Paolo Monti.



## Giuseppe Basso

Treviso 1919 - Giavera del Montello 1987

### 54 *Ritratto di Nena*, 1956

Olio su tela tavola, cm 75,5 x 48,5.

Inv. PA0101001491. Sul retro cartellino di partecipazione a una mostra non specificata, con indirizzo dell'autore (Giavera del Montello - Presa N. 6 / dopo l'incrocio con la dorsale), Titolo dell'opera:

«*Ritratto di Nena*», dimensioni e anno: «1956».



Tav. 54



Del dipinto senza firma e data non si è reperita la storia, tutta da ricostruire per congettura. La paternità di Giuseppe Basso e il riferimento cronologico, 1956, trovano certificazione nel cartellino sul retro con l'indirizzo prestampato del pittore, evidentemente applicato per la spedizione dell'opera alle mostre, in questo caso non esplicitate. Il soggetto corrisponde, tuttavia, a quello del dipinto presente alla più importante retrospettiva a lui dedicata, tenutasi a Palazzo Sarcinelli di Conegliano nel 1989, a cura di Marco Goldin (*Giuseppe Basso* 1989, p. 119 cat. 35). Non è riprodotto in catalogo.

Il 1956 va ragionevolmente considerato come anno d'esecuzione, è erronea la data del 1966 riportata nell'inventario di Fondazione Cassamarca, ripetuta nel repertorio di Sartor (2014, p. 233, tav. 252). Tanto più che a conferma, il 1956 è l'anno in cui Basso firma e data un disegno riprodotto nel catalogo della mostra coneglianese con il titolo *Nena* (*Giuseppe Basso* 1989, pp. 113, 120 cat 92, 93, forse lo stesso erroneamente catalogato due volte). Palesemente, posa la stessa anziana donna che si caratterizza ancora per il fazzoletto in testa, caratteristico del vestire popolare, calcato basso sulla fronte in modo da nascondere i capelli e legato sulla nuca, sotto la crocchia.

Quanto alla data, il regesto delle esposizioni vede il pittore particolarmente impegnato quel 1956: partecipa al Premio Michetti a Francavilla al Mare, l'anno in cui è premiato Bruno Saetti, inoltre al Premio di Pittura Marzotto a Valdagnò, il cui catalogo è introdotto da Ardengo Soffici (*Decimo Premio nazionale* 1956; *Premio Marzotto* 1956). A leggere il sommario "regesto" biografico e delle esposizioni nel catalogo della mostra del 1989 (*Giuseppe Basso* 1989, p. 125), si aggiunge la mostra personale a Palazzo Forti a Verona.

Tale iniziativa si comprende anche con il fatto che Basso dal 1954 entrò a insegnare all'Istituto d'arte Napoleone Nani (già Scuola d'Arte Applicata), divenendone in seguito il direttore fino al 1968 (Rizzi 1990, pp. 366-367; Manzato 2009<sup>1</sup>, pp. 41-42). Si segnala che aveva come colleghi insegnanti di vaglia come Giuseppe Michieletto, Orazio Pigato e il critico Gian Luigi

Verzellesi.

Non è da trascurare che a presentarlo nell'invito alla mostra personale del 1956 si impegnò Orazio Pigato (Reggio Calabria 1896 - Verona 1966) docente dal 1935 presso la regia Scuola d'Arte (dal 1953 Istituto Statale d'Arte) dove tiene la cattedra di Composizione fino al 1961, succedendogli allora Francesco Arduini. Dunque Pigato, pittore e docente di più lungo corso, introduce il collega più giovane da poco approdato nella città scaligera. Cfr. *Giuseppe Basso* 1956. Per inciso, lo stesso anno, Licisco Magagnato organizzava in quella sede la mostra dedicata a Pio Semeghini. Cfr. *Pio Semeghini* 1956. Sempre a Palazzo Forti, Basso figurava alla mostra collettiva degli artisti dell'Associazione incisori veneti (*Prima mostra veronese* 1956). Le presenze alle esposizioni veronesi, così concentrate nel 1956, divengono per Basso puntuali. Nel 1958 partecipa alla mostra di 27 pittori trevigiani ancora a Palazzo Forti, di cui non si è reperita finora una documentazione. Nel 1959 e 1961, come operante a Verona, partecipa alle Biennali Nazionali alla Gran Guardia, promosse dalla Società belle arti, ed espone esclusivamente i suoi paesaggi. Cfr. *Cinquantaquattresima Biennale* 1959, catt. 72, 73; *Paesaggio in grigio*, *Paesaggio in viola* (riprodotto); *Cinquantacinquesima Biennale* 1961, p. 38 catt 28, 29; *Paesaggio* (riprodotto), *Valdadige*.

Se molte sono le esposizioni, assai pochi sono i cataloghi con riproduzioni dalle quali si possa trarre l'immagine dell'arte di Basso in questo momento. In seguito fa eccezione quello dell'antologica di Oderzo del 1975 curata da Mario Sutor (*Mostra antologica* 1975), della mostra di disegni e dipinti del 1987 tenutasi a Treviso (*Giuseppe Basso* 1987). Supplisce da ultimo con maggiore generosità il catalogo della citata mostra postuma del 1989 a cura di Marco Goldin. Ogni fase è rappresentata, con un affollarsi di esempi proprio circa il 1956, a considerare sia i dipinti che i disegni. Un nucleo questo che si potrebbe qualificare come definitivo, considerando che dal 1963 e per un decennio il pittore vive un periodo di "afasia pittorica", dalla quale esce con altri intendimenti. Per il 1956, a sommare i soggetti delle opere catalogate a quelle riprodotte, si dedica a paesaggi, vedute (come

*San Giorgio in Braida*), rarissimi i quadri di figura, nessun ritratto oltre quelli di Nena. Questi risultano, pertanto una testimonianza importante e specifica della ricerca stilistica di Basso che in questo momento si distingue, proprio perché dedito soprattutto al paesaggio, per «il desiderio di dissolvere la forma nota per ricomporla in altre unità», che si configura come «un tentativo (...) di lirica astrazione geometrizzante, sempre di derivazione cubista, e che trova il suo miglior parallelo in ambito italiano nella ricerca di Renato Birolli»; quale esemplificazione di questo processo è scelto *Paesaggio sul Montello* del 1955, presentato al Premio Marzotto del 1956, e come esito di massimo grado di "astrazione" *Terra frazionata* del 1958 (Goldin 1989, pp. 23-24, 65). Ma si vedano anche i paesaggi riprodotti nei cataloghi delle Biennali veronesi del 1959 e 1961. Che si tratti solo di «una nuova grammatica allo studio della realtà», come aggiunge il critico, lo dimostrano altresì proprio i due ritratti di Nena, nella versione disegnativa e pittorica qui esposta. L'osservazione diretta del personaggio non lascia intendere in alcun modo un processo di "astrazione", il grado "naturalistico" si esprime anche nel segno portante e nella voluta grevità della materia cromatica, perfettamente alline-



Fig. 55. Giuseppe Basso, *Nena*, 1956. Matita grassa, mm 500 x 700. Da Goldin 1989, p. 113.

ata a quanto dimostra in *San Giorgio in Braida* e in *Oggetti* di quell'anno (*Giuseppe Basso* 1989, pp.62, 63), opere che hanno meritato un confronto con lo stile di Bruno Darzino. Rimane tale, quel grado di "naturalismo", nonostante il modo sintetico di incernierare i piani formali, specie nella costruzione del volto. Nel mentre trovava una nuova sintassi, o si poneva sulla soglia di una sorta di "astrazione" nel restituire un paesaggio, Giuseppe Basso poteva affrontare almeno *una tantum* il ritratto. Collocato, pertanto, in una posizione di giusta importanza e rappresentatività, il *Ritratto di Nena* sembra esprimere un livello di ricerca differenziato, come se Basso si appassionasse a rileggere ancora Gino Rossi, al quale sembra richiamare palesemente il tipo umano, nella sua realtà, e persino il segno e la pittura.

Si tratta forse del libero ritorno a un modello ideale, a distanza di tempo, da parte di un artista che ha un percorso formativo complesso e, per così dire, intermittente.

In sintesi: è a scuola di disegno presso Giulio Ettore Erler, fra 1931 e 1933; diplomatosi geometra nel 1940 e nel contempo acquisita la maturità artistica si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia, per passare immediatamente alla facoltà di Architettura (Manzato 2009<sup>1</sup>, pp. 41-42). Le opere del 1940-1941 lo vedono prossimo soprattutto a Virgilio Guidi e Guido Cadorin, non di meno da collegarsi a quanto andava esprimendo Giovanni Barbisan (Rizzi 1990, pp. 366-367).

Durante i primi anni del conflitto bellico è comunque presente ad alcune esposizioni a Treviso, Venezia e Ferrara. Dal 1943 al 1946 conobbe la prigionia in Tunisia, ma ha modo di dipingere. Al rientro a Treviso partecipa al gruppo "la Rossignona". Si laurea in architettura nel 1949, insegna prima presso l'Istituto d'arte di Venezia, poi in quello di Verona, come ricordato. A Venezia, prossimo al gruppo del Fronte Nuovo delle Arti, proprio nel Dopoguerra «conosce la declinazione cubista, anche senza aderirvi, risente l'eco dei grandi francesi (da Cézanne a Matisse)». Cfr. Rizzi 1990, p. 366. Sono le premesse per riconsiderare anche Gino Rossi a distanza di tempo.



## I ritratti e l'arguzia del disegno

### PORTFOLIO I

*Luigi Nono*

*Antonio Canella*

*Ettore Tito*

*Umberto Martina*

### PORTFOLIO II

*Marco Novati*

*Emilio Vedova*

*Juti Ravenna*

*Fioravante Seibezzi*

*Tancredi*



## Luigi Nono

Fusina 1850 - Venezia 1918

### 55 *Ritratto maschile di profilo*

Penna inchiostro di China, carta camoscio, mm 90 x 60; su cartoncino mm 160 x 130.

Fondo Bortolan inv. PA0101008652. Siglato a basso a destra: «9°».



Tav. 55



Questo ritratto che Luigi Nono firma con il numero arabo e non romano, come fa di consueto, rinvia per le sue ridotte dimensioni all'uso del taccuino d'artista, in cui si fermano le prime idee e qualche volta gli abbozzi. Il foglietto, sciolto in seguito, è stato montato su un cartoncino, quale immagine di ricordo personale, e disegno da collezione. Si osserva dunque una ripresa "istantanea", come può confermare anche il taglio di profilo. Infatti, il ritratto in posa, come quello fotografico (pensando alla pratica degli stessi anni), più frequentemente è frontale o di tre quarti. Lo dimostrano anche i ritratti di Nono dei primi anni Sessanta e dei primi anni Settanta, alcuni entro ovale. L'indagine fisiognomica e la resa espressiva, una certa concentrazione o "gravitas", sono efficacemente raggiunte, specie per la tensione di uno sguardo che mira lontano. La descrizione dell'abito è ridotta all'essenziale, mentre la collocazione spaziale e la direzionalità della luce traggono vantaggio dai pochi e sapienti segni in libertà, come a matassa, disposti all'altezza del busto. Si ritrovano in questo disegno, in modo conciso ed efficace, l'attenzione alla realtà e l'applicazione nell'indagine psicologica, in una dimensione meditativa dell'operare, proprie del pittore assunto a grande fama. Se vi fossero dei dubbi circa l'autografia di questo disegno, in presenza di una firma inconsueta (se tale essa è), si possono fugare a livello comparativo, guardando al *corpus* dei suoi disegni, in particolare a quelli della prima metà degli anni Ottanta. Come premessa, si deve osservare come i primi esempi mostrino Nono prediligere la matita. Si tratta solitamente di studi di composizione con più figure, comprensivi delle descrizioni d'ambiente, qualche volta di paesaggi di largo respiro. In tali casi possono essere minimali le annotazioni a inchiostro di China, quasi fossero aggiunte successive, finalizzate al risalto chiaroscurale di alcuni nodi figurativi. In seguito, l'inchiostro di China fa la sua comparsa nei disegni di "prima idea", ad esempio nello studio per *La fanfara dei Granatieri* del 1875 in collezione privata, il cui modelletto è a matita (Serafini 2006, II, pp. 31-33 catt. 62-65). Lo si trova inoltre impiegato nello studio per *Il bambino malato* del 1876, anche in questo caso ha un

corrispettivo in un'elaborazione a matita un poco più avanzata (Serafini 2006, II, pp. 43-44 catt. 94-98). In alternativa alla matita è impiegato, una sola volta, negli *Studi di foglie per Refugium peccatorum* del 1882, i quali hanno un corrispettivo in una ripetuta elaborazione a matita, nonché ad acquerello e tempera su fogli quadrettati di quaderno (Serafini 2006, II, pp. 72-73 catt. 189-195). Si stabilisce un confronto più diretto, anche per il carattere di istantaneità e riguardo il *ductus*, per primo in ordine di tempo, con il *Ritratto di Iginio* in collezione privata di Mestre che reca la data 20 giugno 1881 (fig. 56) (Serafini 2006, II, p. 78 cat. 218). Altri ritratti del 1882, però a matita e di dimensioni maggiori, sono da tenere in conto per ragioni compositive e di taglio: *Ritratto di Iginio*, *Ritratto della cognata Leonide* (fig. 57), entrambi in collezione privata di Mestre (Serafini 2006, II, pp. 82-83 catt. 239; mm 250x170, 240: mm 248x170). Il gruppo si completa con il *Ritratto della fidanzata Rina di profilo* (fig. 58) in collezione privata di Belluno (Serafini 2006, II, p. 93 cat. 283), a inchiostro di China su carta. Si è ritenuto che il pittore si riferisca proprio a tale disegno nella sua lettera a Rina Priuli Bon del 17 aprile 1885, che attesta in tutti i casi il valore di un ritratto istantaneo: «Le ho mai detto che dipingendo *Il mattino della Domenica* cantavo spessissimo il duetto di Mandelsohn "È il giorno del Signor", e lo cantavo con Lei: appiccicavo alla tela il suo ritrattino a penna, e cantavamo d'accordo ch'era una bellezza. E ho ricorso, oh quante volte a quel ritratto perché mi infondesse un po' d'animo...» (Serafini 2006, II, p. 93 cat. 283). Si delinea pertanto un genere ritrattistico a sé in quei ritratti che apparentemente si configurano come primi studi dal vero, ma in realtà compiuti, non fosse altro per trovare una loro funzione di ricordo. Negli anni a seguire sono numerosi e rimangono più frequenti quelli a matita. Tre ritratti invece a penna associabili a quello qui esposto anche per gli effetti chiaroscurali datano al 1885: *Il nipote Iginio*, *Norina Nono*, *Ritratto della fidanzata*, *Ritratto di vecchia* (Serafini 2006, II, pp. 112-113, catt. 359, 360, 361, 364). Seppure più semplificato è utile, da ultimo, il confronto con il ritratto di profilo in ovale de *Il maestro Tommasini al*

*pianoforte* (fig. 59) (Serafini 2006, II, p. 135 cat. 423). L'opzione tra disegno a matita e a penna doveva essere impegnativa per Luigi Nono nella fase di stesura di una prima idea e di un abbozzo, nella lunga gestazione ed esecuzione di un'opera che lo contraddistingue. Nulla si deve dare per scontato, anche di fronte all'immediatezza della restituzione con pochi tratti di un soggetto ripreso dal vero. Lo si apprende dalle sue stesse parole, osservazioni contenute nella lettera alla fidanzata Rina Priuli Bon del 30 giugno 1885 corredata dal disegno a penna

con lo studio per *Il bambino malato* (fig. 60), il più avanzato rispetto a quelli sopra citati, eppure ancora insoddisfacente: «Cara Rina, non sarà brutto come quello della Margherita ma siamo lì: è un vero supplizio per me il dover disegnare a penna; e t'avevo disegnato stamane tutta la scena, ma mi piaceva ancora meno. Ma anche così com'è potrà darti un'idea del quadro, solo aggiungivi pel fondo l'interno d'un casolare; anzi è meglio che t'unisca anche l'altro scarabocchio» (Serafini 2006, I, pp. 20-21).

Fig. 56. Luigi Nono, *Ritratto di Iginio (Nono)*, 20 giugno 1882. Inchiostro di China su carta, mm 175 x 105. Collezione privata.



Fig. 57. Luigi Nono, *Ritratto della cognata Leonilde*, 1882. Matita su carta, mm 248 x 170. Mestre, Collezione privata.



Fig. 58. Luigi Nono, *La fidanzata Rina di profilo*. Matita su carta, mm 248 x 170. Belluno, Collezione privata.

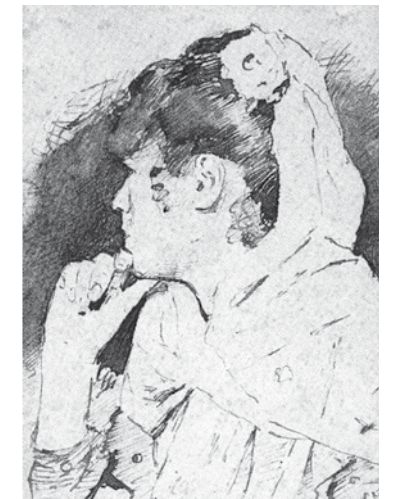


Fig. 59. Luigi Nono, *Il maestro Tommasini al pianoforte*. Inchiostro di China su carta, mm 280 x 180. Venezia, Collezione privata.



Fig. 60. Luigi Nono, *Lettera alla fidanzata Rina Priuli Bon, con studio per 'Il bambino malato'*, 30 giugno 1885. Inchiostro di China su carta, mm 165 x 115. Belluno, collezione privata.



## Antonio Canella

Venezia 1849 - 1922

56 *Uomo anziano seduto al lavoro con il pennello*

Matita su carta grigia, mm 325 x 285.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008720. Firmato in basso a destra: «Ant(oni)o Canella».

57 *Uomo stante rivolto a destra con spada e recante uno scrigno, seggio e studio di panneggio; 1878*

Matita grassa su carta camoscio, mm 407 x 281.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008717. Datato in alto a sinistra: «16 8bre 78»; firmato in basso a destra: «Ant(oni)o Canella».

58 *In sacristia, 1880*

Matita grassa, matita, rialzi a biacca su carta grigia; in basso a destra traccia ocre bruna a pennello, mm 398 x 275.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008718. Datato in alto a destra: «9 Luglio 1880»; Firmato in basso a destra: «Ant(oni)o Canella».

59 *Il collezionista, 1892*

Matita grassa su carta grigia.

Nel verso, *Ritratto di giovane stante di tre quarti verso destra in marsina e con bicorno.*

Fondo Bortolan, inv. PA0101008719. Datato sul recto in alto a destra: «- 26 - 28 / Xbre/92»; firmato in basso a destra: «Ant(oni)o Canella».



Tav. 56





Tav. 57

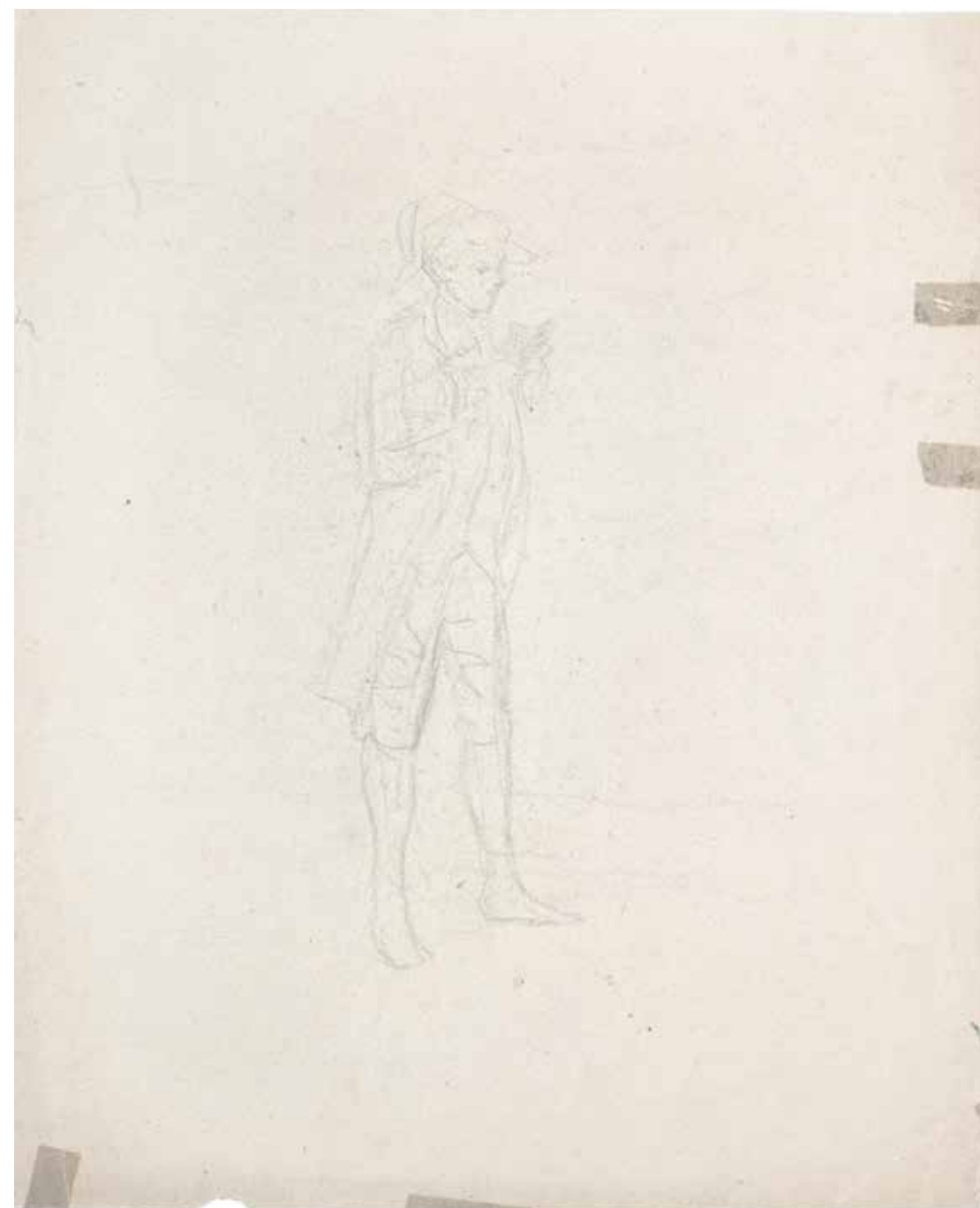


Tav. 58





Tav. 59



Il verso di Tav. 59



Di Antonio Canella non si dispone ancora di un profilo compiuto e neppure di una prima raccolta delle opere. Rare sono anche le notizie offerte dai consueti repertori biografici eruditi di Otto e Novecento. Pertanto, i disegni del Fondo Bortolan, firmati e datati, sono una testimonianza inedita di particolare rilievo per individuarne la personalità e offrono nel contempo l'occasione per avviare almeno la raccolta dei dati principali.

Quelli biografici si deducono dalla monografia del 1881 di Luigi Sernagiotto su Natale Schiavoni (Chioggia 1777-Venezia 1858) e il figlio Felice (Trieste 1803-1868). Li relega, giustamente, in una nota al testo circa le motivazioni del rientro da Vienna di Natale nella sua Chioggia nel 1821, per trasferirsi poi a Venezia due anni dopo (Sernagiotto 1881, pp. 306 segg.). Per ragioni famigliari il maestro pone termine alla fortunata attività nella capitale dell'Impero, dove era ritrattista di corte. La madre abitava a Chioggia e richiese che si occupasse degli affari di casa; mentre sua figlia Elisa, che ebbe nel 1800 dal suo primo matrimonio, era diventata nubile. Poco tempo dopo il rientro, la giovane convola a nozze con Antonio Canella «Aggiunto del Capitanato del porto di Chioggia», poi regio controllore al Capitanato di porto in Venezia. Quindi, Sernagiotto (1881, p. 307 nota 1) ne approfitta per ricordare il loro nipote: «Questo sig. Antonio [Canella] morto da molto tempo [ante 1851], è il nonno di quel simpatico pittore Antonio Canella, che rallegra talora de' suoi belli acquerelli le vetrine del sig. Ferdinando Ongania, del più valente e più patriottico librajo-editore che abbia Venezia, di quell'editore che sta ora preparando, mediante l'opera di varii artisti, ma specialmente del distinto pittore acquerellista Alberto Prosdocimi, la più esatta e la più artisticamente condotta illustrazione della stupenda Basilica di S. Marco».

Non viene indicata la paternità del pittore, e neppure la sua formazione artistica. Tuttavia, se si tiene per buona la data di nascita del 1849, solitamente indicata ma non accertata, non può che essere figlio di Costantino, il primogenito di Antonio Canella ed Elisa Schiavoni che

ebbero tre maschi (il primo nel 1832, Angelo Augusto nel 1837 e Pietro nel 1839), oltre a due femmine nel 1831 e 1836 (Schizzerotto 1988-1989, p. 88 nota 16).

Sernagiotto si mostra più attento a magnificare le meritorie imprese editoriali in corso di Ongania, così da rendere ancor più marginale l'interesse per questo artista a lui contemporaneo che volle ricordare quasi fuori contesto storico. Lascia comprendere, in ogni modo, come sia un artista “da intrattenimento facile”, simpatico e che rallegra. Di certo è una menzione dovuta per evidenti ragioni di conoscenza diretta, ma anche di acquisita parentela alla lontana. Sernagiotto sposa infatti Giulietta figlia del secondogenito di Natale, Felice Schiavoni, anch'egli pittore ben noto.

Il primo dato raccolto su Antonio Canella riguarda, dunque, l'ascendenza da una famiglia di pittori con capostipite Natale e poi rappresentata dai suoi figli, Felice e Giovanni (Trieste 1804 - Venezia 1848/49), il secondo morì partecipando alla difesa di Forte Marghera nei famosi fatti del 1848 e '49.

C'è da chiedersi se Antonio, che si indica nato nel 1849, abbia potuto imparare il mestiere dallo zio Felice Schiavoni negli ultimi suoi anni. Rimane altresì da accertare il legame con altri Canella pittori, da distinguersi ovviamente dai veronesi. A Chioggia, in particolare, è pittore Francesco Canella nato nel 1822, attestato a Venezia dal 1856 al 1894. Non è accertato purtroppo il grado di parentela, per quanto egli intervenga nella divisione ereditaria fra Elisa e il fratello Felice (Schizzerotto 1988-1889, p. 88 nota 18) e collochi presso la Galleria Sabauda di Torino alcuni dipinti che appartennero alla quadreria di Natale allestita in Palazzo Giustinian di San Barnaba, l'attuale Palazzo Brandolini d'Adda su Canal Grande attiguo a Ca' Foscari, dopo l'acquisto del 1824. Rimane il sospetto che possa essere Francesco Canella il primogenito di Antonio ed Elisa Schiavoni, anziché Costantino nato dieci anni dopo seguito da altro quattro figli.

Si aggiungono inoltre, tra i pittori con questo cognome, Giorgio che a Venezia sposa Elvira Gidoni, il cui figlio Francesco nato nel 1898

si dedicò egli pure alla pittura. Si può anche tenere conto di Giuseppe Canella (Venezia 1837-Padova 1913), di Francesco, allievo di Bresolin all'Accademia di Belle Arti di Venezia, premiato con Ciardi nel 1865, i cui soggetti realizzati all'acquerello sono molto simili a quelli dell'Antonio esposto (Gardonio 2016, pp. 467, 476 nota 40). Per inciso le Collezioni di Fondazione Cassamarca conservano un suo raro *Ritratto di vecchia*, a pastello su cartone, firmato e datato 1893.

In ultima analisi, una prima imbastitura dei dati sui Canella pittori rende evidente la necessità di verifiche sostanziali dei loro dati anagrafici, prima ancora che biografici. Innanzitutto si rende necessario il chiarimento sulla paternità di Francesco e sull'eventuale ruolo nella formazione di Antonio, l'autore dei disegni qui presentati.

Quanto alle opere di quest'ultimo, si parte dal fatto che tre dei disegni sono firmati e datati, così da coprire l'arco temporale dell'attività che va dal 1878 al 1892. Il suo percorso si integra, al momento, grazie alla partecipazione in anni contigui a esposizioni nazionali e al contributo come illustratore in imprese editoriali veneziane del massimo impegno: quelle di Ferdinando Ongania, presso il quale Antonio Canella espone anche i suoi lavori “di genere” all'acquerello, come ci riporta Sernagiotto già nel 1881.

Fu presente alle mostre di Milano: nel 1870 con *La visita del Mecenate* (Società 1870, p. 40, n. 20), nel 1877 con *Contemplazione* (Esposizione 1877, p. 6, n. 21, risulta allora dimorante in Torino, via Nizza, 13); nel 1881 con *Bibliomane* (Esposizione Nazionale 1881, p. 150 n. 42). A questa partecipava anche Giuseppe Canella di Padova con *Gruppo di case a Venezia, Canale Malamocco, Colonna S. Marco*, *Ibidem* p. 158, nn. 212, 213, 214.

A Torino espone, nel 1870, *Visita all'amico*, poi lo si trova qui nel 1872 e nel 1875, quando è presente con *In sagrestia*; infine, nel 1882, con *Un uomo d'ingegno*. Cfr. Rocca 1870; *Ricordo* 1872; *Esposizione* 1875; *Prima esposizione* 1882. Egli partecipa anche all'*Esposizione XXIV della Società Promotrice di Belle Arti in Genova* del 1875, con l'opera dal titolo *Filarmonici* che si ritrova

a Torino l'anno seguente (*L'esposizione di Torino* 1876 p. 450).

Si tratta di soggetti di figura, di acquerelli per lo più ancora da individuare. Il loro carattere è colto con puntualità, e utilmente per capirne oggi lo spirito, in alcune rassegne critiche ospitate in riviste. Parola chiave, in tali casi, è «pittura di genere», come già Sernagiotto lasciava intendere.

Tra le prime menzioni, rinvenute a un primo controllo, vi è quella riguardante le opere presentate alla mostra della Società Promotrice di Torino nel 1872. Nella rivista mensile «L'Arte in Italia» (*Esposizioni* 1872, p. 108), tra gli artisti in mostra egli merita una menzione: «Uno dei più giovani, Antonio Canella, comprende finalmente la pittura di genere e possiede queste due sagge qualità: il buon gusto della scelta e l'osservazione accurata del vero. Di lui havvi un dilettante d'arte del secolo scorso, la parrucca bianca ed abito color nocciuolo; siede nello studio di un pittore veneziano, e passa in rivista dei disegni entro ad una cartella. È spontaneo nella posa, giusto di carattere; ci ritorna molto bene al tempo di Canaletto e di Londonio. La forma riesce dura e come angolosa in molte parti, aspro e punto avviluppato il dipingere, tutta la intonazione mancante di unità. Ci siamo anche soffermati al suo *Interno di un convento*, piccolo studio, e quella placida loggia e quella luce di tempo triste ci hanno risvegliato nel pensiero certe nostre vaghe fantasie tutte piene di calma». L'aspetto formale e stilistico, per come è reso con il linguaggio dell'epoca, rimane indiscutibile. Si apprezza l'osservazione del vero e si aggiunge l'annotazione riguardo il costume, il trasporto di una situazione veritiera nel Settecento come tanta pittura, non solo veneziana, del secondo Ottocento. Si fa riferimento a Canaletto, e dunque alle sue macchiette, ma anche a Francesco Londonio (Milano 1723-1783), al suo ritrattismo, o anche ai soggetti agresti e alla dimensione pastorale, che sono espressi sia in pittura come pure nell'esercizio dell'arte incisoria. Anche questa di grande concentrazione e dagli eccellenti risultati, poiché «supera i limiti della pastorelleria disimpegnata, agganciandosi in-



vece all'aggiornato contesto culturale milanese sintonizzato fra l'Arcadia e l'Illuminismo, come conferma peraltro l'analisi della sua «commitenza» (Coppa 1991, pp. 206-211, 274-276; Geddo 2005, pp. 610-613). Una dimensione, dunque, di presa più naturalistica quella di Londonio che poteva consentire una sintonia perfetta a una rilettura ottocentesca, secondo i canoni dell'osservazione della realtà più attuali.

La descrizione di quest'opera corrisponde quasi appieno e, anzi, si ritiene ci sveli il soggetto del disegno più tardo del Fondo Bortolan, quello datato 1892, anche se il personaggio non è in parrucca e indossa un abito più moderno. Il foglio è accuratamente quadrettato per il trasporto in scala; il taglio di ripresa della figura lascia quasi il sospetto che derivi, o sia il trasporto, da un ritratto fotografico; l'insistenza persino «verista» nella resa fisiognomica raggiunge un grado che non trova riscontro negli altri fogli finora noti.

Sul retro, il *Ritratto di giovane stante di tre quarti verso destra in marsina e bicorno* è, all'opposto, lasciato allo stadio di abbozzo. Presenta un personaggio in costume, cioè in marsina, che ricorre in alcuni acquerelli di Canella, caratterizzato proprio dal «bicorno», con le punte laterali molto pronunciate e basse. Si tratta del copricapo tipico degli eserciti della Rivoluzione Francese fino al Consolato. Il personaggio, con la sua simpatia e curiosità, impersona un collezionista in più acquerelli dalle diverse ambientazioni. Quella di un acquerello passato sul mercato antiquario statunitense (fig. 61) (cm 28,5x16,5) in cui si fa sfoggio di virtuosismo nella resa dei tessuti della veste, della sedia e della parete, in studiati raccordi cromatici è più ricercata. L'abbozzo qui presentato, molto probabilmente, prelude a un disegno finito al modo consueto, destinato a essere memorativo per l'impiego «seriale» dell'invenzione (fig. 62) con il trasporto mediante quadrettatura.

Un altro commento reperibile, a firma di Marco Calderini (1878, p. 19), riguarda un'opera esposta a Torino nel 1878 (*Trentasettesima Esposizione* 1878): «Il signor Antonio Canella ha un acquerello *Robe vecchie*, dove invece si direbbe volentieri al colore di essere meno brioso. Si

gusterebbe meglio altre cose. La scena rappresenta un vecchio antiquario che sciorina certe stoffe alla luce, e la composizione della luce e delle linee. Il quadro infine, è felice». Corrisponde all'acquerello su carta dal titolo *L'antiquario* (fig. 63) (cm 55,5 x 41,5), firmato e datato in basso a destra «A. Canella 1880», già sul mercato antiquario inglese (2 maggio, 2012), che si segnala presente, almeno fino a qualche tempo fa, presso la Galleria Berardi di Roma (Giancarlo Berardi ha gentilmente fornito l'immagine qui riprodotta). Con l'identificazione di questo acquerello si comprende appieno la predilezione per tale tecnica pittorica, a motivo della conduzione e dell'incidenza della luce che essa consente per trasparenza, nitore cromatico e inalterabilità. Si comprende altresì la perfetta coerenza della ricerca formale dei «modelletti disegnativi» che, a facilitare il raggiungimento di tali esiti, offrono già una definizione geometrizzante della forma, dal carattere più accademico. Neppure in essi si accondiscende a una modulazione atmosferica, o chiaroscurale. I volumi si definiscono bensì in piena luminosità e con i mezzi toni. Si direbbe, pertanto, in una rivisitazione dei modi tiepoleschi, ma con una grafia più descrittiva e prolissa, per cui è forse meglio ricordare Fontebasso. Il tono è sempre paludato, ma non eroico e neppure magniloquente, di certo è privo dei sentimentalismi neoromantici di tanta pittura contemporanea. È quanto conviene a una rievocazione storica di pura suggestione, affidata agli aspetti documentari del costume non privi di curiosità, che non si ripromette intendimenti ideologici e moti espressivi coinvolgenti. Questa ricerca si traduce, soprattutto, in scene ambientate in una Venezia minore - colta come con l'obiettivo fotografico - che più interessano (anche dal punto di vista commerciale) per soddisfare i turisti. Essi ritrovano il «tipo» caratterizzato del rigattiere o antiquario che apre bottega in campo, del collezionista, come si è visto, o del viaggiatore; non manca il pittore alle prese con il ritratto del cane molto compiaciuto di stare in posa. Una rivisitazione questa di Pietro Longhi, nello spirito. Più rare sono le scene di vita come quella della lattaia, in tal caso da mettere

in rapporto con l'umanità che emerge dalle fotografie di *Calli e canali in Venezia* che Ongania pubblica nel 1893 (*Calli e Canali* 1893). Altri soggetti, numerosi, rispondono al gusto *troubadour*, con idealizzazioni che si riferiscono al mondo rinascimentale e sei-settecentesco: ad esempio *Cavaliere davanti all'altare della Vergine* (mercato antiquario londinese, 16 maggio 2005), altro *Menestrello a cavallo* (mercato antiquario londinese, 12 novembre 2009), *Troubadour* (Heritage Auctions, Dallas TX, novembre 2009), *Scena con cavalli e cavalieri* (Roma, Caputmundi casa d'aste, 9 settembre 2014, lotto 156).

Riguardo l'aspetto mimetico delle stoffe operate e coloratissime, che Canella ricerca con grande applicazione virtuosistica ne *L'antiquario* già Berardi, ma come in molte altre opere, si deve notare nel disegno qui esposto con *Uomo stante rivolto a destra con spada e recante uno scrigno* il dettaglio di una porzione di tessuto operato posto in alto a destra. Questo è reso con una precisione lenticolare propria di chi è dedito all'arte dell'acquaforte. Il disegno offre uno studio preliminare compiuto solo per la figura, mentre delinea appena gli elementi dell'ambiente, come il seggiolone. Il fondo doveva essere, nell'opera finita però, tutto qualificato da un ricco tendaggio, proprio come si vede nell'acquerello de *L'antiquario*, del quale si offre al momento solo un dettaglio.

Il carattere preparatorio di tre disegni di Canella del Fondo Bortolan, come attestato dalla quadrettatura, fa dunque riferimento ai suoi acquerelli. Ma si conosce di Canella almeno una traduzione all'acquaforte di questi suoi soggetti di figura. Una pratica, questa, che egli dovette seguire più diffusamente e che fa comprendere il grado «finito» atto al trasporto dei suoi disegni. Quale esempio di traduzione calcografica da un dipinto (ma in assenza in questo caso sia del disegno che del dipinto non ancora identificati) si deve citare *Cavallo in vendita*, soggetto la cui notorietà si deve alla pubblicazione ne «L'Illustrazione Italiana» nel 1883 (*Cavallo da vendere* 1883, p. 119), così anche in altre riviste. Il commento a tale dipinto, reso noto nella traduzione calcografica, ne sot-

tolinea il valore essenzialmente descrittivo: «Il signor Antonio Canella è un giovane pittore veneziano che non si è iscritto tra gli imitatori di Favretto; egli va da sé per un sentiero a parte, cercando la precisione descrittiva del contorno nel definire gli oggetti disegnandoli».

Una corrispondenza fra disegno e dipinto si può stabilire per quello di *Canonico (?) che legge in sacristia* firmato e datato 1880 (forse da identificare con *In sacristia* esposto a Milano due anni prima?). L'acquerello corrispondente (fig. 64) (cm 27,9x20,3) è passato in asta a Londra (7 maggio 2000) con un titolo non pertinente (*A Cardinal reading*). Il disegno si sofferma sulla figura, mentre a parte il pittore procede con il decidere la qualificazione dell'ambiente. In tale caso esso ha carattere neorinascimentale, o forse neo fiammingo, in quanto pittura d'interno qualificata dallo studio della luce direzionata. Lo è anche per la ricerca fisiognomica del personaggio il cui volto è colto sotto una luce radente.

Si distingue, dai tre disegni quadrettati qui presentati, il quarto che riprende un vecchio seduto in veste da casa o da lavoro, con berretto da fumo e occhiali *pinces nez*, intento ad armeggiare con il pennello su una carta o un tessuto ripiegato. È firmato e privo di data.

Emerge per una maggiore scioltezza esecutiva e una luminosità tenuta più alta. Offre una sorta di campionario della schematizzazione dei tratteggi impiegati nella resa delle partiture dei mezzi toni. Merita anch'esso una qualificazione neo settecentesca o neo tiepolesca dal punto di vista luministico. Questa trova conferma, mentre si assiste a una presa più diretta sulla realtà. Altre volte Canella sembra procedere forzatamente con l'individuazione di un «tipo fisiognomico», destinato poi a diventare ricorrente entro il meccanismo proprio di una pittura di genere.

Da questo punto di vista, completa il repertorio dei disegni di Canella esposti, in costume secentesco od ottocentesco, da città o anche domestico, quello di *Donna anziana stante rivolta a destra con pappagallo e il ventaglio in mano*, (fig. 65) firmato e datato 27 giugno 1877, presentato presso Doyle a New York (June 3,



2015, Lot 30; mm 375 x 250). È forse quello più rappresentativo, assieme ai disegni del Fondo Bortolan, per confermare i percorsi di ricerca e gli aspetti tipologici propri della produzione disegnativa di un inedito Canella.

I disegni finora raccolti, come già osservato, stanno alla base di una produzione di acquerelli con personaggi o scene “di colore” che suscitano curiosità e simpatia al collezionista di *souvenirs* e, nella fattispecie, al turista di una Venezia cosmopolita. Sono a misura delle vetrine di Ferdinando Ongania, come Sernagiotto ricorda nel 1881. Precisamente dieci anni dopo da che Ongania acquisì la ditta di Hermann Friedrich Münster, con la quale aveva iniziato a lavorare, grazie all'appoggio dell'amico ucraino il nobile Ivan Belosersky che ben presto lo lascia unico proprietario. Sono le vetrine su piazza San Marco sotto i portici delle Procuratie vecchie ai nr. 72, 73 e 74, di quella che era la più importante libreria d'arte di Venezia, punto d'incontro per artisti, studiosi, collezionisti e immancabilmente i turisti (Mazzariol 2008<sup>1</sup>; Eadem 2008<sup>2</sup>; Harris 2011<sup>3</sup>; Mazzariol 2011<sup>4</sup>).

Si caratterizzava infatti, modernamente, per la disponibilità non solo di libri, ma anche di incisioni antiche o contemporanee, di fotografie e, per l'appunto, di dipinti di artisti veneziani interpreti della città lagunare (per il contesto generale si veda Bacci 2009). Ma non mancavano oggetti d'arte, anche i tessuti, mentre si svolgeva in questa sede persino un'attività di commercio di antiquariato a diversi livelli, in una rete internazionale.

Antonio Canella, come altri artisti che potevano esporre le loro opere presso Ongania (qui viene in mente il giovane Ettore Tito), fu coinvolto nelle sue importanti imprese editoriali in qualità di disegnatore e incisore di traduzione (Mazzariol 2011<sup>2</sup>, pp. 133, 139, 309; Eadem 2011<sup>3</sup>, p. 235).

Ne *Il Tesoro di San Marco* del 1886 (finito di stampare nel 1887) egli firma le tavole calcografiche riguardanti l'*Antitesoro* e il *Santuario*, inoltre quella del *Bassorilievo antico nel Santuario sopra l'altare* (*Il Tesoro di San Marco* 1886, I, pp. 3, 23). Altri disegni riprodotti sono firmati, tra gli altri, da Giorgio Canella. Come noto, questa

edizione a cura e a spese di Ongania è famosa per la raccolta di 100 tavole di formato “in quarto grande” (cm 40 x 30), delle quali 21 sono state stampate a colori, in eliotipia su carta di Fabriano. Antonio Canella, di questa raccolta edita nel 1885, firma la tavola XXXV relativa al *Calice dei Patriarchi* e al *Calice di Serpentino* ripresi nell'intero a cui si aggiungono due dettagli (*Il Tesoro di San Marco* 1885, II, tav. XXXV). Lo stesso coinvolgimento avviene per *La Basilica di San Marco in Venezia*, «cominciata nel 1877, terminata nel 1887», e a questa doveva riferirsi Sernagiotto, nel cui elenco dei collaboratori per la parte artistica Antonio Canella figura assieme ad altri quattordici (per citarne alcuni Giorgio Canella, Umberto Ongania, Alberto Prosdocimi e Federico Rotta). In questo caso lo ritroviamo in poche tavole calcografiche.

A osservare questi lavori si comprende come nei suoi disegni e negli acquerelli egli non dimostrasse altro che coerenza nello sforzo “mimetico”, come richiesto da tale specifica professionalità di “illustratore di traduzione”. In particolare, la predilezione per la resa documentaria delle stoffe antiche, come emerge dai suoi dipinti e disegni, è attestata dalla tavola a corredo di un saggio di Giuseppe Marino Urbani de Gheltof sull'arte dei tessuti dal Tre al Cinquecento, edito con dovizia di riproduzioni nel primo numero di «Arte Italiana Decorativa e Industriale» del 1890-1891, frutto dell'intraprendenza e capacità di Ferdinando Ongania (Urbani De Ghelthof 1890-1891, pp. 90-94; Mazzariol 2011 4, pp. 240-242), e dell'autorevole partecipazione di Camillo Boito (Pesando 2009, pp. 237-258). Si tratta della tavola su disegno di Canella, realizzata dalla Cromolitografia Fratelli Cattaneo successori Gaffuri & Gatti di Bergamo, che «è costituita interamente da motivi ornamentali tratti dai dipinti di Lorenzo Veneziano (3, 4, 6), del Moranzone (5), e del Diana. Tre frammenti di varie stoffe, in velluto (7), in broccato (8), dagli originali conservati nella ricca collezione privata del Cav. Michelangelo Guggenheim, il quale volle concedercene gentilmente la copia. Le tavole dei dettagli, hanno facsimili di tessuti dei secoli XV e XVI, dai dipinti conservati nelle R.R. Gallerie di Venezia».

Fig. 61. Antonio Canella, *Il collezionista*. Acquerello su carta, cm 28,5 x 16,5. Già Stati Uniti, mercato antiquario.



Fig. 62. Antonio Canella, *L'antiquario*. Acquerello su carta. Collezione privata



Fig. 63. Antonio Canella, *L'antiquario*, 1880. Acquerello su carta, cm 55,5 x 41,5. Già Roma, Galleria Berardi, ora Collezione privata



Fig. 64. Antonio Canella, *In sacristia*. Acquerello, cm 27,9 x 20,3. Già Londra, mercato antiquario, 7 maggio 2000. Collezione privata.



Fig. 65. Antonio Canella, *Donna anziana stante rivolta a destra con pappagallo e ventaglio in mano*, 1877. Carboncino, matita e biacca su carta, mm 375 x 250. Già New York, presso Doyle, 3 giugno 2015.





## Ettore Tito

Castellamare di Stabia 1859 - Venezia 1941

60 *Nudo semplice di schiena con il ginocchio sinistro su un basamento, con braccio destro che impugna un oggetto.*

Carboncino, rialzo a biacca su carta beige chiaro, mm 614 x 298.

*Verso: Struttura muscolare dell'arto superiore destro con muscolo deltoide; Struttura muscolare dell'arto superiore sinistro.*

Carboncino, sanguigna.

Fondo Bortolan inv. PA0101008537.

Firma nel foglio recto in basso a destra: «E. Tito»; sul verso scritta a matita: «53».

61 *Caricatura di fumatore di sigaro,*

*Verso: Caricatura d'uomo in paletot che minziona.*

Matita su carta beige chiaro, mm 140 x 93, applicata su cartoncino mm 214 x 167.

Fondo Bortolan inv. PA0101008649. Firma nel foglio recto in basso a destra: «E. Tito».

62 *Ritratto di donna che si curva per cercare a terra, 1907*

Penna inchiostro bruno su carta pressata, mm 250 x 190.

Fondo Bortolan inv. PA0101008650. Firma in basso a destra: «E. Tito 1907».



Tav. 60, recto





Tav. 60, verso



Tav. 61, recto



Tav. 61, verso





Tav. 62

I disegni di Ettore Tito appartenenti al Fondo Bortolan hanno il pregio di illustrare i distinti generi cui il pittore si dedica oltre quelli preparatori per le opere più note che lo resero celebrato, talora anche discusso, non solo nella Venezia cosmopolita, luogo di confronto fra artisti, ma a livello internazionale. Sono infatti quelli che svolgono una funzione di studio oppure attestano, o solo ricordano, una versatilità produttiva che si annuncia nella fase giovanile.

Appartiene al genere classico dello studio accademico il *Nudo semplice di schiena*, come conferma la presenza sul verso di due esercizi sulla struttura muscolare degli arti superiori, a differenti gradi di approfondimento.

Accanto alla firma non è apposta la data di esecuzione e non è nota la provenienza del foglio. Tuttavia il carattere di questi studi, nel loro assieme, lasciano almeno ipotizzare che si tratti di prove risalenti alla sua formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. È risaputo come egli, proprio perché distintosi nel disegno, sia stato ammesso ai corsi a soli dodici anni nel 1871, meritando il diploma cinque anni dopo, nel 1876. Un allunato nel quale non mancarono mai, puntualmente ogni anno, uno o più premi alle prove finali, in un crescendo di successi via via che i corsi si facevano più impegnativi. Fra questi si registrano i riconoscimenti per anatomia e per il disegno di figura del busto che qui più interessa (1873/74); in pittura ebbe due premi per copia da nudo sia di piccole che di grandi dimensioni, inoltre quello per teste e nudi dipinti a olio dal vero (1875/76) (Mazzanti 1998' p. 96). Si può cogliere nell'abile e sicuro disegno nel recto del foglio, oltre l'aspetto prettamente accademico della correttezza, la propensione verso l'aderenza al vero.

Si può ricordare al riguardo la particolare congiuntura generale e il nuovo indirizzo impresso alla Scuola di Pittura con la nomina nel 1866 di Pompeo Marino Molmenti a docente, per l'appunto, di pittura (Bellin 2016, pp. 424 segg.). Un indirizzo, il suo, che sarà recepito in un nuovo regolamento didattico riconosciuto dallo Statuto del 1878. Gli anni in cui Tito si forma sono quelli delle raccomandazioni di Molmenti circa la necessità del rispetto del regolamento interno

della Scuola di Pittura e del Nudo, in particolare della prevista successione dei corsi. Per l'accesso alla Scuola di Nudo erano richiesti gli attestati di superamento dei corsi di Statuaria e Anatomia. Come stabilito da Molmenti, per l'ammissione alla Scuola di Pittura «che è il dipingere le teste e il nudo dal vero, e per esercitarsi nella composizione oltre all'attestato che gli deve rilasciare il professore di statuaria abbisogna anche il corredo degli altri attestati forniti dai professori di Prospettiva e di Storia dell'arte» (Avviso di P.M. Molmenti del 6 dicembre 1874, qui riportato da Bellin 2016, p. 424). Per giungere a quella nuova pittura della realtà di cui è fautore, una pittura di genere ispirata alla vita popolare di Venezia al modo di Favretto, occorre dunque ribadire e difendere l'importanza dello studio del disegno di figura, al cui insegnamento Molmenti si era dedicato prima della nomina ad altra cattedra del 1866. In questo contesto, il disegno di Ettore Tito, se confermato alla sua fase formativa, come si ipotizza, offrirebbe una testimonianza diretta dell'osservanza di tali indicazioni e della qualità di esito con cui sono messe a frutto. Occorre ricordare, in proposito, come Tito fosse comprensibilmente seguito con particolare attenzione da Molmenti, perché, si può ben dire, egli fu un «allievo di prodigiosa bravura» (Mazzocca 1998, p. 16).

Un foglio di taccuino reca nel recto - dove è apposta la firma - e nel verso due «caricature» di genere distinto. Nella prima il personaggio si presenta in giacca e cravatta con in testa la bombetta, indizi del suo status sociale. Ha il volto incorniciato da barba e baffi e porta gli occhialini. Si presenta con un largo sorriso «fumigante», mentre solleva come un trofeo l'abnorme sigaro acceso. Il genere è quello molto diffuso nella pubblicistica satirica ottocentesca, in cui la caricatura ha risvolti politici e sociali o, come in questo caso, è più liberamente di costume. (Ogetti 1907 pp. 148-176; in seguito le trattazioni di Petrucci 1954; Hoffmann 1956; Idem 1958, pp. 757-760; Brilli 1985; Pallottino 1988, pp. 124-136). Si forzano gli aspetti di riconoscibilità fisiognomica insieme allo squilibrio delle proporzioni. La trovata è quella del personaggio «pupazzato», solitamente definito, come in questo caso, da un disegno sommario,



in cui è sinteticamente fissato un aspetto della figura, un'attitudine, o un gesto anch'esso caratterizzante.

Sul verso l'aspetto caricaturale si concentra soprattutto "sul fatto": è propriamente la situazione a rivelare il secondo personaggio in una dimensione comica. Al solito, l'abito indica lo status sociale del personaggio: basso e massiccio indossa la redingote e ha in capo la bombetta da gentleman. Sigaro acceso tra le labbra, mentre tiene sottobraccio il bastone elegante da passeggio, dunque in luogo aperto, è colto nell'atto di mingere. Non manca l'aspetto caricaturale del volto. Sotto il naso sproporzionato, di sotto i baffi, con un solo tratto per le labbra, si coglie come arrida.

I due disegni possono essere collegati a esperienze giovanili di Tito, tra il 1885-1889, con riferimento ai suoi «curiosi diari figurati degli incontri a Palazzo Papadopoli, dove disegna le caricature dei membri della famiglia e dei loro ospiti, esponenti dell'aristocrazia veneziana, del clero, insieme a intellettuali...» (Mazzanti 1998<sup>1</sup>, p. 96). A corredo di questa informazione generale, che non risulta aver avuto seguito in uno studio e in una pubblicazione specifica, è riprodotta la *Caricatura della contessa Morosini* (fig. 66), quasi degna compagna, per taglio e scelta, del personaggio "pupazzato" del fumatore di sigaro. In un'altra caricatura Tito coglie invece da tergo la postura di Pompeo Marino Molmenti in cui elemento divertente è dato dalla stilizzazione del cappello a larga tesa entro cui scompare la testa. Si direbbe qui memore delle caricature di Anton Maria Zanetti del famoso Album Cini.

Ironicamente, fu proprio *Pompeo Marino Molmenti* (fig. 67) a introdurre il giovane Tito nel salotto di Nicolò (Venezia 1841 - Roma 1922) e Angelo (Venezia 1843 - Roma 1919), conti Papadopoli. Il primo noto soprattutto per gli studi numismatici, l'altro perché deputato e protagonista della modernizzazione agricola del Polesine. Tra i frequentatori del loro salotto vi era Pompeo Gherardo Molmenti, nipote di Pompeo Marino (Venezia 1852 - Roma), fratello minore di suo padre, scrittore e storico dai molti interessi, anch'egli impegnato in

politica. Lo si ricorda, nella presente occasione, perché è proprio lui a offrire un'immagine di Tito che mette in luce la sua propensione alla giovialità, all'ironia e allo scherzo - aspetti fondamentali per un caricaturista - in un contesto di vita veneziana di cui egli è stato un importante comunicatore, per certi aspetti imprescindibile a livello documentario ancora oggi (cfr. *L'enigma* 2006). Si ricordi *La storia di Venezia nella vita privata* (Molmenti 1880, seconda edizione) o *Calli e canali* (1893) edito da Ongania, a cui collabora Dario Mantovani, con il corredo di riproduzioni fotografiche dagli archivi di Naya e Alinari.

Molmenti pubblica un ritratto dell'amico pittore in versione aneddótica in «Natura e Arte» nel 1896-1897 (Molmenti 1896-1897; edito nuovamente in Fossaluzza 1998, p. 86), in cui parla di quei pittori che «dopo essere stati tutto il giorno o sui ponti, o fra le calli, o negli angoli misteriosi delle isolette, dinanzi all'acqua verde della laguna, per rapire il segreto del colore della divina Venezia, si raccoglievano alla sera nelle sale del Circolo Artistico, che avea una splendida sede, il Palazzo Mocenigo a San Benedetto, e allora, dimenticate le affannose cure dell'arte, incominciavano gli arguti conversari, le facezie vivaci, le osservazioni acute, le maldicenze senza intento maligno, e scorrevano allegramente rapide le serate!

In quel crocchio di gente gaia v'era Luigi Nono, Giacomo Favretto, Alessandro Zessos, Guglielmo Ciardi, Silvio Rotta, Cesare Rota, Luigi Mion, Ettore Tito, Emilio Marsili, Luigi Rosa e parecchi altri cari amici. A un tratto, più alto delle voci alte, dominante lo strepito allegro, si udiva il riso acuto, argentino del povero Favretto, provocato da qualche lazzo, da qualche beffa, da qualche biricchinata di Ettore Tito. Perché tra quei cari matti il Tito era sempre il più matto. Spirito tra lo scettico e il bonario, in lui l'arguzia sprizza originale, e l'ingegno flessibile è disposto a coglier sempre le più caratteristiche varietà della vita». Segue l'allusione alla repentina e temporanea frequentazione dei «salotti eleganti», di lui che «bizzarro *bohémien*» diviene «damerino

azzimato». Alla data di uscita del profilo di Pompeo Molmenti, il riferimento riguardava il salotto Papadopoli dove si erano conosciuti, ma anche quello di Palazzo Barbaro Curtis, tra il 1885 e il 1895 abitato d'estate da Isabella Stewart Gardner che vi ospitava le personalità del mondo cosmopolita e che ispirò Henry James (Gerds 1997, pp. 123 segg; Mazzanti 1998<sup>2</sup>, pp. 31-32; Mamoli Zorzi 2004). Qui Tito fece conoscenze importanti: Antonio Mancini, John Singer Sargent, che del figlio dei proprietari del palazzo, Ralph Wormsley Curtis, fu compagno di studi presso Carolus Duran quando compì la sua formazione pittorica parigina. Poté conoscere Robert Browning ed Edith Bronson (Mamoli Zorzi 2012). Personalità legate ad Asolo, come è opportuno richiamare in questo contesto (Fossaluzza 2014<sup>1</sup>, pp. 42-450; Idem 2014<sup>2</sup>, pp. 489 segg.).

Nei *Visitor's Book* della celebre collezionista bostoniana Tito lascia traccia il 13 ottobre 1894 con un *Ritratto di Anders Zorn* (fig. 68) che di lei fu ospite assieme alla moglie Emma tra 1894 e 1895 (Mazzanti 1998<sup>3</sup>, p. 97), una caricatura *soft* che accompagna con un verso di Shakespeare: «Welkome, my friends all» (*Tempesta*, atto 5, scena 1).

Il terzo disegno inedito di Ettore Tito, esposto nella presente occasione, è a penna, reca la firma e la data 1907. Si può definire una macchietta, non perché sia abbozzato o riguardi una figura accessoria, la figura è infatti abilmente compiuta pur con pochi tratti di penna, ma perché coglie una persona originale, un tipo particolare come esprime specie la postura. La giovane donna inarcata osserva attentamente a terra per cercare qualcosa e nel coglierla in

questo atteggiamento il pittore lascia trapelare come una sottile e bonaria ironia che non sfocia in una forzatura propriamente caricaturale. Si tratta, con ogni probabilità, di una situazione domestica colta in modo estemporaneo e in tutta libertà. Per l'osservatore odierno emerge forse maggiormente l'interesse per il dato del costume di una donna di casa.

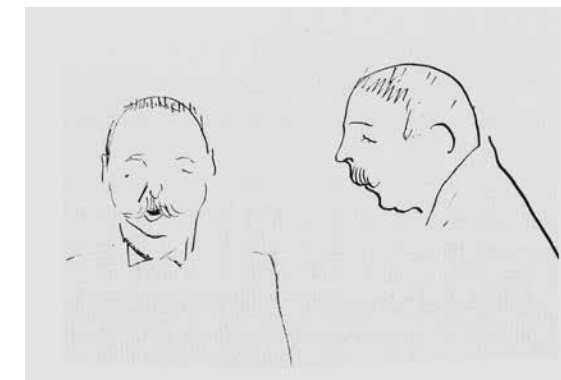
Sotto un'ottica documentaria il disegno può ricordare i vari tipi caratterizzati con abile immediatezza, specie quelli femminili di una Venezia minore, ambientati o isolati, a volte in dialogo fra loro, che Tito ci consegna nel suo lungo impegno di illustratore. Sono quei personaggi che si alternano alle vedute della città e lagunari, molto spesso popolate, quando dagli anni Novanta il pittore ormai affermatosi, che vive a lungo a Londra, illustra Venezia per «Schribner's Magazine» di New York, o per il britannico «The Graphic» (Mazzanti 1998<sup>3</sup>, p. 97; Eadem 2004, p. 422).

Il confronto più diretto, anche per l'aspetto esecutivo e tecnico, si può stabilire con alcune immagini al tratto "secondarie", perché edite per lo più ai margini di pagina, che arricchiscono la fortunata guida *Venezia* scritta da Henriette Perl (che si firma con lo pseudonimo di Henry) pubblicata nel 1894 simultaneamente a Vienna, New York, Londra e Parigi, con illustrazioni in bianco e nero di vario formato, alcune a piena pagina. Esse vedono quali autori oltre a Ettore Tito, da protagonista, anche Tony Grubhofer, Luigi Cima, Mainardo Pagani, Cesare Laurenti, Egisto Lancerotto, Guglielmo Berti, Emanuele Brugnoli e Millo Bortoluzzi (Perl 1894; Perl 1894<sup>4</sup>; Idem 1894<sup>5</sup>; Idem 1894<sup>6</sup>).

Fig. 66. Ettore Tito, *Caricatura della contessa Morosini*. Acquerello, ubicazione ignota, Da Mazzanti 1998.

Fig. 67. Ettore Tito, *Caricatura di Pompeo Molmenti*. Matita grassa. Dall'Album Papadopoli, ubicazione ignota.

Fig. 68. Ettore Tito, *Ritratto di Anders Zorn*, 1894. Penna, inchiostro nero su carta. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.





## Umberto Martina

Dardago di Budoia 1880 - Tauriano di Spilimbergo 1945

### 63 *Ritratto di donna anziana*

Carboncino su carta *beige* chiaro, mm 552 x 420.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008532. Firma in basso a destra: «MARTINA».

Nel verso, *Studio di giovanetto nudo stante che si lega un nastro sulla nuca*  
Matita. Firma a matita in basso a destra: «MARTINA U.»; numero «49».

### 64 *Ritratto di giovane donna*

Carboncino rialzato a tempera giallina, mm 630 x 478.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008535.  
Sul verso a matita l'iscrizione: «50/2 DIS»; firma: «MARTINA U.».

### 65 *Ritratto di donna rivolta a destra*

Carboncino e biacca su carta camoscio, mm 547 x 343.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008534.  
Firma in basso a destra: Martina / III - 1923.

Nel verso, *Ritratto di donna anziana di profilo rivolta a destra*  
Grafite e carboncino. Scritte a matita 50/2 51 in basso a sinistra

### 66 *Ritratto di ragazza di profilo*

Carboncino e biacca su carta camoscio, mm 416 x 316.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008533.  
Sul verso a matita: «50/10; MARTINA U.»



Tav. 63, recto





Tav. 63, verso



Tav. 64





Tav. 65



Tav. 65, verso





Tav. 66



Nel tratteggiare in modo succinto il profilo di Umberto Martina per il Nuovo Liruti, Giancarlo Pauletto ricordava come il pittore avesse Ettore Tito per maestro, più precisamente per la classe di figura, e aggiunge «Apprese una scaltrita tecnica pittorica e una capacità nel disegno che si vede assai bene in tanti studi preparatori per scene sacre e ritratti» (Pauletto 2011, pp. 2174-2175). In realtà, a inseguire la sparsa bibliografia su Martina, quella datata o la recente accompagnata da rare riproduzioni, non si rinvengono concrete testimonianze su questo aspetto e non sono messi in chiaro altrove le collocazioni di tali studi disegnativi. Fanno eccezione quelli, e si presume lo studioso faccia riferimento a loro, conservati alla Galleria archivio della Scuola del Mosaico di Spilimbergo (accessibili nel sito del Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia). Si tratta di cartoni quadrettati che sono riferiti all'arco temporale 1930-1939: *Figura di giovane nudo stante*, per il pannello musivo presso il Monumento ai Caduti di Spilimbergo, ideato da Martina e realizzato da Gino Avon (dunque da anticipare al 1928), questa volta di effettiva eleganza Liberty; studi per *Santa Scolastica* e *San Francesco Saverio*. Si aggiunge, con riferimento al 1944, la copia del volto dell'*Assunta* di Tiziano ai Frari. Si tratta della testimonianza di una collaborazione di Martina con la Scuola del Mosaico di Spilimbergo fondata nel 1922, grazie a Lodovico Zanini delegato a Udine della Società Umanitaria di Milano e al sindaco della cittadina friulana Ezio Cantarutti.

Quale precedente sono da ricordare i suoi disegni per mosaici che, destinati alla ditta Angelo Gianese assieme a quelli di Guido Cadorin, furono esposti accanto al progetto per la cattedrale di Brenno Del Giudice alla Mostra Nazionale d'Arte sacra di Venezia del 1920, a cura di monsignor Giovanni Costantini (*Mostra Nazionale d'Arte sacra* 1920, pp. 71-2; cfr. Bianchi 2010<sup>1</sup>, p. 278 nota 9).

Scarsi sono i rinvenimenti di disegni di Martina proposti sul mercato antiquario. Si segnalano quelli di *Donna colta da tergo (lavan-*

*daia?*), una “macchietta” dalla resa sintetica ed efficace nell'annotazione dal vero, e di *Giovane donna (che infila l'ago?)* più manierato, passati assieme presso Stadion casa d'aste di Trieste (5 dicembre 2013, prima tornata, lotto 40). La paternità si ritiene veritiera, anche se non si riporta l'eventuale presenza di firme, né si indica la provenienza.

A fronte di tale situazione, a meno che non sfuggano le classificazioni di altri nuclei, quello del Fondo Bortolan si propone come significativo per poter intraprendere la ricostruzione di tale aspetto dell'arte di Martina, nell'ambito di una lunga e produttiva attività. Per il momento, non si può che ribadire quanto osservato a proposito dei suoi dipinti circa le difficoltà che si incontrano nella loro valutazione, in questo caso in assenza di comparazioni dirette, per cui è da fondare solo sullo stile dei dipinti, poche volte datati.

Un dato viene in aiuto e consiste nel fatto che tutti si ritengono proporsi come “disegni finiti”, da collezione, e non preparatori. Tranne uno, gli altri sono firmati al modo di un dipinto. Testimoniano, dunque, un esercizio autonomo, il cui valore sta nel cogliere il personaggio nella sua vitalità, per quanto in uno spazio qualificato solamente dalla variata tessitura chiaroscurale dello sfondo, con quell'immediatezza particolare che l'uso del carboncino garantisce.

I quattro disegni del Fondo Bortolan (in due fogli si utilizza il *verso*) si collocano in momenti diversi. Solo per uno, il *Ritratto di donna di profilo*, è accertabile per la rara presenza della data 1923, apposta accanto alla firma. La documentazione raccolta sulle sperimentazioni fotografiche di Martina, sul tema del nudo femminile a figura intera e in movimento, per lo più entro uno spazio definito da un'intelaiatura, consentono di supporre un largo uso del modello fotografico, anche per i suoi ritratti, prima del 1930, quando si datano tali fotografie (Zannier 1995). Come può dimostrare questo disegno del 1923 che è da indicare tra i più rispondenti a una “fotografia diretta”.

Un tale procedimento non si può escludere

per il *Ritratto di giovanetta di profilo* del Fondo Bortolan, nel quale però si assiste a una ricerca espressiva e pittorica che va ben oltre rispetto a una ipotetica ripresa fotografica di partenza. Si potrebbe dire semmai che in tal caso Martina sembra procedere in termini associabili ai canoni che erano stati della “fotografia pittorialista”. Questa differenza è accentuata specie dall'uso della biacca, che consente di giungere a un'elaborazione propria del pastello. Anche questo aspetto, oltre quello del costume, ossia il grande fiocco tra i capelli, conferisce un richiamo neo settecentesco.

Nel ritratto del 1923 le variazioni di luce sul volto, pur efficaci, sembrano invece cavate più fedelmente dal modello fotografico, in quanto molto descrittive e prive di sintesi.

In comune rimane la concezione di Martina del ritratto disegnativo come un dipinto a chiaroscuro. A questo sembra voler pervenire anche nel *Ritratto di giovane donna*, non datato, il cui movimento e il forte contrasto chiaroscurale corrispondono alla ricerca di una delle fotografie di Martina con studi di nudo femminile (Zannier 1995, immagine di copertina).

Anche in questo caso vi è una notevole sensibilità nel tratto e nei rapporti di luce con cui si raggiunge una resa plastica risoluta. In un'articolazione complessa e concisa dei piani formali il personaggio è colto in un movimento bloccato: la giovane donna ruota un poco la testa in appoggio perché attratta da una presenza o da un accadimento fuori campo, la comunicazione emozionale è raccolta nello sguardo.

Il *Ritratto di donna anziana* ha ancora un carattere propriamente ottocentesco, forse dovuto allo *status* del soggetto e al suo costume, la cuffia di velo che le incornicia il capo e chiude con i suoi nastri i contorni del volto. Si comprende come il personaggio, per l'età, possa rimanere legato a modi di presentarsi d'un tempo passato. Il pittore è molto fermo e risoluto nell'indagine fisionomica e nella resa espressiva, dettata dallo sguardo distratto e da un breve cenno di sorriso. Risolto

questo aspetto con maestria, è affatto libera la costruzione dell'assieme, per velature e per tratti netti; questi sono di una mobilità quasi guizzante. Con gli stessi abbozza appena una figura sullo sfondo (un grande Crocifisso?). La resa delle trasparenze e della luminosità, con dosatissima aggiunta di colpi di biacca solo sul viso, costituisce l'impegno di Martina.

I “valori atmosferici” e segnici fanno associare questo raro esempio di Martina al *Ritratto della signora Zezzos* del 1909 (Neri 1923, p. 79), al quale si ritiene di poter aggiungere come riferimento un esempio su tela, il *Ritratto del pittore Antonio Gasparini* (Venezia 1875 - Gorizia 1928), anch'esso pubblicato da Neri (1923, p. 77). Beninteso sono confronti che si fondano su riproduzioni datate. Non sono emersi finora elementi per contestualizzare il *Ritratto di bambina* riprodotto con data 1904, effettivamente alla Tito, come si può cautamente osservare (Neri 1923, p. 81).

Se questa datazione fosse confermata, nel disegno si assisterebbe al raggiungimento di una resa realistica del soggetto per via tonale, a voler usare una categoria evocatrice. Per ottenere la quale nei suoi dipinti, come si è visto, altre volte Martina può ricorrere a una stesura corposa e d'impeto come mostra *L'Armaiuolo* del 1907 e qui il più tardo *Ritratto del maestro di musica Simeoni* (tav. 41).

Alla collocazione di questo disegno in una fase “giovanile” di Martina può concorrere quello a matita nel *verso* con *Studio di giovanetto nudo stante*. L'effetto plastico è qui risolto entro una luminosità diffusa e con l'ausilio del mezzotono. La leggerezza e fluidità di segno sono notevoli. Nella sua concisione e compiutezza, tale disegno, una volta accettata la contemporaneità con il ritratto sul *recto* del foglio, pone il quesito se sia da rapportare agli studi di figura intrapresi con Tito (1895-1900), o alla lezione di Carl von Marr.

Fa propendere per quest'ultima ipotesi il fatto che lo studio dal vero si traduce in un'eleganza come più leggera e sofisticata rispetto a quanto ci si attenderebbe avendo Tito di riferimento, quale docente di figura all'Acca-



demia veneziana. Martina non si concede segni liberi e virtuosismi, fa rientrare il naturalismo monumentale di Carl von Marr che lo ispira in una naturalezza controllata, più intuitiva e pacata.

In calce alle annotazioni sui disegni, tutti ritratti, di Martina del Fondo Bortolan si segnala quello firmato che si valuta rappresentativo per invenzione e qualità esecutiva: *Episodio di guerra* (fig. 69) eseguito a carboncino su carta camoscio.

La scritta a matita al margine inferiore consente di accertarne la destinazione. Infatti, fu riprodotto nel numero di gennaio-febbraio 1934 della «Rivista mariana "Mater Dei"», organo del movimento per il XV Centenario del Concilio di Efeso, pubblicazione bimestrale data alle stampe a Venezia dalla Libreria Emiliana Editrice (Scuola Tipografica Emiliana - Artigianelli) dal gennaio-febbraio 1932 al novembre - dicembre 1936, direttore il sacerdote Luigi Piccardo, redazione con sede presso il Convento Francescani di Voghera (Vardanega 1934<sup>2</sup>, pp. 49-56). Nel primo numero della rivista don Luigi Orione esprimeva l'augurio affinché «questo Periodico concorra efficacemente a preparare l'Italia nostra - la terra classica di Maria - a cantare degnamente le glorie, le grandezze, le bontà della Gran Madre di Dio» (Orione 1929). Cfr. Nardo 2002, pp. 1553, 1576 note 132-133. In particolare, il disegno di Martina illustra il racconto autobiografico dello scrittore di Possagno Alessandro Vardanega (Possagno 1896 - Venezia 1959) che, ventenne, nella Grande Guerra fu soldato nelle file di un Reggimento di marcia dislocato nel Bellunese. Il soggetto si riferisce all'esodo della popolazione dal paese natale di Vardanega dopo la disfatta di Caporetto e a seguito della costituzione del fronte sul Grappa e sulla linea del Piave. Dislocato allora a Fratte di Camposampiero, egli ha la possibilità di raggiungere Possagno e all'imbocco della Valle Orcana incontra gli sfollati, tra questi i suoi famigliari: «In mezzo al dominante grigio verde, una nota oscura. Montata su un carro vedo gente del mio paese, anche il sindaco, irriconoscibile, trasfigurata». Queste righe sono poste a indicare il soggetto

del disegno di Martina.

Vardanega, ex fucino, era docente presso il Liceo Artistico e all'Accademia di Belle Arti e artista lui stesso, come si evince dalla voce nel *Dizionario* di Comanducci (Comanducci 1934, p. 770; Idem 1945, p. 866; Red 1940, p. 108). Esordì nel primo numero della rivista con l'articolo su *Paolo Veronese e la Vergine* (Vardanega 1929, pp. 39-46) che ebbe reazioni «scatenate» nella rivista «La Settimana Religiosa», organo diocesano dei cattolici veneziani. Cfr. Nardo 2002, p. 1576 nota 133. Nel 1934, nel numero di marzo-aprile di «Mater Dei», dedica un contributo a Umberto Martina in cui illustra i dipinti, i disegni e i cartoni preparatori del ciclo di quattro grandi tele realizzato per il Duomo di Portogruaro, presentato a Pasqua di quell'anno. I soggetti sono quelli «a margine della liturgia», ossia riguardanti «la storia della musica»: *Re Davide canta al Signore, Santa Cecilia, Papa Gregorio istituisce la musica, Guido d'Arezzo detta le note musicali* (Vardanega 1934<sup>2</sup>, pp. 102-111).

In calce si ricorda come Vardanega illustri in un numero successivo di «Mater Dei» la *Via Crucis* di Alessando Pomi per il Duomo di Treviso, realizzata l'Anno del Giubileo Straordinario della Redenzione, in cui ricorda i promotori dell'iniziativa (Vardanega 1934<sup>3</sup>, pp. 267-279).



Fig. 69. Umberto Martina, *Episodio di guerra*. Carboncino su carta camoscio, mm 362 x 460. Firma in basso a destra: «Martina». Scritta a matita al margine inferiore: «Eseguito per "Episodio di guerra" / n. dec - I - 1934 - Aprile 34». Nel verso scritta a matita: «16 cm altezza; 52». Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PA0101008536.



## Marco Novati

Venezia 1895 - 1975

### 67 *Testa di giovane uomo di profilo*, 1921

Matita su carta beige, mm 128 x 210.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008677. Firma in basso a destra: «Marco Novati / 21».

### 68 *Il poeta Noventa e il pittore Turcato*

Carboncino, carta beige chiaro, mm 250 x 350.

Fondo Bortolan inv. PA0101011969.

Scritta al margine inferiore: «Il poeta Noventa e il pittore Turcato»

Firmato in basso a destra: «Marco Novati».

*nel verso:*

## Emilio Vedova

Venezia 1919 - 2006

### 68 *Piazzetta dei Leoncini a Venezia con la Basilica di San Marco e la Torre dell'Orologio di scorcio*

Penna, inchiostro nero, mm 350 x 250.

Fondo Bortolan inv. PA0101011970. Firma (apocrifa?) in basso a sinistra: «Vedova».

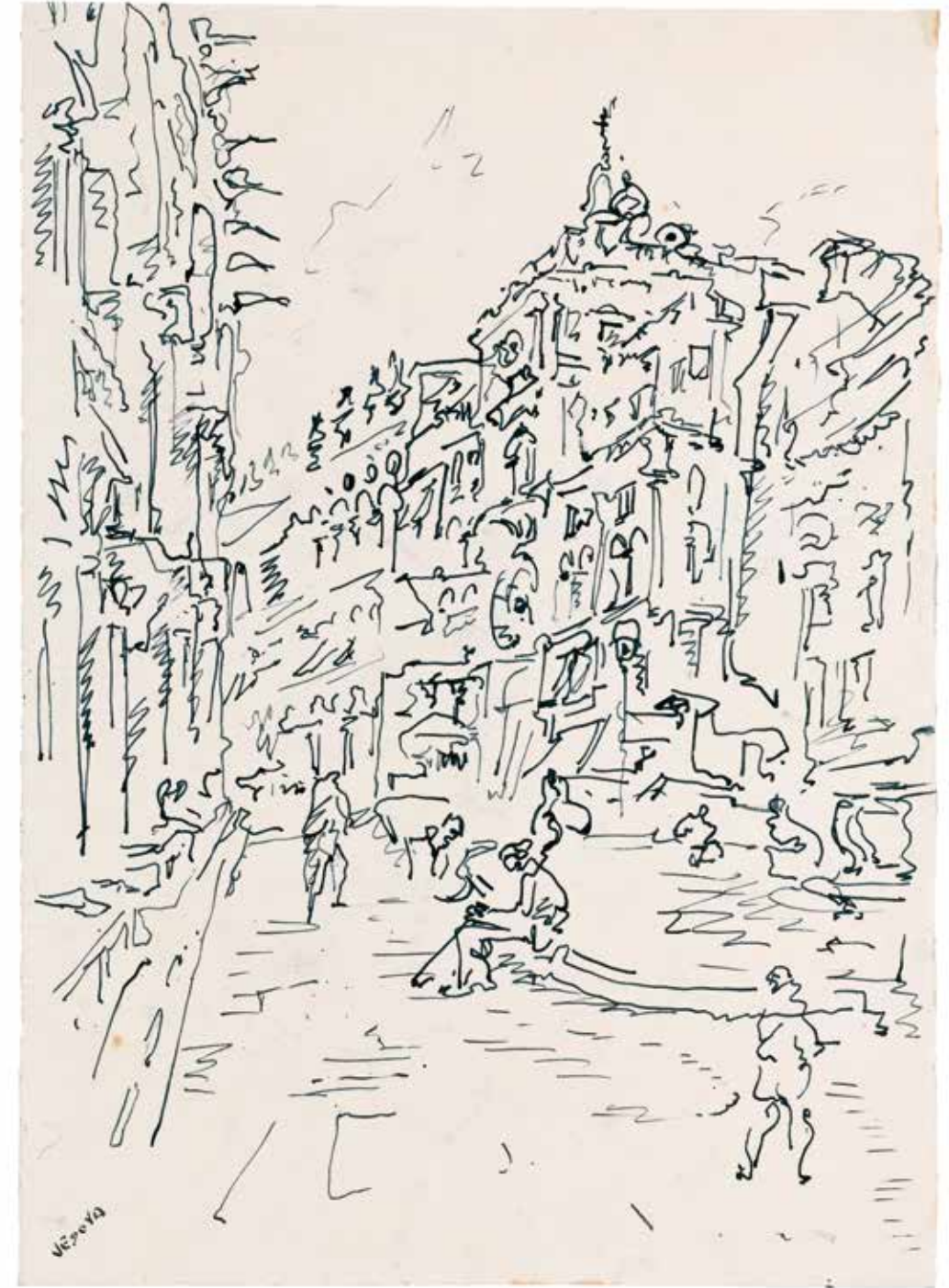


Tav. 67





Tav. 68, recto



Tav. 68, verso



In premessa si riportano alcune considerazioni tratte dal profilo critico di Marco Novati che Guido Perocco gli dedica nel 1971, in occasione della mostra per i suoi cinquant'anni di pittura allestita a Venezia (Perocco 1971). Facendo riferimento ad alcuni ritratti tra i più rappresentativi del suo percorso, a partire da *Uomo stanco* del 1928, e a comprendere i recenti, egli osservava: «siamo nell'orbita espressionista che si avvale sempre più dell'impianto grafico che chiude la forma nel solco della linea. Peccato che quasi non esistano i disegni di Novati (nella furia di lavorare non ha avuto tempo di soffermarsi a raccogliarli con un criterio selettivo), ma sarebbe interessante ripercorrere la sua strada solo con i documenti grafici, gli unici che ci renderebbero conto della sua singolare unione tra espressionismo ed impressionismo, specie nell'arco delle composizioni che va tra figura e paesaggio». Ha valore, pertanto, la segnalazione che il Fondo Bortolan conserva un nucleo, sia pur esiguo, di disegni di Novati appartenenti a fasi distinte e che si presentano diversi fra loro per tipologia e carattere. Possono essere utili nell'attuare la raccolta della sua grafica, preliminare all'auspicata e necessaria selezione critica. Il più tardo, *Uomo povero* (fig. 70), appartiene alla categoria dei disegni finiti "da collezione", quelli in cui il pittore con grande facilità ripropone, cogliendoli dal vero, quei personaggi che indubbiamente si fissano nella memoria e lo rendono ben conosciuto, oggi come nel passato. Siamo sempre nell'«orbita espressionista». Il ritratto rientra infatti nel suo inconfondibile immaginario formato in origine da «quei bevitori che egli scova, fra le pieghe della città, dentro le osterie veneziane più appartate ed oscure, nelle bettole fumose da Santa Marta a Castello»; in esso si trovano lavoratori del braccio, gondolieri e pescatori e facchini e straccivendoli e scaricatori del porto, ed è completato, come osserva Silvio Branzi (1961) che così fornisce l'elenco, da «quelle mendicanti e indovine e fattucchiere e vecchie prostitute, che sono i modelli che lo ispirano meglio, e meglio rispondono al suo slancio e al suo segno».

*Uomo povero* è a tutti gli effetti un ritratto

meditativo, non mira solo al rilievo esteriore di una condizione individuale. È condotto in modo sicuro e rapido con sapiente e consumata discontinuità riguardo il segno portante a matita grassa, così da poter essere arricchito con sostanziali stesure a matita colorata e a tempera per ottenere un risultato a tutti gli effetti pittorico, sotto questo aspetto forse persino pericolosamente "piacevole". Sul verso si riporta oltre al titolo la data 1973, se non è da riferirsi all'acquisizione del foglio assegnerebbe l'opera all'ultima fase dell'artista, soluzione questa compatibile riguardo lo stile e, in particolare, e a certa "piacevolezza". In aggiunta, questo esempio pone il caso della rivisitazione di un soggetto da parte di Novati e, per quanto ora interessa maggiormente, quello della funzione del disegno in tale procedimento. Strettamente collegato alla versione a mezza tempera si può segnalare, infatti, quella su tavola (cm 30x40) del medesimo formato orizzontale, apparsa sul mercato antiquario nel 2019 (fig. 71), da considerarsi coeva (*Fidesarte, Casa d'aste. Asta a tempo di arte moderna e contemporanea, grafica d'autore [..], 4 - 11 dicembre 2019, lotto 144*). Si è pertanto di fronte alla riproposizione dello stesso soggetto in due soluzioni, in questo caso affatto coincidenti, comunque autonome nei risultati formali. È nota, inoltre, una versione a tempera su carta (fig. 72), una stesura a guazzo, ora in collezione privata, in cui lo stesso personaggio è colto a tre quarti di figura mentre tiene il bastone. Punto di partenza non è la versione disegnativa a mezza tempera, risulta esserlo bensì al momento un disegno "dal vero" a matita grassa su faesite firmato e datato 1940, proposto di recente sul mercato antiquario (fig. 73). Di maggiore incisività e più severo quanto a espressività e qualificazione psicologica, anch'esso non è da intendersi solo come disegno preparatorio, ma come opera compiuta, sia per dimensioni che per la scelta del supporto, il quale offre l'intonazione al risparmio senza ricorrere a una carta preparata e neppure al rialzo con stesure a pennello.

Circa l'efficacia che Novati riconosce al disegno nella sua indagine "sul vero", per la prerogativa dell'immediatezza e concisione, an-

che quando si tratta di cogliere i personaggi più consueti da lui prescelti, si tenga conto del *Ritratto di vecchio marinaio* di collezione privata (tela cm 31x41; fig. 74) (Chivilò 2015). Si conserva nel Fondo Bortolan la «prova d'autore» litografica, sulla preferita carta Roma Fabriano avorio-beige (Raffaello) (fig. 75) che dimostra come la traduzione consenta un buon margine alla reinterpretazione del soggetto. Nel disegnare sulla pietra il pittore può verificare allo stesso modo che nel procedere sul foglio, cioè istantaneamente, la corrispondenza dell'esito rispetto a quanto va cercando di cogliere ed esprimere. In questo caso, mentre conferma il ricorrente taglio compositivo e apre un poco lo spazio rispetto alla versione su tela, si tratta di mettere in campo segni dinamici e di grande energia, in grado di rendere i volumi ma soprattutto gli aspetti fisiognomici con una forte caratterizzazione e un'insistenza affatto peculiare rispetto a quanto egli ottiene con la consueta pennellata larga e ricca, sempre sintetica e alla prima.

Del nucleo Bortolan fa parte inoltre un *Nudo di donna distesa* (fig. 77) a carboncino del 1921. Di certo non un lavoro da neofita, ma di chi si mostra già sicuro nella scelta del taglio, nella resa dei volumi e della luce e soprattutto nel rafforzare i contorni con sensibilità, cioè senza voler tentare una sintesi plastica a tutti i costi. Sotto questo aspetto l'accertamento delle sue oscillazioni stilistiche, tra definizione plastica e indagine diretta senza accenti "espressionistici", è accertabile in via comparativa con il considerare i disegni presentati alla mostra tenutasi al Palazzo delle Esposizioni in Roma nel 1971 a cura di Rizzi: si tratta di *Nudo di donna seduta* del 1921, e di *Studio di donna stante colta da tergo* del 1924. Cfr. *Marco Novati per Venezia 1971*)

Del 1921 è anche la *Testa di giovane uomo di profilo* che si è scelto di esporre. Un disegno anch'esso sicuro, conciso, limpido e vibrato, eseguito con un *ductus* continuo per cui è da notare come non trapeli la ricerca di effetti pittorici "impressionistici", e neppure una volontà di caratterizzazione indotta da un modello stilistico a cui si vuole ispirare. In altri

termini si potrebbe valutare come un buon disegno "scolastico", come si potrà meglio certificare nelle intenzioni ricorrendo ai pronunciamenti di Novati stesso. Diversamente, una forzatura quasi caricaturale si ravvisa, ad esempio, nel volto firmato e datato 1921 edito a corredo degli appunti dell'artista di cui si dirà in seguito (Rizzi 1976', p. 50).

Al riguardo, proprio in questo preciso momento, come osservato, il giovane pittore sta saggiando più opzioni. Ma quanto sembra emergere a livello disegnativo sono soprattutto la capacità di immediatezza nel cogliere il soggetto più che una scelta di stile che debba esprimersi fin da subito. In questo vi è coerenza con la funzione che hanno gli appunti estemporanei di un taccuino, validi in sé proprio nella loro istantaneità che precede qualsiasi eventuale elaborazione.

I due disegni del 1921 sono pertanto esempi significativi collocandosi in un momento cruciale per le scelte da intraprendere. Sono da tener in considerazione riguardo alcune altre testimonianze circa l'esperienza del disegno "diretto", non tutte documentate in attesa della raccolta sistematica, ma che si vogliono comunque almeno elencare di seguito. Egli già «praticava il disegno come libera attività» quando, anteguerra, fu costretto a emigrare in Germania per lavorare come cameriere presso il Bayerischer Hof di Monaco a causa del tracollo finanziario del padre gestore dell'albergo del Cappello Nero situato presso Piazza San Marco, tra i preferiti da una clientela del mondo tedesco. Fu l'occasione per compiere viaggi che egli ricorda a Losanna, Sankt Moritz, Dresda e Parigi, evidentemente dotandosi di taccuino per i disegni ricordo (Rizzi 1976', p. 69; Stringa 2006, pp. 63-64; Poletto 2009, pp. 316-317; Querci 2013).

Al rientro a Venezia con lo scoppio della guerra segue solo per alcuni mesi i corsi di illustrazione del libro all'Istituto Statale d'Arte ai Carmini di Venezia. Si congettura volesse mettere a frutto in questo specifico e versatile settore, in quando necessaria, la predisposizione al disegno.

Tra il 1919 e il 1921 egli riceve lezioni da Emilio



Paggiaro (Venezia 1859-1929), tuttavia per considerarsi poi un autodidatta. Si può dedurre sia stata una frequentazione utile per l'indirizzo circa l'apprendimento delle tecniche pittoriche, non certo riguardo la poetica indirizzata a una dimensione neosettecentesca prima, poi simbolista, che certo non poteva attrarre Novati che aveva coltivato una curiosità in altre direzioni con i suoi occasionali viaggi europei e che ora alimentava con quanto di nuovo si offriva a Venezia nell'immediato Dopoguerra. Altro elemento notevole è la testimonianza di Eugenio Da Venezia che ricorda come in quel momento i due amici condivisero l'esperienza di condurre studi dal vero presso la sala anatomica dell'Ospedale Civile di Venezia. Per Novati essi sono indicativi non solo di un desiderio di padroneggiare la forma, ma anche di una predisposizione ad affrontare la cruda realtà, come egli dimostrerà ben presto.

In questo contesto di esperienze il disegno con *Testa di giovane uomo di profilo* del 1921, un semplice ma indicativo appunto di taccuino, sta accanto alle diverse elaborazioni attuate nei suoi autoritratti del 1919, nella versione a pastello e a olio, e del 1920 sempre a olio, questa volta di forte spessore materico in cui si sofferma maggiormente nella ricerca luministica (Branzi 1961, tavv. 1, 2, 5; Marco Novati 1971, pp. 39, 40, 43, 179, 180). Si potrebbe semmai accostare, non senza qualche forzatura, all'autoritratto ad olio del 1919 il cui carattere rivela maggiormente l'attenzione per certi esiti che si manifestano nei pittori veneziani derivanti dall'impressionismo.

Le opzioni di ricerca formale del momento sono indicate con lucidità, ancora una volta, specie da Guido Perocco (1971): «Marco Novati ha incominciato a dipingere nel periodo più oscuro della pittura veneziana moderna, nel primo Dopoguerra, intorno al 1920, quando fu chiuso il passo ai migliori che erano apparsi come rivoluzionari negli anni che precedettero la guerra e si volle tornare alla tradizione. L'artista non ebbe neppure l'alibi della scelta: entrò nella scena dell'arte quale autodidatta e si difese da solo per l'unica via che il temperamento, appunto, e i coefficienti della Venezia d'allora

gli permisero di fare». Aggiungeva lo studioso che le qualità «intrinseche» della sua pittura si manifestarono nel ritratto, fin dai primi esempi in cui dimostra di possedere i fondamentali del procedimento accademico, ma anche che «s'era guardato attorno, specie alle Biennali, con un piglio aggressivo e un mordente che si accentua con il tempo», pertanto egli sa liberarsi subito dal retaggio del realismo ottocentesco per fare propria la lezione dell'impressionismo. Perocco fa gli esempi di Semeghini, Gino Rossi e Moggioli per cogliere in questa congiuntura le premesse delle sue scelte «antigraviose» personalissime e incomparabili, gli stimoli alla sua ribellione che si configura nella scelta di una via personale al realismo che lo farà indugiare «sullo stato di deformazione dei volti e dei corpi». Ma che gli consente tuttavia «senza timore di ascoltare la carica sentimentale ed umana che proviene dal fiotto immediato dell'ispirazione».

Oltre a questi aspetti, la complessità della ricerca di Novati in questo momento trova espressione, altresì, nelle opere con cui si presenta per la prima volta al pubblico, in occasione della dodicesima collettiva della Fondazione Bevilacqua la Masa del 1922 (*Catalogo della 12. Mostra* 1922). Nelle quali la dimensione realistica o drammatica doveva farsi strada entro una tematica ancora appesantita dagli aspetti "contenutistici" e "letterari", come dimostra *Palingenesi*, una delle quattro composizioni presentate in quella circostanza (Branzi 1961).

Il ritratto su foglio di taccuino esposto, firmato e datato 1921, assieme a quello con *Nudo di donna distesa*, entro questa complessa prospettiva degli esordi di Novati, non fa altro che documentare una predisposizione e la necessità di un esercizio puramente "scolastico" esercitato nel mentre si compiono le scelte di campo determinanti sul piano estetico. Gli si può dare comunque una qualche importanza. I motivi li chiarisce Novati stesso, con onesta consapevolezza, in uno dei suoi molti appunti e pensieri vari affidati nel corso degli anni (conservati a partire dal 1923), anche in questo caso, a taccuini e foglietti sciolti che da ultimo volle raccogliere in una silloge dal titolo «Il mio pic-

colo binario». Un progetto poi realizzato con questo titolo per la curatela di Paolo Rizzi che lo volle arricchire con la riproduzione di un buon numero di disegni, purtroppo non datati e decontestualizzati (Rizzi 1976<sup>1</sup>). Si legge in uno di essi: «Ho cominciato a disegnare seriamente a vent'anni circa; e così per un lustro. Lo feci in forma scolastica, attenta, cosciente. L'incoscienza, l'attenzione sensibile, la scolastica intelligente mi vennero poi, quando riuscii a rappresentare sul gesso che copiavo, oltre che tutti i piani precisi e gli attacchi perfetti, anche la polvere e le sudicerie che sul gesso v'erano depositate. Ero quindi arrivato al verismo perfetto, a quello che comunemente si dice: "salta fuori dalla tela". Il mio caro professore, unico mio insegnante, era entusiasta per la mia abilità, ma soggiungeva, "L'arte è un'altra cosa". E così un giorno con uno sbalzo improvviso cascai in braccio agli esuberanti pennelleggianti, poi agli espressionisti, poi ai lirici, poi ai romantici; e le botte tremende che prendevo non mi intontivano affatto, mi lasciavano però la bocca amara. Fu nel '28 che riuscii a chiudere il mio sentimento forsennato, e la mia risultante esperienza plastica e grafica, in due quadri. Poi, nel periodo '29-33, ancora su cento lavori, riuscii ad afferrare la mia cadenza ritmica in altri 10-15 pezzi. È da qui ch'io comincio a capire le basi del mio temperamento. Pochi colori, plastica mossa ma sintetica, disegno nervoso e fremente. Concepivo e concepisco le cose in questo modo più interessanti in alcuni particolari, e meno in altre, più urgenti di modellazione in alcune parti e meno in altre. In poche parole, non verismo puro, ma espressività nel verismo. Beninteso che in questa parola "espressività" vi sono forti entusiasmi e forti dolori (ricerca)» (Novati, senza data, in Rizzi 1976<sup>1</sup>, p. 64).

Altri due disegni di Novati del Fondo Bortolan, al pari dei suoi pensieri vari affidati a piccoli quaderni e foglietti, si rivelano come appunti frammentari ma attenti o anche profondi. È presente in tal caso una figura colta dal vero in momenti casuali, quando scatta un interesse estemporaneo per una postura, una situazione che può anche prevedere l'abbozzo di un contesto.

Testimoniano anch'essi l'incessante attitudine all'osservazione. Sono la conferma del valore assegnato da Novati nel tempo al disegno istantaneo che non ha una finalità progettuale. È datato al 1924 quello a penna con figura stante di *Contadino colto di spalle* (fig. 78). Per sua natura di appunto *en plein air* è affatto diverso da quanto dimostra di lì a poco Novati, ad esempio nei disegni con *Studio di tigre* e *Studio di flagellazione* del 1925, caratterizzati invece da uno scarto stilistico energico (Branzi 1961, tavv. 95, 96). Si aggiunge da ultimo lo studio più maturo e sentito di *Uomo seduto in atteggiamento pensoso* (fig. 79) datato 1940, in cui è resa con efficacia, pur rinunciando di fatto all'indagine fisiognomica, la situazione psicologica del personaggio. Un maggiore interesse riserva indubbiamente il disegno a matita grassa il cui soggetto è indicato da Novati stesso con la scritta apposta al margine inferiore, al quale fa seguire la firma corsiva che raramente ha riscontro, indice anch'essa di estemporaneità di questo documento: «Il poeta Noventa e il pittore Turcato». Il disegno d'occasione mostra una straordinaria sintesi e verve esecutiva in cui si fa immediata l'intuizione psicologica nell'abbozzo di un sorriso di chi sta ad ascoltare e nella tensione mimica di chi in quel momento ha la parola. Una situazione del tutto simile a quella di un'osteria in cui Novati rappresenta, di solito seduti al tavolo, i suoi «poveri vecchi», il più delle volte raccolti in una incomunicabilità, riguarda ora un dialogo teso fra un poeta, Giacomo Noventa (pseudonimo di Giacomo Ca' Zorzi, Noventa di Piave 1898-Milano 1960), antifascista e militante politico di prima linea, e un giovane pittore, Giulio Turcato, accomunati nello schieramento di fede comunista. La tavola ben apparecchiata con in vista brocca e bottiglia, le poche indicazioni di un ambiente che si capisce spazioso indicano l'atmosfera di una trattoria. Una di quelle in cui erano soliti ritrovarsi a Venezia intellettuali e artisti, come è risaputo avvenire "All'Angelo" a San Marco, dove prende vita nel 1946 quello che sarà il "Fronte Nuovo delle Arti", o presso "La Colomba" a Rialto, o anche "da Romano" a Burano (Romanelli 2019). Sono soprattutto questi i luoghi d'incontro



passati alla storia, ma ve ne furono molti altri più occasionali nei quali, in modo risaputo o clandestino in base al momento storico, si manifestava a Venezia una vivacità straordinaria di confronto su più fronti culturali.

Il documento disegnativo è affatto inedito, a quanto consta, riguardo la ricostruzione biografica dei due protagonisti e assume notevole importanza per quanto la datazione possa essere solo congetturale e prospettare due soluzioni.

Quanto a Giulio Turcato (Mantova 1912-Roma 1995) il disegno offre una rara testimonianza dei suoi giovanili anni veneziani e forse della precocità delle sue scelte ideologiche, del maturare la sua convinzione che l'arte dovesse essere politica. L'arco temporale in cui collocare questo incontro riguarda infatti o il periodo della sua formazione negli anni Trenta, oppure la fase della guerra fino al 1943. Novati lo riprende come un giovane ossuto, con la chioma pettinata all'indietro, come lo si vede in una rara foto del 1939 che lo ritrae a Venezia (fig. 80), o nella foto della tessera dell'Unione Nazionale Ufficiali in Congedo di poco più tarda, messe generosamente a disposizione dall'Archivio Turcato. Il pittore nasce a Mantova nel 1912 da Carlo, Commissario del Regio Deposito dei Monopoli di Sali e Tabacchi, e da Margherita Sartorelli, entrambi originari di Venezia. Per inciso, la madre è sorella del pittore Francesco Sartorelli (Cornuda 1856-Udine 1939). La famiglia Turcato rientra a Venezia allo scoppio della guerra, pertanto Giulio ha poi modo di iscriversi all'Istituto Statale d'Arte ai Carmini che frequenta dal 1928 al 1933. Subito dopo, nel 1934, completa il corso di disegno dal vero presso la Scuola libera del nudo all'Accademia di Belle Arti. Segue il suo "periodo nomadico: 1934 - 1943" secondo la ricostruzione di Martina Caruso che redige la biografia più completa, alla quale qui si attinge, avvalendosi anche delle interviste rilasciate nel tempo dal pittore (Caruso, sito Archivio Turcato; si veda anche). Nel 1934 è arruolato nel Corso allievi ufficiali, l'addestramento avviene a Palermo. Qui manifesta i sintomi della tubercolosi per cui rientra a Venezia. Con

la guarigione può lavorare come disegnatore tecnico presso l'architetto e pittore Gastone Breddo (Padova 1915 - Calenzano 1991), di poco più giovane, ed esporre i suoi lavori alla collettiva organizzata nell'occasione della IV Mostra dell'Artigianato di Venezia.

Nel 1936 decise di trasferirsi a Milano, dove inizialmente vive in condizioni difficili finché trovò impiego presso lo studio dell'architetto Giovanni Muzio. Tiene la sua prima personale a Milano nel 1937 e partecipa a numerose collettive. Trova riferimento nel gruppo di artisti, tra i quali figura Renato Birolli, impegnato nel promuovere la ribellione all'ordine artistico-culturale di regime e che si coordina come gruppo di resistenza clandestino. A causa del ripresentarsi della tubercolosi nel 1939, Turcato è ricoverato nel sanatorio di Feltre. Nel 1941 trascorre un periodo di convalescenza a Roma, poi torna a Venezia, e tra il 1941 e 1942 insegna disegno presso un istituto tecnico di Portogruaro. Nel contempo si dedica alla pittura. Nel 1942 è invitato, per la prima volta, alla XXIII Biennale di Venezia (espone *Maternità*) e nel 1943 partecipa alla IV Quadriennale di Roma (con *Natura morta*). Dopo l'8 settembre, con altri artisti e intellettuali sostiene la Resistenza. È ancora a Venezia quando viene intimato dall'autorità militare tedesca l'arruolamento di tutti i coscritti. Turcato rifiuta di presentarsi e raggiunge Roma con alcuni partigiani veneziani per partecipare alla Resistenza. L'incontro di Turcato con Noventa ripreso da Novati può dunque collocarsi in anni giovanili, quelli che precedono il suo trasferimento a Milano, o più verosimilmente negli anni della guerra, quando egli risiede a Venezia e si dedica all'insegnamento a Portogruaro. Non è accertabile quando i due si siano conosciuti. Inoltre non è da escludere una frequentazione occasionale anche a Milano in cui Noventa è spesso presente anche per attendere alla rivista mensile «La Riforma Letteraria» (novembre 1936-settembre 1939) che dirige assieme ad Alberto Carocci, e che raduna un nutrito numero di giovani. Un suo collegamento con il circolo di artisti milanesi di impegno antifascista parrebbe scontato. Ha del sorprendente

l'attivismo e la mobilità in Italia e all'estero di Noventa in questi anni e non tutti i passaggi e gli incontri possono risultare documentati. Dalla "Cronologia essenziale" di Noventa redatta da Franco Manfriani e riproposta a corredo di ciascuno dei cinque volumi dell'edizione delle *Opere complete* non si ricavano elementi riguardo la frequentazione di artisti che non emerge neppure dai suoi scritti (Manfriani 1986, pp. LXVII-LXXIII). Ovviamente, e a maggior ragione, nulla di tutto questo può risultare da *La mia vita dal 1920* e dai documenti che completano questo scritto fino al 1940-41, trattandosi di una "biografia d'occasione" che contiene i dati richiesti a seguito delle indagini, degli arresti e dei provvedimenti di polizia subiti in quanto sottoposto a sorveglianza politica (Noventa 1988<sup>3</sup>, pp. 11-27; Noventa 1988<sup>2</sup>, pp. 29-43; Noventa 1988<sup>1</sup>, pp. 45-60; Manfriani 1988, p. XXXII). Di questi scritti è da ricordare, semmai, quando dovette dichiarare sui suoi rapporti con i giovani, in quanto accusato di averne "staccato" qualcuno dal fascismo, e pare di assistere, in via ipotetica, ai contenuti della conversazione con Turcato. Al riguardo risponde anche a un'altra accusa: «Non è vero che io abbia persuaso con male arti o false promesse qualche giovane di venire a Milano», il riferimento è al caso di Alceste Nomellini del 1939 (Noventa 1988<sup>3</sup>, pp. 54, 55).

Se nulla emerge finora dai dati riguardanti le biografie e gli scritti di Turcato e Noventa, sono i ricordi di un artista che possono aiutare a comprendere la situazione documentata da Marco Novati. Sono quelli di Juti Ravenna (1969, p. 80) che altresì possono far propendere per la datazione più tarda del disegno: «Durante l'ultima guerra mi fu compagno a Venezia, dove allora abitava alla macchia per le sue idee politiche, il poeta Giacomo Noventa, che avevo incontrato la prima volta molti anni prima, su un ponte vicino al mio studio di Palazzo Carminati, assieme a Piero Gobetti, giunto da Torino. Con lui partecipai a segrete riunioni notturne, dove convenivano anche Leone Traverso, mio caro amico, con l'inseparabile testo di Rilke sottobraccio, Aldo Camerino, Manlio Dazzi, E. F. Palmieri, al quale, per

suo desiderio, avevo eseguito una serie di nudi femminili, Giulio Alessi, Giorgio Rubinato e altri ancora. Alla fine di esse, sul far dell'alba, ci allontanavamo furtivi per le calli deserte, ognuno per conto suo, in modo da non dare nell'occhio alle pattuglie che le percorrevano, prepotenti e rumorose, alla ricerca di qualche indiziato».

Il disegno a penna sul verso del foglio con la *Veduta di Piazzetta dei Leoncini*, in cui si inquadra di scorcio la Basilica di San Marco e la torre dell'Orologio, reca la firma di Emilio Vedova e si conferma come autografo da far rientrare nell'arco temporale prospettato per quello di Novati. Non si esclude che sia stato eseguito in concomitanza, o in una situazione conviviale analoga, così da lasciare aperta l'ipotesi dell'incontro fra questi artisti: Vedova era infatti il più giovane fra loro. Si ricorda solo come Novati lo ritragga con grande acutezza nel 1940, allora poco più che ventenne (*Marco Novati 1971*<sup>1</sup>, p. 119 tav. 81); ma anche la ben nota comune militanza nella Resistenza e poi politica di Turcato e Vedova anche a Roma.

Negli anni anteguerra Vedova aderì al gruppo di Corrente (fondato nel 1938), nella cui galleria milanese tenne le sue prime personali. Dopo l'8 settembre 1943 militò, come osservato, nelle file della Resistenza romana, successivamente partecipò alle azioni in territorio bellunese, con il nome di battaglia "Barabba". Frequentava allora a Belluno il pittore Romano Conversano, al quale faceva riferimento per la sua formazione il giovanissimo Tancredi.

Dopo la Liberazione, rientrò a Venezia per riprendere la sua attività: del febbraio 1946 è il manifesto del realismo Oltre Guernica che firma a Milano, tra gli altri con Dova, Morlotti e Testori; nello stesso anno è tra i fondatori della Nuova secessione artistica italiana - Fronte nuovo delle arti, il manifesto stilato a Venezia data primo ottobre 1946.

I disegni giovanili di Vedova che l'artista ha conservato datano a partire dal 1935-'36 (con *Ritratto di nonna Ida*). Cfr. Celant 2016, pp. 20-27; Gazzarri 2016, pp. 28-37. Gli interni architettonici delle chiese veneziane di *Sant'Agnese* e di *San Salvador*, ad inchiostro su carta, datano



1936, così pure la facciata di *San Moisè* in cui adotta la stessa tecnica (Celant 2016, pp. 20, 21 Gazzarri 2016, p. 29). Dell'anno seguente è l'*Autotritratto* a carboncino su carta (Gazzarri 2016, p. 28). Per il disegno esposto può fornire un riferimento la facciata di *San Moisè* se si considera il taglio prospettico, e soprattutto il *ductus* arrovellato, le siglature nervose; sull'impianto così ottenuto il pittore agisce, in tal caso, con una risoluta ricerca chiaroscurale attraverso il rialzo a pennello. Un confronto ancora più diretto può essere istituito con le *Fondamenta alle Zattere* databile ancora sullo scorcio degli anni Trenta, disegno a matita su carta (mm 175 x 247), in cui interpreta uno dei luoghi più tipici delle vedute veneziane, un soggetto di certo rimasto in voga nel Novecento (Gazzarri 2016, p. 31). Su questa stessa linea di espressione disegnativa si colloca la *Veduta della Basilica della Salute* (fig. 82), disegno siglato «E.V.» a grafite su carta (mm 174 x 242). Cfr. *Opere d'arte Moderna* 2008, p. 41 lotto 46. Vedova sembra voler provocare, come in un *divertissement*, la tradizione vedutistica, con la consapevolezza di saper così dimostrare, in modo quasi sprezzante, le sue capacità quanto a virtuosismo e velocità di ripresa. Si tratta di uno stile disegnativo e di un atteggiamento per il quale egli era allora noto e ricercato per la sua precocità e formidabile talento (Gazzarri 2016, p. 30). Questo "genere" si ripropone nel corso di questi anni. Proprio mentre egli, sempre nel disegno, accanto ai soggetti "di storia", specie quelli dell'epopea partigiana, attua le sue ricerche d'avanguardia: il segno astratto e aggressivo assume un'impronta cubo-futurista, In tutti i casi, nelle architetture di chiese, come nelle vedute veneziane, sottolinea in modo più profondo Celant (2016, pp. 20, 22), «È un far diventare l'immagine a mero pretesto per un gesto, devitalizzarne l'impatto iconico per vitalizzare l'esplosione del suo segno. Così aggredisce i contorni architettonici e li nega per pervenire a una sperimentazione formale. L'attacco è condotto contro i limiti della forma, ma è un puro riflesso di un rifiuto del ritorno all'ordine che segna l'epopea dell'arte europea». Non si tratta quindi solo di un *divertissement* e

di virtuosismo, ma di un modo ulteriore con il quale Vedova «cerca, con spirito anarchico, di non collocarsi da alcuna "parte", evitando il realismo e il naturalismo, quanto il rappresentare accademico», una premessa dunque a quello che è il suo superamento del «riconoscibile segnico» (Celant 2016).

La continuità di questa "linea parallela", quella si direbbe affatto d'occasione, è attestata oltre che dal disegno esposto, da quello con *Il molo di San Marco* (fig. 83) (una regata? una festa veneziana?) firmato e datato 1945, a carboncino su carta (mm 240 x 340), Cfr. *L'arte del Novecento* 2019, p. 84 fig. 3; *Regesto* 2019, p. 203.

Trovano corrispondenza più diretta nella *Fondamenta alle Zattere* e prima nella *Veduta della Basilica della Salute* quel modo incisivo e segmentato, più che tremulo, di disegnare sia per far sentire con il puro tratto l'effetto di luce e colore, ma anche per dissolvere o sovvertire la maglia prospettica. Si direbbe partire in questo da una provocazione di Francesco Guardi (mentre per altri aspetti Vedova guardava ad esempio allo sfaldamento manieristico della forma di Tintoretto). In ogni caso il disegno esposto a penna è quello "più pulito", ed è da considerare, come sopra ricordato, l'estemporaneità, l'utilizzo di una carta non intonata, non scelta, come invece si può riscontrare negli altri disegni posti a confronto. Del resto si è nel momento di difficoltà di reperimento dei materiali come ricorderà Vedova stesso (Gazzarri 2016, p. 34).

Il segno più pastoso esprime una diversa forza dinamica e chiaroscurale ne *Il molo di San Marco* del 1945. In esso trova conferma appieno, si direbbe banalmente come motivo firma, la tipologia delle bizzarre macchiette. Ovviamente vi è omogeneità con alcuni disegni "di storia" del momento: *Fucilazione*, 1945 disegno a china su carta intelata (mm 350 x 250). Cfr. Fidesarte, 70° Asta di Arte Moderna e Contemporanea, Venezia Mestre, 9 ottobre 2016, lotto 155; *Combattimento e scene di battaglia partigiana*, 1945, due disegni, inchiostro e acquerello, mm 350 x 255, mercato antiquario; si può anche allargare il confronto a *Morte di un partigiano*, 1945, tecnica mista su carta intelata, mm 250 x 350, Ve-

nezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova. Il raggruppamento di questi pochi disegni giovanili di Vedova con vedute "d'occasione", nel quale si annovera quello del Fondo Bortolan, costituisce un assieme che può rivelare un aspetto del pittore da risultare per molti sorprendente. A margine si vuole cogliere l'occasione per segnalare che quello della *Veduta della Basilica della Salute*, da accostare a quello esposto in modo più di tutti convincente, è appartenuto alla collezione di Alessandro Bettagno (Soave 12 aprile 1919 - Verona 19 ottobre 2004), coetaneo e amico di Vedova, storico dell'arte di fama internazionale, Segretario Scientifico e poi Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte

della Fondazione Giorgio Cini, nonché docente all'Università Ca' Foscari. La sua raccolta personale riservatissima, dispersa sul mercato antiquario milanese nel 2008, purtroppo senza chiosa alcuna sulla fisionomia e appartenenza a uno studioso promotore degli studi sul disegno veneziano antico, comprendeva significativamente altri fogli giovanili di Vedova: *Tre figure, al verso Composizione*, 1939, acquerello nero, verde e biacca su carta, mm. 425 x 295; *Taglio dei capelli alle ragazze tedesche*, 1945, inchiostro blu su carta, mm 247 x 350, *Da Rossi a Morandi* 2002, cat. 69; *Impiccati di Spert-Studio*, 1945, inchiostro blu su carta, mm. 350x250. Cfr. *Opere d'arte Moderna* 2008, p. 42-44 lotti 47 48, 49.





Fig. 70. Marco Novati, *Uomo povero*. Carboncino, pastello, tempera su cartoncino beige incollato su legno compensato, cm 30 x 40. In basso a destra: «Marco Novati - autentico». Sul verso scritta a penna: «Uomo povero»/ ½ tempera / £ 350 m. /1973. Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Inv. PΛ0101001507.

Fig. 71. Marco Novati, *Uomo povero*. Tempera su tavola, cm 30 x 40. Firma e titolo su retro. Venezia, Fidesarte casa d'aste, dicembre 2019.

Fig. 72. Marco Novati, *Uomo povero*. Tempera su carta, cm 100 x 70, mercato antiquario.

Fig. 73. Marco Novati, *Uomo povero*, 1940. Matita su faesite, mercato antiquario.

Fig. 74. Marco Novati, *Ritratto di vecchio marinaio*. Collezione privata.



Fig. 75. Marco Novati, *Ritratto di vecchio marinaio*. Litografia (prova d'autore), carta Roma Fabriano avorio-beige (Raffaello), mm 490 x 670. Scritta in basso a sinistra ad inchiostro blu: «Prova d'artista». Firma in basso a destra: «Marco Novati». Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PΛ0101010010.







Fig. 76, 77.  
Marco Novati, *Nudo di donna distesa*, Carboncino su carta extra strong beige, mm 280 x 180. Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PA0101008680. Firma a matita: «Marco Novati/21».

Sul verso, *Abbozzo di volto colto di fronte; Profilo di donna volto a sinistra*, carboncino. Firma a carboncino in basso al centro: «Novati». Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PA0101008680.



Fig. 78. Marco Novati, *Uomo pensoso seduto*. Matita, carta giallo paglierino chiaro, mm 178 x 133. Firma in basso a destra a penna biro blu: «Marco Novati / 1940». Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PA0101008681.



Fig. 79. Marco Novati, *Uomo pensoso seduto*. Matita, carta giallo paglierino chiaro, mm 178 x 133. Firma in basso a destra a penna biro blu: «Marco Novati / 1940». Treviso, Collezione Fondazione Cassamarca, Fondo Bortolan, inv. PA0101008681.





Fig. 80.  
*Ritratto fotografico di  
Giulio Turcato*, Venezia,  
1939. Per gentile  
concessione dell'Archivio  
Turcato, Roma.



Fig. 81. Marco Novati,  
*Ritratto di Emilio Vedova*,  
1940. Olio su tela,  
cm 80 x 100. Collezione  
privata.

Fig. 82. *Veduta della  
Basilica della Salute*.  
Grafite su carta, mm  
174 x 242 Milano, Casa  
d'aste Porro & C., 20  
novembre 2008, lotto 46.  
Già Venezia, Collezione  
Alessandro Bettagno.



Fig. 83. Emilio Vedova,  
*Il molo di San Marco*, 1945.  
Carboncino su carta,  
mm 240 x 340. Collezione  
privata. Da *L'arte del  
Novecento e il ristorante  
All'Angelo a Venezia*, 2019.





## Juti Ravenna

Annone Veneto 1897 - Treviso 1972

### 69 *Busto di giovane donna*

Penna inchiostro nero, penna inchiostro rosso, acquerello su cartoncino *beige* chiaro,  
mm 356 x 253.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008494. Firma in basso a destra: «Juti Ravenna / 31 ag. 1944».

Sul verso: *Ritratto di donna*

Penna inchiostro nero, acquerello. Scritte: «13; 42x50».



Tav. 69



Reca la data 1944 il disegno con ritratto di giovane donna di Juti Ravenna che adotta la soluzione preferita: una ripresa rigidamente frontale, si direbbe di taglio fotografico, portando la figura il più possibile in primo piano. Cerca in tale modo la definizione volumetrica, qualificando lo spazio schematicamente anche in profondità su un piano rigorosamente parallelo, con il disporre quadri o specchi o mobili alla parete. Il tratto a penna, essenziale, sottilissimo e sensibile, si accompagna a una sorta di rado tratteggio a penna che rafforza il modellato senza intaccare la percezione di luminosità diffusa. Si aggiunge l'abile rialzo a pennello in nero vite, nervoso come se innessasse una sfida di rapidità e virtuosismo con sé stesso; gli ultimi passaggi prevedono raccordi più luminosi, precisati con leggerissime rade velature di rosso. Utilizza un metodo disegnativo che trova già riscontro nei disegni della metà anni Venti, qui a servizio di una plasticità più definita e di una più alta luminosità.

Al riguardo dei vari aspetti e di questo esito particolare, i confronti non mancano: si indicano ad esempio il *Ritratto di bambina* (1935) e *La Bizantina* (1940), cfr. Mesirca 1969<sup>1</sup>, pp. 66, 90.

Quanto alla dimensione storica di questa dedizione al disegno, con particolare attenzione al ritratto, si deve osservare che le molte testimonianze autobiografiche che Juti Ravenna ci consegna, assieme a quelle dei suoi studi sulla pittura e i grandi maestri o i movimenti d'avanguardia, offrono chiare testimonianze dell'importanza vitale di questa pratica in ogni fase della sua produzione. Lo confermano le occasioni di esposizioni riservate a soli disegni. Giuseppe Mesirca, che intelligentemente e motivatamente correda nel 1969 la raccolta di testimonianze su Ravenna e quella dei suoi scritti proprio con immagini di soli disegni, schematizza da persona informata, quasi avesse interrogato il pittore stesso, il suo percorso al riguardo. (Mesirca 1969<sup>1</sup>, pp. 137-138). La prima fase che comprende «la grafia a matita» obbediente a una «acuta esigenza di ricerca formale», si chiude attorno al 1924 con quest'altra tecnica adottata poi con fedeltà: «nero, seppia,

blu, colorato, steso "a macchia" o ad acquerello, esso diventa nelle sue mani uno strumento di estrema duttilità e concitazione, d'una freschezza straordinaria». Mesirca si spinge a qualificare tale ricerca nel contesto rigoristico di un influsso cézanniano, che è la rivisitazione degli anni Venti operata dai più del gruppo "capesarino", al quale appartiene. Segue nella fase trevigiana, con il trasferimento da Venezia nel 1947, una maggiore libertà di aperture spaziali, necessarie per esprimersi nei disegni di paesaggio.

Più autorevolmente Franco Solmi (1979, p. 8) spiega con lucidità, in termini generali, quanto vale anche per questo disegno e il suo esito formale, cioè «il fatto che una forte e ineliminabile ragion strutturale resta alla base di ogni esperienza di Ravenna, anche delle più "romantiche", e che una tensione al chiudere il dipinto in una sorta di ordine "classico" non sia mai venuta meno neppure quando il colore s'è più abbandonato alla rarefazione d'atmosfera o s'è fatto esso stesso momento di costruzione. Cézanne, insomma, non è mai stato dimenticato». Dunque, questa apparente oscillazione fra costruttività e «rarefazione atmosferica» non riguarda solo la periodizzazione, è bensì un'opzione sempre valida per l'artista che mantiene il suo obiettivo formale. Lo documenta il verso del foglio esposto, dove un ritratto di donna, collocato nello spazio nei modi più congeniali, si risolve in una sorta di non finito per via della stesura monocromatica quasi esclusivamente "a macchia" di una libertà assoluta. Una valida testimonianza di ricerca compresente che può lasciare il dubbio che si tratti solo di uno studio, ossia di una "prova d'artista".



Tav. 69, verso



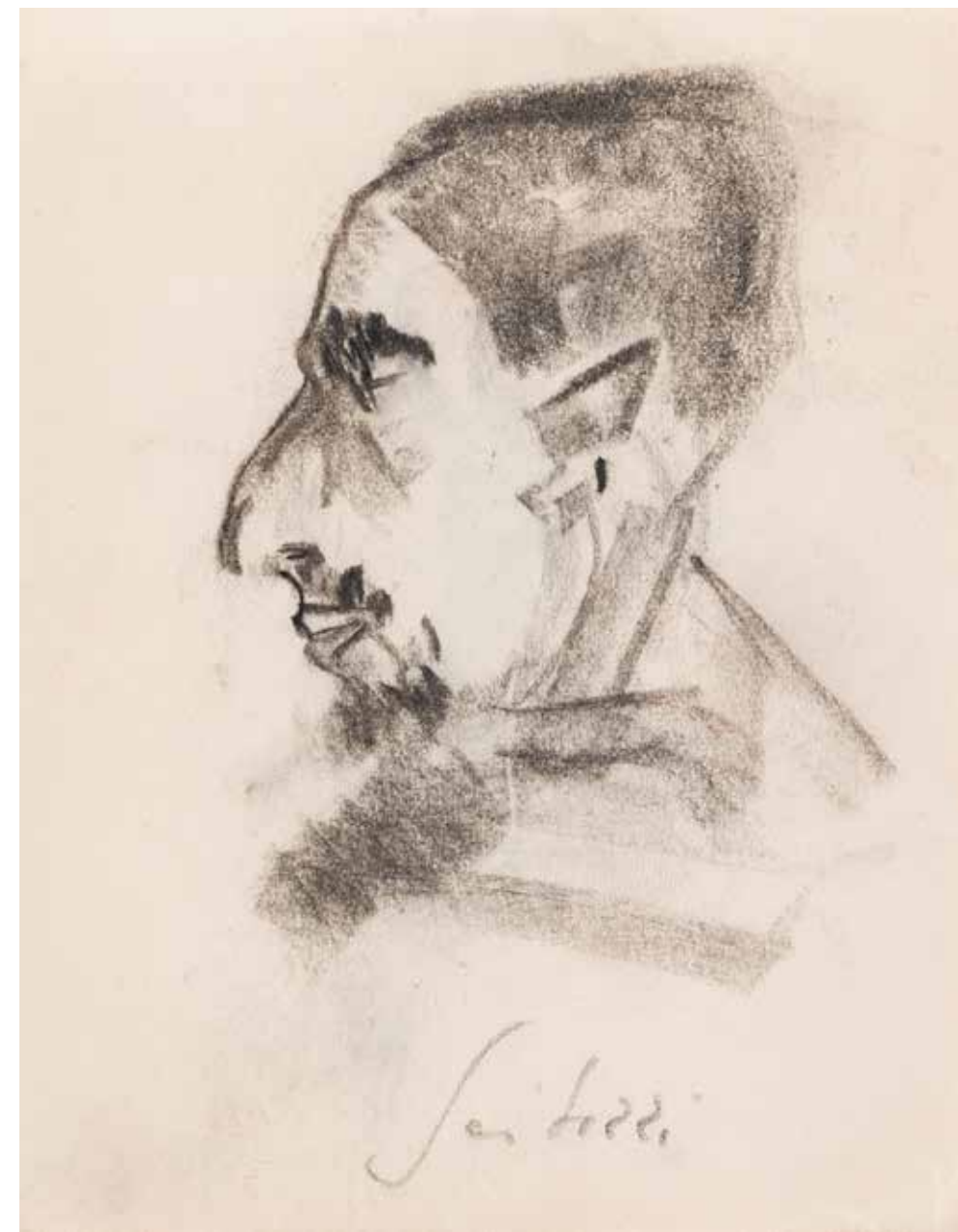
## Fioravante Seibezzi

Venezia 1906 - 1976

### 76 Testa maschile di profilo

Carboncino su carta, mm 128 x 99.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008676. Firma in basso al centro: «Seibezzi».



Tav. 76



Un nuovo e aggiornato interesse che deve ancora maturare per Fioravante Seibezzi dovrà documentare il suo estro già ben noto di disegnatore. Soprattutto quella evidente equivalenza fra disegno e pittura che lo contraddistingue dopo la sua svolta post impressionista, ossia cézanniana, circa il 1930, e che lo può far associare soprattutto a Semeghini. Del resto a Seibezzi si attribuisce, in modo formulare, una sorta di primato entro l'esperienza della cosiddetta Scuola di Burano, nel novero dei partecipanti della "seconda generazione", della quale anche quest'ultimo fu ancora protagonista, dopo esserlo stato della prima. Accanto a questo aspetto di Seibezzi, si annuncia promettente il capitolo, ancora inedito, delle prime prove disegnative e di quelle che accompagnano la sua scelta di campo più innovativa.

L'interesse del disegno esposto deriva proprio dal collocarsi in questo contesto meno noto del percorso di Seibezzi. Il poetico cantore del paesaggio, specie lagunare nella sua estrema leggerezza di luce e colore, si esprime in questo caso in un disegno estemporaneo con cui coglie la fisionomia di un personaggio distinto (un intellettuale?) che, nel suo *entourage* veneziano, doveva essere con tutta probabilità ben noto e immediatamente riconoscibile. Identità che a noi al momento sfugge in assenza di qualsiasi indicazione, ma che potrà essere risolta a seguito di questa pubblicazione.

Con tratto sicuro Seibezzi ne coglie gli aspetti fisiognomici, senza insistere nella caratterizzazione caricaturale: allunga e affila la testa e rende i radi vaporosi capelli, sigla l'orecchio appuntito, è attento alla legatura tra la fronte e il naso adunco dalle proporzioni di tutto rispetto, alle labbra geometriche aggiunge baffi e pizzetto all'ultimo. Quanto alla veste sembra indicarsi un vezzo elegante, un *foulard*. Lo sguardo di sotto gli occhialini sembrerebbe attento.

La forza costruttiva del tratto, la sintesi formale ottenuta con la docilità del carboncino, corrispondono ad alcuni esempi disegnativi di Seibezzi che si accomunano per avere un orientamento, in assenza, come si è osservato, di una trattazione specifica riguardo questo aspetto della sua arte, e del momento cronologico specifico.

Sono tutti esempi non omogenei a questo che si presenta ad ogni effetto come un ritratto compiuto.

Fa discorso a sè il disegno a matita su carta paglia con *Figura maschile che reca un vassoio (Cameriere in divisa?)* con firma e data «Seibezzi / 1927» (fig. 84) (Stadion casa d'Arte, Trieste, 24 maggio 2019, Asta 23, Prima tornata, lotto 107). In questo caso l'artista si pone sulla soglia della caricatura non tanto nella ricerca fisiognomica bensì nella resa del movimento del corpulento personaggio. Si tratta dell'esercizio di *divertissement* disegnativo che si accompagna a quello riguardante gli studi di figura di un artista ventenne, curioso, versatile e indubbiamente abile. Quanto al *ductus* sintetico e a certe siglature coincidenti, si segnala per un utile confronto la *Testa d'uomo con chepi da ufficiale* a sanguigna, firmato e datato a carboncino «Seibezzi 32», della Galleria civica d'arte del Comune di Zoppola (Pordenone). Sono indicativi, quanto a ricerca di un risultato plastico, anche i disegni a carboncino di un foglio firmato e datato «Seibezzi / 1928», con *Studi di maschera, di maschera di fumatore, di vaso con bordo a forma di labbra, di volto e mano destra chiusa in un pugno* (fig. 85), comparso recentemente a un'asta Stadion di Trieste (24 maggio 2019, Asta 23, Prima tornata, lotto 107).

Tutti i passaggi formali indicati nel ritratto esposto trovano poi un confortante riscontro nel disegno a carboncino con *Studio di nudo femminile disteso colto da tergo* (fig. 86) di ubicazione ignota, con firma e data «Seibezzi 1930» e nel disegno dello stesso anno con *Studio di gambe maschili* (fig. 87) di Collezione Privata. È la data che si preferisce per il disegno esposto del Fondo Bortolan.

Fioravante Seibezzi aveva dimostrato molto precocemente la sua propensione artistica. Nella sua biografia si legge della fuga a Milano a 12 anni e dell'impiego come spazzacamino e manovale. Quindi l'episodio sarebbe accaduto alla conclusione della Grande Guerra, in una situazione tristemente nota. Una parentesi che dovette essere breve, conclusasi con il rientro a Venezia dove si accosta alla pittura da autodidatta, sostenuto però di fatto da Cesare Laurenti.

Alle date qui considerate, cioè all'età di vent'anni, egli esordisce alla XV Biennale di Venezia del 1926, meritando un primo successo col premio "Marini Missana". In seguito non solo continua ad esporre alle Biennali veneziane, ma partecipa alla Quadriennale di Roma a partire dal 1931.

Pertanto, i disegni raccolti attorno a quello del Fondo Bortolan appartengono, con la loro estemporaneità, a un momento sperimentale e di orientamento nell'esperienza del giovane

Seibezzi ai suoi avvii pubblici. Per un riferimento all'attività del pittore per gli anni che qui interessano si rinvia alla mostra a cura di Paolo Rizzi (Rizzi 1972).

Fig. 84.  
Fioravante Seibezzi,  
*Il cameriere*, 1927.  
Matita su carta paglia,  
Trieste, Stadion Casa  
d'Aste, 23-24 maggio  
2019, lotto 107.



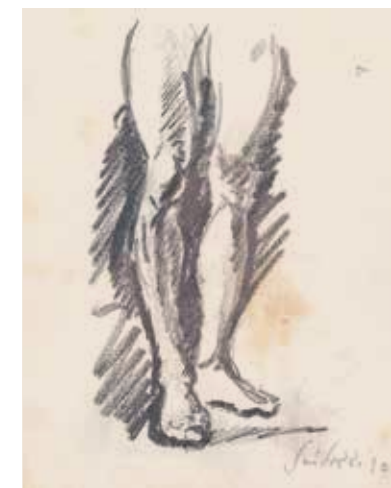
Fig. 85.  
Fioravante Seibezzi,  
*Studi di maschera, di  
maschera di fumatore, di  
vaso con bordo a forma  
di labbra, di volto e mano  
destra chiusa in un pugno*,  
1928. Matita grassa  
su carta beige. Trieste,  
Stadion Casa d'Aste, 23-  
24 maggio 2019, lotto 107.



Fig. 86.  
Fioravante Seibezzi,  
*Studio di nudo femminile  
disteso colto da tergo*. 1930.  
Matita su carta beige.  
Ubicazione ignota



Fig. 87.  
Fioravante Seibezzi,  
*Studio di gambe maschili*,  
1930. Carboncino, mm  
125 x 100. Bologna, già  
Gregory's Casa d'Aste,  
25 maggio 2020, lotto 71.  
Collezione privata.





# Tancredi

Tancredi Parmeggiani, Feltre 1927 - Roma 1964

## 70 *Ritratto d'uomo che scrive*, 1945

Penna inchiostro nero, inchiostro a pennello su cartoncino *beige* chiaro, mm 337 x 240.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101011981. Firma in basso a destra a penna: «Parmeggiani / Tancredi».  
Scritta a matita: «18-02-945».

## 71 *Ritratto d'uomo*, 1945

Penna inchiostro bruno, inchiostro a pennello su carta giallina *extrastrong*, foglio piegato a metà, mm 294 x 460.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101011998. Firma in basso a destra: «Parmeggiani Tancredi 4 - marzo 1945».

## 72 *Ritratto maschile*

Carboncino su carta *beige* chiaro, mm 317 x 216.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008583. Firmato in basso a destra a penna biro: «Tancredi».

## 73 *Autoritratto*

Matita su carta *beige* chiaro, mm 290 x 211.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008582. Firma in basso a destra: «Tancredi».

## 74 *Autoritratto*, 1948

Carboncino su carta giallina, foglio piegato a metà, mm 435 x 750.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101008585. Firma in basso a sinistra: «Tancredi 48».

## 75 *Senza titolo [La vite]*

Matita su carta giallina, mm 330 x 222.  
Fondo Bortolan, inv. PA0101011980.  
Scritte a matita in alto a destra. «uva leggermente / ingiallita / sulla terra gialla». A sinistra: «verdi cromo / sfreddati». In basso a sinistra: «verde». In basso a destra: «Sassi / grigi perla / sbiancati».  
Scritta a penna nera, in basso a sinistra: «Autentico disegno di Tancredi / B. Milano».



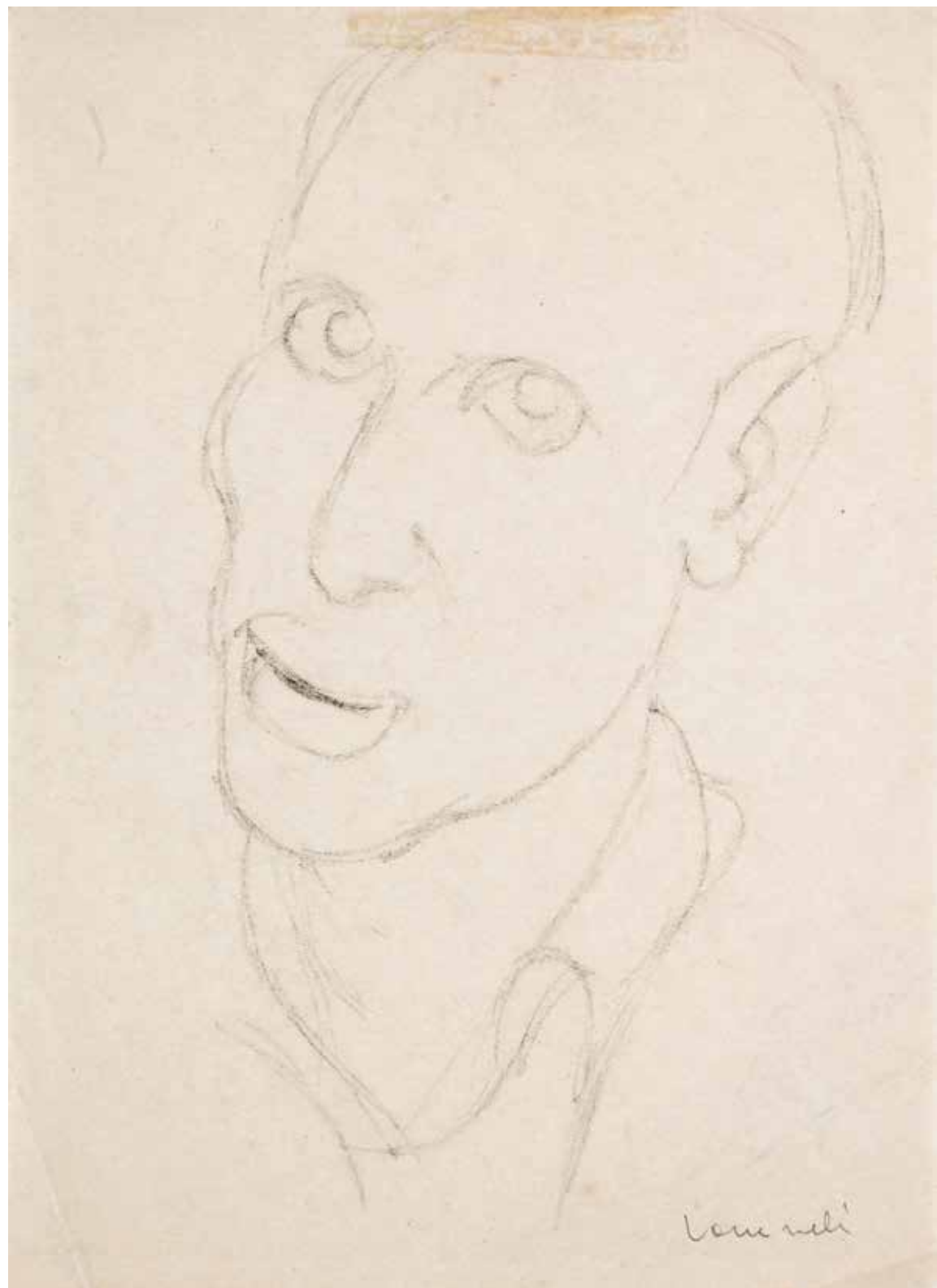
Tav. 70





Tav. 71



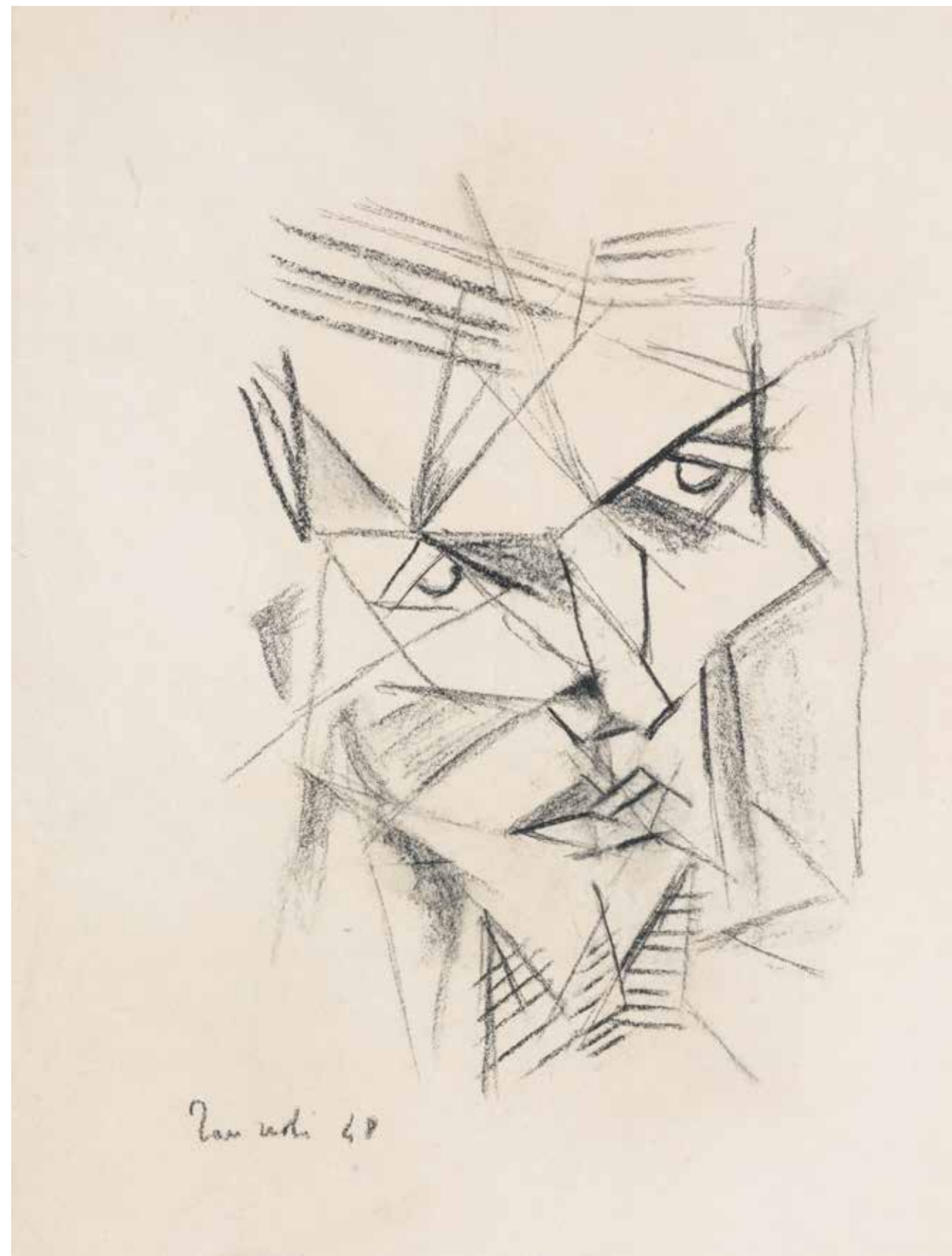


Tav. 72

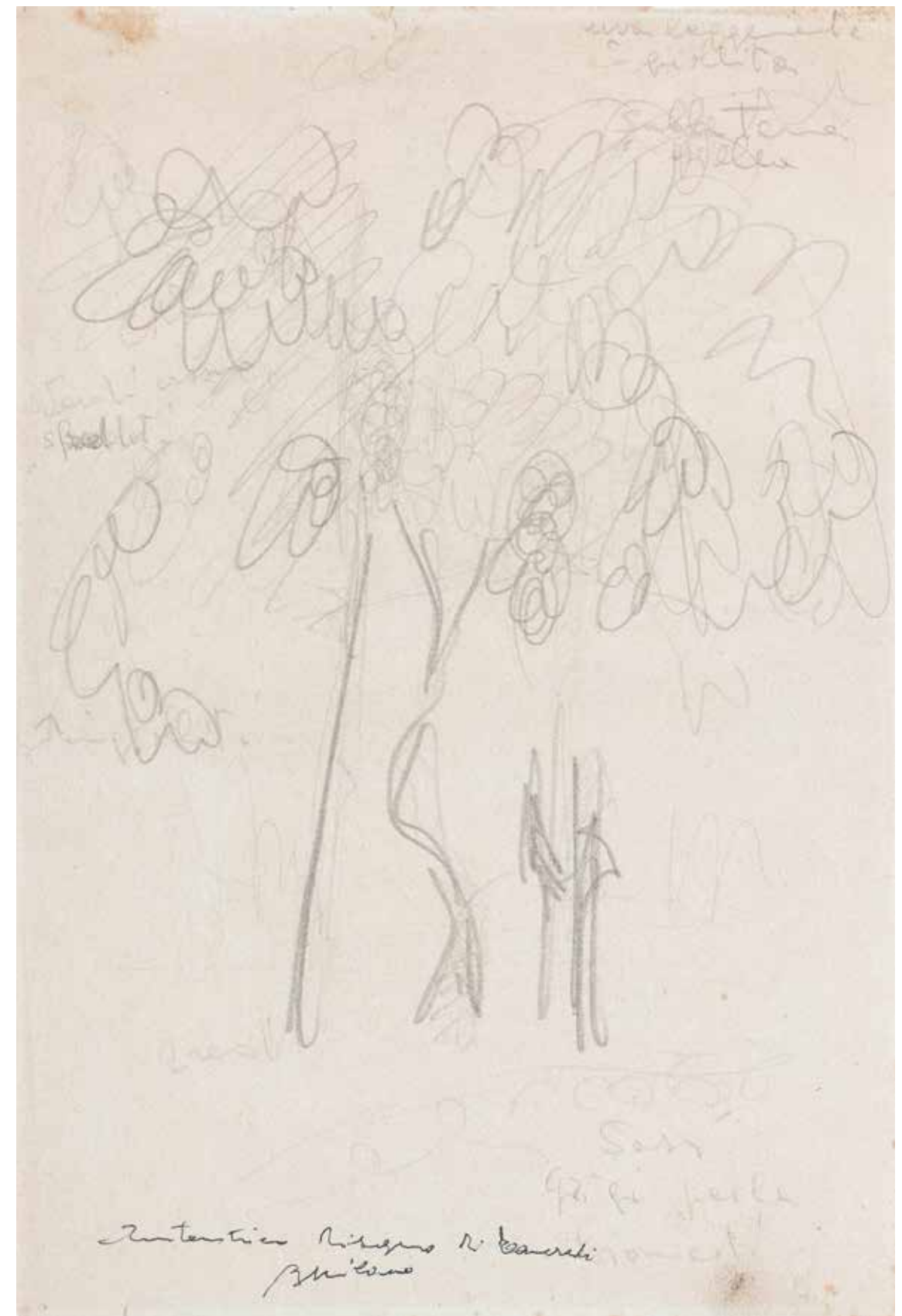


Tav. 73





Tav. 74



Tav. 75



In quanto inediti ma soprattutto perché vanno a integrare alla perfezione il suo raro catalogo nella fase degli esordi si vuole attribuire particolare importanza ai disegni di ritratti di Tancredi Parmeggiani conservati nel Fondo Bortolan, mentre altri, che sono in buon numero, ne arricchiscono la più immediata e sorprendente evoluzione, fino alla svolta “neoplastica” che prelude a quella dell’astrattismo.

I primi due datano al 1945. Il pittore diciottenne è in un momento di svolta, approda in quell’anno a Venezia dopo aver superato gli esami di ammissione al liceo artistico che però non frequenta regolarmente. Tra i suoi insegnanti più noti: Elena Bassi, Gino Morandis, Giovanni Majoli, Manlio Dazzi e Luciano Gaspari (Bianchi 2006<sup>2</sup>, p. 63; Salvagnini 2011, pp. 91-92). L’anno seguente, da non iscritto, poté seguire i corsi della Scuola Libera del Nudo all’Accademia di Belle Arti, tenuti allora da Armando Pizzinato che subito ne individuò le capacità non comuni.

I due disegni del 1945 recano anche una specifica cronologica, apposta sembrerebbe in un momento successivo, ma di essa non vi sono ragioni per dubitare della congruità: il *Ritratto d’uomo che scrive* porta la data 18 febbraio, l’altro, il *Ritratto d’uomo*, 4 marzo. Si deduce che possano documentare la fase in cui Tancredi, assieme al fratello Romano, doveva ancora frequentare a Belluno lo studio di Romano Conversano (Rovigno d’Istria 1920 - Peschici 2010), con il quale poté prepararsi in pittura e disegno per sostenere l’esame d’ammissione al liceo artistico. Conversano, portati a termine gli studi presso l’Accademia a Venezia e dopo aver insegnato a Pola, durante la guerra si era stabilito a Belluno. Qui frequentava il suo studio, con i fratelli Parmeggiani, anche la pittrice Marinella Marinelli (Verona 1925-Varese 2009), più nota in seguito con il cognome del marito Giovanni Pirelli e per la sua lunga attività nella sperimentazione cinematografica. Schierato e partecipe al movimento di Resistenza, Conversano riceveva allora nel suo studio le visite di Emilio Vedova che da Roma si era trasferito nella zona per unirsi ai partigiani che combattevano in Alpago; era possibile incontrarvi an-

che lo scrittore e critico musicale Beniamino Dal Fabbro che tra il 1943 e il 1944 rientra da Milano nella sua città, e Rodolfo Sonigo, anch’egli militante nella Resistenza, poi divenuto celebre sceneggiatore.

Del clima di ricerca dell’*entourage* di Conversano al quale Tancredi, in situazioni difficili anche famigliari e personali, partecipava, si dispone di più testimonianze ben note, ma che si ritiene opportuno riproporre.

La prima di Conversano che ricorda Tancredi «inquieto, insofferente a qualsiasi redine, ma quindi interessante». Cfr. Natto 1984, p. 19 nota 4; Bianchi 2006<sup>2</sup>, p. 62. Un quadro più completo e dunque insostituibile offre invece Marinella Marinelli che considera, in particolare, anche la predisposizione al disegno di Tancredi in una sua lunga testimonianza che si vuole riportare integralmente: «disegnava moltissimo, su qualunque pezzo di carta, sul rovescio di fatture, di carte annonarie scadute, su carta da pacchi accuratamente piegata e tagliata. Essendo tempo di guerra, la carta era costosa, né era facile trovarla. La migliore la trovavamo all’istituto industriale, pile di fogli usati negli anni precedenti dagli scolari dell’istituto tecnico per i loro compiti di disegno geometrico e tecnico. È a Belluno che si svolge, pertanto, la primissima educazione artistica e culturale di Tancredi, durante la guerra, sotto il fascismo, in questa provincia lontana che con Trento e Bolzano era addirittura annessa al grande Reich, in un isolamento che accentuava le difficoltà di informazione, di relazione e quindi di aperture culturali, rispetto anche al resto del territorio nazionale, già a sua volta culturalmente condizionato dal fascismo e isolato dalla cultura europea. Per quanto riguarda la pittura, ci capitava talvolta di trovare qualche riproduzione di opere del Novecento italiano, Sironi, Carrà, de Chirico, Morandi, Campigli, Soffici, del futurismo e della pittura metafisica, ma mai si vedeva un quadro dal vero. Picasso era un mistero. Si sapeva qualcosa di Modigliani o di Van Gogh. Ogni informazione arrivava mediata e spesso travisata. Nella biblioteca civica erano reperibili solo riproduzioni dell’800 italiano, dei moderni solo Spa-

dini, Primo Conti, Soffici, Segantini. Poi c’era l’arte della retorica fascista, il Premio Cremona a tema fisso. La *Crocefissione* di Renato Guttuso che aveva vinto il Premio Bergamo era considerata scandalosa, un fatto eccezionale che ci dava però il sospetto che altrove esistesse qualcosa di nuovo e di diverso. La cultura letteraria ufficiale era rappresentata da Bontempelli e Cecchi e Rosso di San Sepolcro. [...] Ma è nello studio di Conversano che leggiamo Montale, Quasimodo, Saba, Baudelaire e il proibito García Lorca che politicamente rappresentava l’altra faccia della realtà, l’antifascismo, e poeticamente una verità espressiva, immediata, senza veli. E si parla della lotta antitedesca e antifascista e di cultura libera e di mondo diverso.

Emozionanti erano le visite del pittore Emilio Vedova, rifugiato clandestino nella zona. Vedova arrivava travolgendoci con la sua esuberanza di gesti e di statura e con un “verde di voglio verde” gridato. Questo verso di una poesia di García Lorca era diventato un modo abituale fra noi di salutarci. E chissà per quali misteriose strade era capitato nelle mie mani il libro *Dello spirituale nell’arte* di Kandinsky. E questo fu certo un punto cardinale. L’ho ritrovato recentemente con le postille scritte allora. Fra le altre spicca quella in cui si accenna all’assoluta astrazione di un quadro unicolore o addirittura tutto bianco. Questo fu certamente argomento delle nostre conversazioni, lo schematico cavaliere azzurro, la libera favola, il rigore dell’astrazione. Ecco che allora il nostro saluto “verde ti voglio verde” assumeva significato estetico ed etico assieme». Cfr. Natto 1984, p. 19-20 nota 6; Mascheroni 1996, p. 174 nota 5; Bianchi 2006<sup>2</sup>, p. 62.

Anche Tancredi ricorda la sua predisposizione al disegno: «A quattro o cinque anni disegnavo e modellavo soldatini e cow-boys in creta; a sette anni disegnavo angeli e ho conosciuto mio zio pittore che mi ha dato le prime lezioni di disegno». Cfr. Natto 1984, p. 19 nota 3; Bianchi 2006<sup>2</sup>, p. 62. Nell’estate 1945 a Venezia, in tutt’altro contesto di straordinaria ripresa e novità di visioni, Tancredi poteva prendere diretta cognizione di molti fatti artistici e ri-

cevere altri stimoli su più direzioni per la sua innata curiosità non solo artistica ma intellettuale nel senso pieno.

Quanto agli esiti dei disegni nel suo catalogo, al momento non si conoscono precedenti oltre ai due esposti del febbraio e marzo del 1945, che sono da rapportare unicamente al ritratto *Senza titolo [Ritratto di una zia]* in collezione privata di Feltre, firmato e datato 13 dicembre 1945 (fig. 88, mordente su carta, mm 295x208. Cfr. Dalai Emiliani 1996, I, p. 43; Bianchi 2006<sup>2</sup>, p. 64, fig. 4; Idem 2011, p. 16).

I due ritratti finora inediti, ripresi dal vero e in modalità istantanea, sono caratterizzati da un sensibile tratto a mordente, leggero e talora un poco tremulo e discontinuo, in alcuni passaggi segmentato, mai sovrapposto o accostato al fine di ottenere un rafforzamento. È poi la stesura monocromatica a pennello, abilmente variata nell’intensità del colore a unificare la forma, a stabilire i piani e a esprimere infine una concentrazione psicologica. Si fa ricorso anche al risparmio della carta per ottenere la collocazione spaziale e gli effetti di luce che sono più contrastati nel ritratto del 4 marzo (al modo di una ripresa fotografica a luce direzionata). Con questi mezzi essenziali si persegue, in definitiva, un effetto compiutamente pittorico. Diversamente, nel disegno *Senza titolo [Ritratto di una zia]* del dicembre 1945, paragonabile a un’incisione a punta secca, si preferisce il tratteggio parallelo a suggerire il modellato e l’incidenza della luce. In un altro ritratto femminile di questo momento quando si firmava «Edy», *Senza titolo* di collezione privata di Feltre, il segno portante, delle stesse caratteristiche dei due disegni esposti, si rafforza per l’abile accostamento di libere e nervose pennellate, condotte con la facilità di un disegno a matita grassa su pietra litografica (mordente su carta, mm 335x240; *Tancredi a Feltre* 1988, p. 89 fig. 55; Bianchi 2011, p. 16).

Quanto ai dipinti, sembra stilisticamente più vicino ai due disegni esposti quello del 1945, ad olio su masonite, esposto a suo tempo con il titolo che qui si ripete *Ritratto di zia* (fig. 89; Feltre, Galleria Al Sole, 1967; Milano, Galleria d’Arte Patrizia, 1968-1969, cat. n. 7; Dalai Emi-



liani 1996, II, p. 195 cat. 2). La ricerca chiaroscurale, in definitiva più “naturalistica”, trova un indubbio riscontro anche per quella pennellata più sensibile e mossa rispetto all'altro *Senza titolo [Ritratto di donna]* (fig. 90), esposto a Feltre nel 1988, in cui si riscontra una diversa sintesi formale, più risentita (*Tancredi a Feltre* 1988, p. 56 fig. 20). Nell'attingere alla testimonianza della Marinelli si può cogliere tuttavia in entrambi l'eco delle poche conoscenze acquisite sulla pittura del Novecento, ma senza poter forzare il riconoscimento della preferenza per uno dei pittori ricordati.

Marisa Dalai Emiliani (1996, I, p. 43) sottolinea che «Impressionante è lo scatto del segno grafico dal naturalismo bloccato del ritratto della zia, datato agli ultimi mesi del 1945, all'autoritratto del febbraio 1946 (fig. 91), così debitore a Vincent [van Gogh] e incline a precipitare nel grido espressionista dell'*Autoritratto* (fig. 92) del 1947», Dalai Emiliani 1996, I, p. 43; Bianchi 2011, pp. 24, 31).

La studiosa osserva, in premessa a questa considerazione, il primato degli interessi disegnativi pluridirezionali del giovanissimo Tancredi: «Ma è senza dubbio l'esercizio del disegno a registrare più sensibilmente negli anni dell'esordio le tappe di un'iniziazione originale, non tanto per le ascendenze linguistiche via via scoperte, quanto per il talento con cui vengono assimilate e istintivamente coniugate e la freschezza nel piegarle a contenuti espressivi personali», Dalai Emiliani 1996, I, p. 43. È questa la giusta valutazione anche per i due disegni esposti, i primi finora noti in ordine di tempo per via della data riportata. In essi la ricerca degli effetti pittorici si manifesta *una tantum*, in base alle prove finora individuate, e questa si può dare almeno come facoltà acquisita entro la sperimentazione di stili diversi del momento iniziale. Sono invece le caratteristiche del tratto portante che essi rivelano ad essere confermate coerentemente e ad evolvere come documentano i primi esempi del 1946 e il resto del gruppo di disegni (con fogli fino al 1948) formato da Angelo De Giudici, che poté avere una frequentazione familiare del pittore. Sono compresi: il citato *Autoritratto* del 10

febbraio 1946 e un altro del 7 febbraio *Senza titolo [Ritratto di Romano Conversano disteso sul letto]*, al quale si può associare, fra i non datati, per lo meno quello *Senza titolo [Due ritratti del maestro Conversano]*. Cfr. Bianchi, Cecchetto 2005; Bianchi 2006<sup>2</sup>, pp. 61-79, in part. pp. 71, 72 figg. 1-3 78 cat. nn. 1,2,3. Il *ductus* in questi esempi si fa continuo e l'interesse si sposta in tagli compositivi e spaziali di gran lunga più dinamici. Uno stile che ha suggerito il richiamo a Modigliani come pure a Matisse e a Picasso disegnatore tra secondo e terzo decennio, o a Jan Cocteau (Bianchi 2011, p. 24).

Altri due disegni con ritratti del Fondo Bortolan, firmati ma non datati, documentano il progredire della ricerca di Tancredi fra il 1946 e il '47. È il momento del suo ambientarsi a Venezia e del viaggio in Francia, intrapreso dunque ancora minore e da clandestino, perciò, sembrerebbe senza raggiungere l'agognata Parigi, fu rimpatriato da Lione con foglio di via obbligatorio. Una testimonianza di Berto Morucchio, critico d'arte sostenitore delle avanguardie e poeta, che gli fu amico ricorda come tra il 1946 e il 1949 a Venezia in un locale della Frezzaria si incontrasse spesso la sera con Tancredi che «arrivava con un sacco di tele e disegni dicendo che stava assimilando la cultura, tutta la cultura, ma si salvava in corner perché alla fine emergeva con la sua personalità» (Mascheroni 1996, I, p. 176 nota 21; Bianchi 2011, p. 34). Altri disegni, come quelli del fugace viaggio in Francia, furono donati ad amici che si dimostravano generosi con lui. Alcuni sono identificabili con quelli raccolti dal pittore feltrino suo coetaneo e amico Giampiero Fachin (Feltre 1927-2016). Cfr. Mari 2017, pp. 131-132.

Con riferimento soprattutto all'*Autoritratto* del 10 febbraio 1946 si può individuare, pur entro la diversificazione dei modi propria di questa fase (per cui fa da riferimento il gruppo De Giudici), la linea di ricerca di “forzatura espressionista” che assume accenti si direbbe visionari se non allucinati. Lo ha messo in evidenza, con grande efficacia, Marisa Dalai Emiliani come conseguenza del «viaggio reale e simbolico in Francia», da intendersi come

una esigenza e svolta esistenziale (Dalai Emiliani 1996, I, p. 44). L'autoritratto diviene di preferenza il “luogo” di questa ricerca, della tensione tra il sentire inquieto e il suo doversi manifestare nel proprio volto (Bianchi 2011, p. 31; Barbero 2017, p. 8).

Possono essere allineati utilmente gli autoritratti della collezione Fachin a mordente su carta: nel primo prevale il puro tratto a penna (fig. 93), la composizione conchiusa quasi in un ritmo di linee curve è scalfita dall'inferire di un tratteggio incisivo (*Tancredi a Feltre* 1988, p. 89, fig. 56; Bianchi 2011, p. 35); nel secondo, quello sopra citato del 1947-'48, ricorre fin da subito a una costruzione prevalentemente a pennello con assoluta libertà e impeto (*Tancredi a Feltre* 1988, p. 90, fig. 58). Nel primo caso i tempi sono quelli dell'osservarsi allo specchio, nell'altro quelli di un'istantanea che fissa un momento emotivo profondo nel suo manifestarsi con una sorta di sorriso lancinante, insopportabile.

Accanto a questi due si pone il disegno di un altro *Autoritratto* della collezione Fachin (fig. 94), questa volta a olio su carta e ad impronta chiaroscurale per il tratto di spessore ed energetico (*Tancredi a Feltre* 1988, p. 93, fig. 63; Bianchi 2011, p. 36). È orientato di tre quarti e portato in primo piano con un taglio arduo dell'immagine, così da cogliere la direttrice dello sguardo che interroga l'osservatore. Tancredi si avvale, in contemporanea, della tecnica ad olio a pennello per trovare una nuova sintesi rispetto alla ricerca manifestata dai due disegni a mordente della collezione Fachin. Si fa riferimento al ritratto esposto del Fondo Bortolan a puro contorno (tav. 72), reso essenziale e alleggerito per l'impiego di una materia magra, appena strisciata con un pennello quasi asciutto. Si coglie in piena luce, un poco dall'alto e come roteato, un volto dallo sguardo fisso, ipnotico e pertanto rivelatore di un inquieto stato di coscienza. Si evocano dunque una presenza e uno stato d'animo. Si pone a confronto un *Autoritratto* a carboncino edito nel 1988, cfr. *Tancredi a Feltre* 1988, p. 95, fig. 68.

Si accosta a questi, nella sequenza cronologica e comunque con datazione al 1947, il disegno

del Fondo Bortolan che si può considerare l'ennesimo *Autoritratto* (tav. 73), il quale, fatta salva la forte carica espressiva comune agli altri, si distingue per una “stilizzazione”, o meglio una deformazione plastica che si ritiene confermi gli sguardi su Rouault e Picasso che si colgono in alcuni studi del momento, i cui limiti di una dipendenza da questi modelli sono precisati da Marisa Dalai Emiliani (1996, I, p. 44). Più che di una evocazione, si tratta in questo caso della ricerca di una dinamica interna alla forma, affatto coerente al pari di quanto dimostrato dall'autoritratto del 1946 per il quale è stato suscitato il richiamo a van Gogh.

Un ultimo *Autoritratto* (tav. 74) esposto completa il percorso fin qui delineato, inserendosi a pieno titolo fra i più significativi studi del 1948, quando Tancredi è sollecitato dalle tante proposte che si manifestano alla Biennale d'Arte veneziana, quell'anno diretta da Rodolfo Pallucchini, in cui il momento di rinascita si vuole indirizzato dalla presentazione delle esperienze che appartengono alle avanguardie storiche. Tancredi mira a De Stijl, alle composizioni di Piet Mondrian e di Theo van Doesburg della collezione newyorkese di Peggy Guggenheim di cui, in quella circostanza, si offriva a Venezia un saggio d'eccezione (Dalai Emiliani 1996, I, p. 45). Ne deriva quella stilizzazione formale manifestata nel suo progredire da altri *Autoritratti*, ancora disegni a matita e ad olio su carta della collezione Fachin, cui si aggiunge anche un buon numero di olii. Quello inedito del Fondo Bortolan ora presentato trova il perfetto corrispettivo nel disegno firmato e datato 1948 edito senza casa da Marisa Dalai Emiliani (1996, I, p. 44; carboncino su carta, mm 280x225, fig. 95). In entrambi i casi «i volumi del volto cedono il posto a un gioco ritmico di sfaccettature, che scompongono e geometrizzano i tratti somatici, proponendo diversi piani che si intersecano tra loro» (Bianchi 2011, p. 31). Con questi due disegni, per la stessa linea di ricerca formano un gruppo altre «figure cubiste» a carboncino presentate a Feltre nel 1988, cfr. *Tancredi a Feltre* 1988, pp. 98-99, figg. 74, 76.

Per quanto si assista in questi disegni a una so-



luzione di scarto, è anche questo solo un momento di passaggio per Tancredi, quello che gli apre l'accesso alle forme astratte che si fondano su tale struttura neoplasticista, le quali faranno la loro comparsa alla sua prima mostra personale presso la Galleria Sandri di Venezia del 1949, presentata da Virgilio Guidi. Le opere esposte, osservava il giovane pittore nell'autopresentazione, esprimevano una ricerca in divenire: «I miei problemi odierni s'impongono sulla necessità di costruire l'idea, oggetto o forma, da una base decorativa di ordine astratto-dinamico, per portarla poi all'esplicazione del nuovo discorso filosofico-sociale» (Dalai Emiliani 1991, I, p. 45; Tancredi 2017, p. 37).

Singularissimo è un ultimo disegno esposto, privo di firma e di data, la cui autografia indubitabile trova conferma in una nota a inchiostro nero nel margine inferiore a firma di Bruno Milano (Milano 1907- Feltre 2001), pittore trasferitosi a Feltre nel 1939, animatore anche come gallerista della cultura artistica cittadina, legato d'amicizia all'autore, cfr. Guarnieri 1988.

Il soggetto (una vite carica di grappoli su di un terreno sassoso) non ha paragoni diretti nell'attuale *corpus* grafico e si propone allo stesso contesto sperimentale al quale appartengono gli altri disegni esposti. È da cogliere innanzitutto l'osservazione del vero: con il groviglio dei suoi tralci la vite si impone nello spazio con una forza come simbolica, mentre sono pochi i tratti leggeri che possono suggerire anche un "paesaggio" negli usuali termini descrittivi. Riguardo il primo piano, al pari dei tratti sommari dell'acciottolato o forse di più, offrono indicazioni le note scritte, tali da divenire parte integrante della composizione, come lo sono quelle disposte qua e là in altri punti, per lo più assolvendo a funzione mnemonica riguardo la cromia.

Il valore di questa prova disegnativa si coglie nel fatto che è palesemente automatico il passaggio dall'annotazione del vero alla libera declinazione espressiva della linea. Questa assume una cadenza che asseconda un impulso. Lo si avverte nell'avvilupparsi insistito dei tratti che con la variazione del loro peso saturano

anche un secondo piano e lo spazio circostante. Entro questa sua estensione dinamica, anche la scrittura di contenuto indicativo, che dunque non svela o aggiunge significati, diviene parte integrante dell'immagine. In seguito, nella fase più matura della ricerca, «La parola di Tancredi occupa un luogo ben preciso all'interno del foglio, si restringe e si allarga seguendo le coordinate dalla carta» (Morucchio 1967). Allora, «il segno tracciato su di un foglio diviene equivalente alla parola detta» (Bianchi 2011, p. 39). Tancredi si esprime nel 1956 in questi termini: «C'è un solo modo di capire la natura, guardarla più che sentirla; la natura si può dividere in forme che si possono moltiplicare all'infinito; scindendola si scopre la geometria. Anche la grafia è geometria; una qualunque grafia contiene elementi geometrici come qualunque elemento geometrico» (Tancredi 2017, p. 40).

Questa prova inconsueta si ritiene possa confermare, in qualche modo, l'idea e la convinzione più volte espressa da Tancredi circa il primato che ha il disegno, tanto da essere per lui una pratica incessante e da poter dare, anche da ultimo l'occasione alla testimonianza figurativa, sia con le "facezie", sia con le figure primordiali sofferte di alcuni ritratti. I disegni essenziali di ciò che lo circondava della fase estrema sono per lui una sorta di ancora di sopravvivenza (Mastinu 2011, pp. 177-215; Tancredi 2017, p. 64).

Di fronte al disegno di una vite che si assegna agli esordi sembra valere, se osservato nella prospettiva di tutta l'esperienza di Tancredi, uno dei suoi famosi appunti non datati [ma 1961] sullo spazio, sugli elementi naturali universali, sia che si rappresenti un albero o che si parta da un punto: «Quando dipingo o disegno parto, prima, da segni determinanti un'idea dello spazio Universale, da questo segno nasce una forma: questa forma è nata dallo Spazio, dall'Universo; questa forma può ricordare una cosa, un sentimento, una figura-sentimento; un Avvenimento nello spazio, dunque, al quale Spazio l'uomo partecipa, del quale io, testimone, do un'interpretazione che è determinata dalla Condizione in cui vivo». Continua poi «Se si disegna un albero quello che c'è attorno

è spazio. Per dipingere un albero bisogna dipingervi attorno il cielo. Se si disegna un punto quello che c'è attorno è spazio, quello che si pensa sia dietro è spazio, quello che si pensa sia davanti anche. Perché non costruire qualcosa partendo dallo spazio considerando che anche la terra ha attorno lo spazio?» (Tancredi 2017, p. 50).

A margine delle annotazioni sui disegni di ritratti di Tancredi e su quello *Senza titolo [Vite]*, editi per la prima volta, si segnala che il Fondo Bortolan annovera un buon numero di altri studi che ne testimoniano gli interessi pluridirezionali degli esordi. Costituiscono un nucleo di particolare importanza, anche rispetto al più cospicuo, raccolto da Angelo De Giudici con fogli dal 1946 al 1948, sopra citato. L'interesse sta nella diversificazione dei temi affrontati. Innanzitutto si osserva che su alcuni si ritrova la scritta a penna di certificazione di autografia di Bruno Milano rilevato in quello esposto *Senza titolo [Vite]*. Allo stesso taccuino dovevano appartenere i quattro disegni a matita con *Studio di albero spoglio*, in paesaggio, in uno si aggiunge l'abbozzo di figura e di due finestre centinate. Tranne uno, gli altri presentano fitte note autografe con puntuali descrizioni; inoltre in un foglio è tracciata la quadrettatura per il riporto in scala (ciascuno mm 265 x 218; Inv. nn. PA0101008575 - 76 - 77 - 78 *recto*). Sono disegni più schematici e ad un tempo "descrittivi" rispetto a quello esposto di soggetto analogo. Rimane da accertare la loro funzione segnalata dalla quadrettatura di una delle versioni.

Il tema di questi quattro disegni diventa quello dell'*Albero con figure* (sembrerebbero avvicinarsi un adulto e due bambini) nel *verso* di un foglio che presenta a matita blu, al modo di "vignette", tre abbozzi di tale soggetto con soluzioni portate a un diverso grado di definizione (mm 265 x 218; inv. PA0101008578 *verso*). Il disegno nel *verso* di un altro di questi fogli con *Studio di albero spoglio* ha un carattere di ripresa dal vero, è quello a matita con figure, si direbbe, ambientate in un parco (inv. PA0101008577 *verso*).

Un foglio presenta nel *recto* e nel *verso*, rispet-

tivamente a matita e, in modo un poco più definito a matita blu, uno scorcio veneziano: sono palazzi affacciati sul Canal Grande ripresi da una riva, entro una visuale definita a sinistra da una palina in controluce, a destra dal profilo di un edificio (mm 265 x 218; Inv. PA0101008579). L'interesse per una veduta veneziana, secondo tradizione, è testimoniato anche da un acquerello del Fondo Bortolan, firmato ma non datato (1943 o '45?) (mm 450 x 400; Inv. PA0101011996). Rientra in questa fase creativa, circa il 1946, anche il singolarissimo foglio con *Studi di gatti* a matita (mm 265 x 218; Inv. PA0101008574).

Più coinvolgenti per tematica e complessità interpretativa sono altri due fogli con *Figure a quattro braccia* e *Figura a quattro braccia e una figura crocifissa, figura benedicente* (matita su carta, mm 265 x 218; Inv. nn. PA0101008580 - 81). Per linguaggio del tutto inedite nell'attuale catalogo di Tancredi, possono appartenere a quella fase sperimentale che coincide con l'esperienza del viaggio in Francia, l'osservazione di Rouault come pure di Picasso. Mentre si rinvia ad altra occasione di studio l'analisi dei temi iconografici, si osserva come essi possano preludere, in certa misura, alle *Facezie* a cui si ricollegano direttamente altri fogli del Fondo Bortolan (Inv. nn. PA0101008587 *recto* - 88 - 89 - 90; PA010101199191 - 97).

Si accompagnano ai disegni qui ricordati altri due della fase successiva di Tancredi (inv. PA0101008584 - 87 *verso*), una composizione a pastello su carta (mm 465 x 330, Inv. PA0101008597); due dipinti ad olio su tavola e su tela (cm 35 x 25, Inv: PA0101008387; cm 44,5 x 54, Inv. PA0101008398); sei composizioni astratte a tecnica mista su carta (dimensioni varie, Inv. nn. consecutivi: PA0101008592 - 98). Le opere di Tancredi raccolte da Bortolan, per questa dovizia di esempi e diversificazione, pongono il quesito sulle circostanze dell'acquisizione. Non si è trovata al riguardo una testimonianza documentaria o una memoria. La risposta potrà derivare, probabilmente, con la ricerca di una giustificazione del fatto che Bruno Milano ha certificato l'autenticità di alcuni fogli.





Fig. 88. Tancredi,  
*Senza titolo [Ritratto di una zia]*, firmato e datato 13 dicembre 1945, mordente su carta, mm 295 x 208, Feltre, collezione privata. Da Bianchi 2011, p. 16



Fig. 89. Tancredi,  
*Senza titolo [Ritratto di zia]*, Fonzaso, collezione privata. Olio su masonite, cm 37 x 27.7.



Fig. 90. Tancredi,  
*senza titolo [Ritratto di donna]*, senza casa. Olio su faesite, cm 44 x 38.



Fig. 91. Tancredi,  
*Senza titolo [Autoritratto]*, 10 febbraio 1946. Matita su carta, mm 280 x 230. Mestre, Collezione privata.

Fig. 92. Tancredi,  
*Autoritratto*, 1947-1948, senza casa. Inchiostro su carta, mm 280 x 230.



Fig. 93. Tancredi,  
*Autoritratto*, Feltre, collezione Fachin. Mordente su carta, mm. 290 x 210.



Fig. 94. Tancredi,  
*Autoritratto*, Feltre, collezione Fachin. Olio su carta, mm 280 x 200.



Fig. 95. Tancredi,  
*Autoritratto*, 1948. Senza casa. Carboncino su carta, mm 280 x 225.





SALETTE V e VI

Ritratti di paesaggi  
e cose della quotidianità

*Juti Ravenna*

*Renzo Zanutto*

*Fioravante Seibezzi*

*Neno Mori*

*Silvio Bottegal*

*Arturo Malossi*

*Gianni Ambrogio*

*Giovanni Barbisan*

*Bruno Darzino*

*Nando Coletti*



## Juti Ravenna

Annone Veneto 1897 - Treviso 1972

### 77 *Natura morta con pesci*

Olio su cartone, cm 45,7 x 50.

Inv. PA0101001270. Firma in basso al centro: «Juti Ravenna».

sul retro, *Calle in un vaso bianco*

firma abrasa: «Juti Ravenna».

Timbro parzialmente leggibile: «Galleria d'arte (...) - Mestre, Venezia. Torre, n. 101».

### 78 *Campo San Giacomo da l'Orio, 1930 (?)*

Olio su tavola, cm 51 x 70.

Inv. PA0101001052. Firma in basso a destra: «Juti Ravenna/ Venezia 193 (o)».

### 79 *Rio veneziano*

Acquerello su cartoncino, mm 495 x 688.

Inv. PA0101001051. Firma in basso a destra: «Juti Ravenna a matita 790»

Sul verso a penna: «Paesa(g)gio autentico /di Vittorio Veneto 1940 / di Juti Ravenna / (la moglie Rina De Piccoli)». In basso a destra: sigla a penna, inchiostro nero.

### 80 *Paesaggio collinare (Cartizze), 1953*

Acquerello su carta incollato su faesite, mm 355 x 498.

Fondo Bortolan, inv. PA0101011995. Firma in basso al centro: «Juti Ravenna».

In basso a sinistra: «Cardizze 18.10.1953».

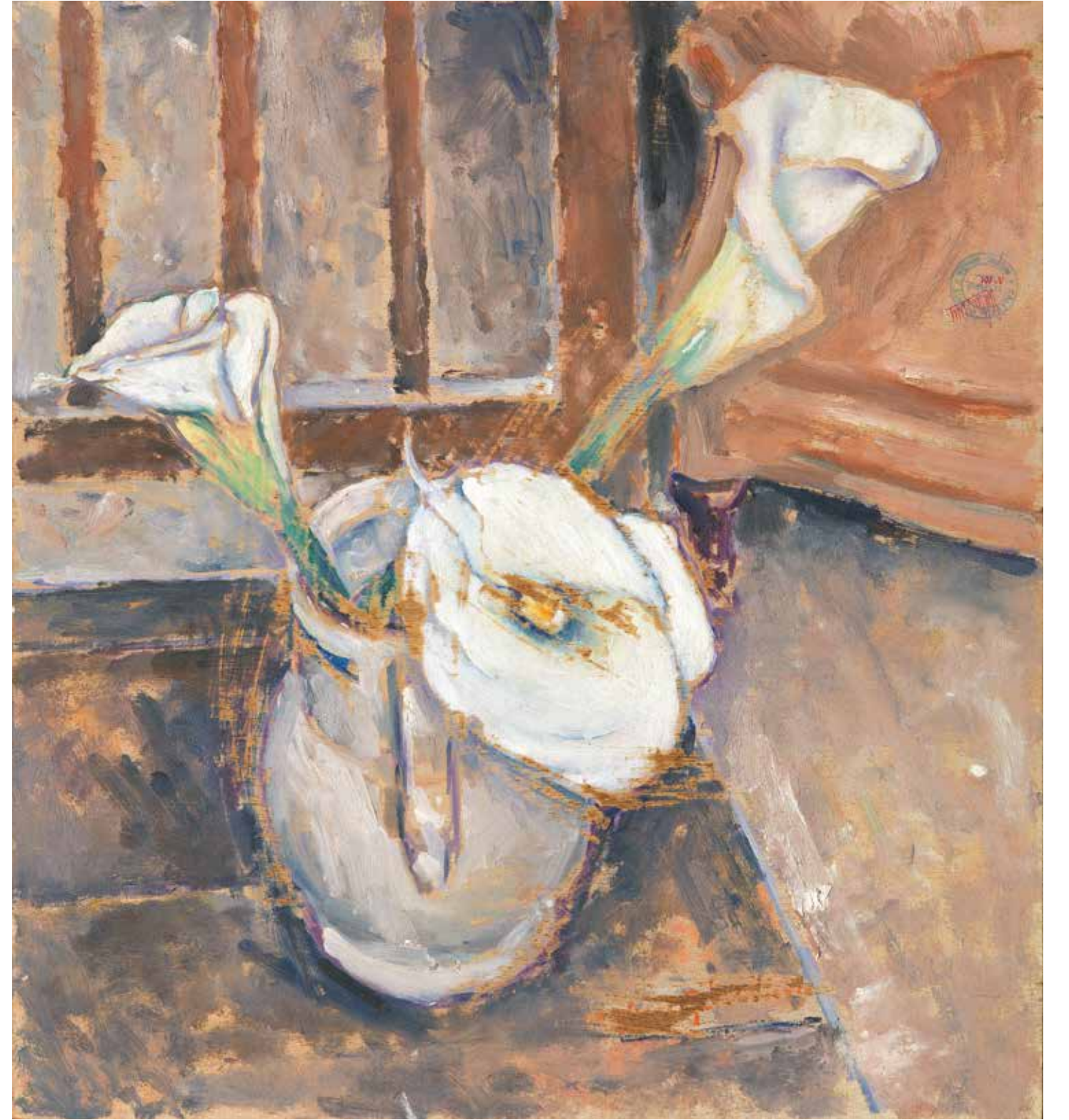


Tav. 77









Il retro di Tav. 77





Tav. 78





Tav. 79





Tav. 80



Le Collezioni di Fondazione Cassamarca anoverano due dipinti indubbiamente rappresentativi di un momento particolare nel percorso di Juti Ravenna. Anzi, se ne possono catalogare tre. Si tratta del dipinto su cartone pressato di *Natura morta con pesci*, nel cui verso vi è la composizione con *Calle in un vaso bianco*, da ritenersi un'opera finita. L'acquisizione è del 1996. L'altro, entrato nelle collezioni nel 2002, ha per titolo *Campo di Venezia* (in realtà *Campo San Giacomo da l'Orio* nel Sestiere di Santa Croce), in tale caso alla firma segue una data non ben leggibile nell'ultima cifra, ma già interpretata come 1949 (Sartor 2014, p. 229 nota 139). Un'indicazione questa che, palesemente, non trova però una possibilità di conferma nel considerare il percorso stilistico dell'artista. Se fosse stata veritiera, rispetto a quella del 1930 (*ad annum*, o circa) che qui si sostiene, il commento sarebbe stato probabilmente il seguente. Juti Ravenna, dopo aver lasciato il suo studio, ricevuto nel 1927, fra quelli di colleghi e amici (Scarpa Croce, Villa, Bergamini, Da Venezia, Mori, Varagnolo), ubicato nel ben noto e quasi mitizzato contesto di Palazzo Carminati a Venezia (*Atelier Venezia* 2018), si trasferisce definitivamente a Treviso nel 1947 (per altri nel 1948): la città dove egli coltivava amicizie consolidate, per tutte si ricordi quella della poetessa Nevra Garatti, punto di riferimento per artisti e intellettuali (come lo era lo stesso Ravenna per le sue ricerche critiche e i suoi scritti). Si trattava di Mazzotti, Giuseppe Berto, Ciro Cristoforetti, Michelangelo Muraro (Bortolatto 1979, p. 14; Batacchi 1997, pp. 7-24). Tuttavia, mentre si dedicava a nuovi soggetti, quelli di Treviso e in ispecie del suo territorio anche collinare, ad esempio vittoriosi, non era dimentico di Venezia. Il dipinto del 1949, se così fosse stato davvero datato, avrebbe documentato splendidamente un immediato rientro veneziano. Ma in pieno contrasto con la sapienza costruttiva e il rigore nella conduzione della luce che egli dimostra nella pittura di questa fase, oramai quasi tutta trevigiana. In realtà, la conduzione pittorica della veduta qui esposta è palesemente quella a tratti nervosi di un "capesarino", di un impressionista nel

recupero alla maniera veneziana, come spesso si trova scritto, di un partecipe alla cosiddetta «Scuola di Burano». Il quale, in simbiosi con lo stile dell'amico Pio Semeghini, ebbe poi l'avventura, giusto nel 1929, di condividere a Palazzo Carminati lo studio (fig. 96), che era anche l'abitazione, con Filippo de Pisis (settembre? 1929 - estate 1930), cfr. Mesirca [Savinio] 1988. Non senza che fosse quest'ultimo a risentire dei suoi modi, o meglio in un intrecciarsi di scambi reciproci di sensibilità pittorica, dapprima in maniera diretta, poi in un'assimilazione quale stimolo a rinfrancare la propria originalità. Ben al di là della cronaca di una temporanea condivisione di spazi e di diversi stili di vita, la situazione vissuta tra il 1929 e il 1930 si ritiene essenziale alla comprensione delle opere qui esposte, proprio per la ricaduta sul piano degli esiti linguistici. Entrambi gli aspetti sono ricostruiti con dovizia di particolari da un intelligente testimone diretto, legatissimo al pittore, Giuseppe Mesirca. Si fa riferimento a un testo che non si riesce a comprendere per quali ragioni sia stato pubblicato sotto il nome di Alberto Savinio, uno svarione che si accompagna ad altri come raramente ormai si trova in editoria. Riguardano l'incompatibilità fra contenuto e i dati storici, rispetto prima di tutto all'anagrafe del grande Savinio (Mesirca [Savinio] 1988, pp. 7-26). Nell'attribuire qui il testo, come è palese, a Giuseppe Mesirca, se ne vogliono cogliere alcuni passaggi in sintonia con quanto già da lui pubblicato nel 1969 (Mesirca 1969<sup>2</sup>, p. 11). Come quel brano sulla tecnica di Juti Ravenna che, dettato da una veduta di Venezia del 1929-30, *Riva degli Schiavoni*, sembra perfettamente applicabile proprio al *Campo di Venezia* ossia a *Campo San Giacomo da l'Orio* qui presentato. Si tratta dell'uso di «tele di fine trama e rivestite di un "sottofondo" avorio delicato le cui componenti lui solo conosceva, un segreto alchemico, allo scopo di togliere il biancore fastidioso e al tempo stesso di conferire al tutto, a lavoro ultimato, un che di asciutto e di terso, privo del falso brilio degli ingredienti grassi, messi al bando al pari delle vernici» (Mesirca [Savinio] 1988, pp. 18-19). Tutto questo a servizio di una pittura

che è spiegata per come viene recepita proprio da de Pisis, in una sorta di suo rinnovamento, nel «passaggio a un linguaggio vibrante e libero d'ogni impaccio e costrizione, a impasti di puro pigmento materico».

Altri due "incontri memorabili" di Ravenna indirizzano una lettura del dipinto. Il primo riguarda quello con Raul Dufy. In una testimonianza che esordisce così «dal novecentoventotto in poi la piazza di San Marco era diventata la mia residenza consueta», si ricorda l'incontro foriero di un'amicizia con Albert Marquet e Raul Dufy. Anche di quest'ultimo Ravenna procede a stilare il ritratto *per verba* ma anche a descriverne la tecnica, e sembra che ci parli della propria in quel momento: «...su un cartone steso sopra la cartella posata sulle ginocchia, mediante una pennellata inzuppata d'acqua, con movimenti vorticosi, preparava la tonalità di fondo voluta, e prima ancora che il colore si asciugasse, usando un altro pennello, più sottile, descriveva la scena che aveva davanti agli occhi con una scrittura veloce e nervosa, d'un virtuosismo che si può paragonare solo a quello dei vecchi pittori cinesi». Altro incontro, al Florian, è quello con Vincenzo Cardarelli che a sua volta genera la presentazione di Giovanni Comisso al poeta laziale. Con i versi del quale Mesirca stabilisce un'assonanza per le immagini di Venezia di Juti Ravenna: «È la sua una Venezia del tutto inedita, spogliata di ogni inutile malizia, volutamente "povera" essenziale, in decisa opposizione al "vedutismo" facile e gratuito allora in voga. Una visione malinconica, permeata di sottile quanto intensa poesia...[che] ci riconduce a quel lucido e "invernale" aspetto cantato dal suo amico Cardarelli, col quale trascorre le notti passeggiando per le calli in interminabili conversazioni» (Mesirca 1969<sup>1</sup>, p. 116). Dal punto di vista comparativo, il *Campo San Giacomo da l'Orio* si pone accanto a *Venezia campo San Boldo* che viene datato al 1935 circa (Juti Ravenna 1979, p. 45 cat. 21; Goldin 1992, p. 52). Per le assonanze con la scrittura di De Pisis si può osservare del 1930 *San Stae* (acquerello) e *Rio veneziano* (olio su tavola), figg. 97, 98, inoltre *Campello* (olio su tela), quest'ultimo datato al

1939 (o reca tale data?), cfr. Goldin 1992, pp. 36, 37, 55.

Per la *Natura morta con pesci*, dal felicissimo abbinamento timbrico dei colori vivaci, ma anche a considerare il suo retro, il riferimento riguarda *Natura morta con vassoio*, datata 1928 circa, (Juti Ravenna 1979, p. 42 cat. 16), *Natura morta con maschera, bottiglie, frutta e rosa* (Goldin 1992, p. 34). Ma è anche da considerare l'acquerello *Interno con tavolo e funghi*, in cui si legge con sicurezza la data 1928, specie per la coincidenza del taglio e la distribuzione compositiva, in cui, con il profilo di una finestra, si aggiunge l'apertura allo spazio retrostante dell'ambiente (Juti Ravenna 1979, p. 124 cat. 84). In questi esempi il pittore va verso un'architettura compositiva più essenziale, chiude gli spazi e riporta gli oggetti su un piano ribaltato in avanti e ravvicinato al massimo rispetto a quello d'osservazione. La stesura cromatica è a larghe e risolte pennellate costruttive, si perde la più consueta resa volumetrica in magistrali rapporti di trasparenza e di vibrazione alla luce diffusa, favoriti dal fondo chiaro della tipica preparazione avorio. Con queste novità le nature morte di Juti Ravenna «hanno il fascino segreto delle elegie più intense e struggenti» (Mesirca 1969<sup>3</sup>, p. 116).

Completano il gruppo di opere di Juti Ravenna due inediti acquerelli che appartengono a momenti diversi del suo percorso. Riguardo il primo, in cui coglie un *Rio veneziano* non è ovviamente da confermare quanto certificato dalla scritta, in grafia insicura, sul verso, nonostante trovi conferma in Sartor (2014, p. 229 e nota 137) che ricorda anche l'acquisizione avvenuta nel 1979. È semmai da accogliere la datazione al 1940 che rimane comunque da dimostrare. In ogni caso, anche per quest'opera la cronologica non è facile a stabilirsi, non da ultimo per la tecnica impiegata: gli acquerelli editi di Juti Ravenna non hanno molti punti di riferimento accertati, dato che l'artista solo raramente vi apponeva la data accanto alla firma. Per di più, specie nell'adottare questa tecnica, egli non manifesta una condotta stilistica lineare, come si può però affermare in assenza di una raccolta sistematica degli esempi, che non



è stata ancora tentata. Un taglio compositivo saldamente prospettico e un'adesione diretta alla realtà, con qualche indugio descrittivo, possono far ricordare addirittura gli esempi ad olio su tavola della seconda metà degli anni Venti (*Santa Maria Mater Domini*; *Campiello delle Strope*, 1925; *San Giacomo da l'Orio*, 1926; *Ponte ai tre archi*, 1928. Cfr. Goldin 1992, pp. 32, 33, 37, 41). Si tratta di documentare alle origini il suo interesse per l'interpretazione di Venezia, anche quella minore in cui è sporadica la presenza umana. Inoltre, per indicare le oscillazioni dei modi in questo momento, anche in forza della tecnica impiegata, si aggiunga il confronto con le opere del 1930 sopra citate e qui riprodotte per la maggiore prossimità a De Pisis (*Rio veneziano* ad olio su tavola, *San Stae* ad acquerello). Però, nello stesso anno, il 1930 secondo la data riportata, nel riprendere ad olio su tavola uno scorcio qualsiasi di Venezia, con un sottoportico, lo stile è ben diverso, meno virtuosistico e più severo (Goldin 1992, p. 47). Ne deriva la proposta che l'acquerello esposto sia da collocare nel corso degli anni Trenta, se non per l'appunto attorno al 1940, quando la stimolante provocazione di De Pisis è utilmente recepita, ma anche superata. Si mantengono allora le articolazioni compositive di carattere prospettico antecedenti, mentre la struttura cromatica può perdere quell'aspetto abbreviato e compendiaro più nervoso e riorganizzarsi con una stesura più distesa, a larghe partiture che fanno salva la ricerca delle trasparenze e della mobilità della luce. Nell'esempio qui illustrato, si aggiunge a questi valori quello particolare di una intonazione dominante in terra di Siena bruciata, per cui le altre gamme risultano smorzate. Un aspetto che consente il rinvio alla ricerca di molti disegni risolti a chiaroscuro. La veduta ad acquerello con *Rio veneziano* potrebbe quindi accostarsi ad altri scorci del momento, ad esempio ai due ben più festosi sopra citati: *Campo San Boldo* del 1935 e *Campiello* del 1939. Per omogeneità di tecnica e coincidenza della data che si vuole accreditare, con il beneficio del dubbio in attesa di convalide documentate, si aggiunge per l'acquerello esposto il confronto con il *Canal grande agli Scalzi* firmato e datato 1940 (Mesirca 1969<sup>1</sup>, p. 79). Infine, a dimostrazione che lo stile esecutivo adottato

non viene mai meno, specie nel cogliere dal vero gli scorci urbani secondari, si segnala per un confronto *Case sventrate dai bombardamenti* datato 1948 (Mesirca 1969<sup>1</sup>, p. 100), quando il pittore si è trasferito da Venezia a Treviso. Questo cambiamento di vita implica quello di visuale, i soggetti divengono il tessuto urbano di Treviso (documentato anche con i segni delle devastazioni belliche), le sue riviere o la periferia. Trova conferma, in questi dipinti, una ricerca più "strutturata" riguardo sia le composizioni che la stesura cromatica che si rivela sempre metodica e meditata, mai estemporanea, anche quando si tratta dei festosi accostamenti da "macchiettista". In parallelo, per non dire in autonomia, si esprime quella linea pittorica di grande libertà esecutiva, per così dire più "impressionistica", con la quale Juti Ravenna stabilisce un collegamento fra la tecnica preferita dei suoi disegni (impiegata in particolare anche nei disegni di ritratti) e quella dei suoi acquerelli. Questi sono i testimoni privilegiati della perlustrazione pittorica del Trevigiano, specie di collina, che diviene via via più assidua, anche nei suoi ultimi anni. A sfogliare il repertorio di Mesirca (1969<sup>1</sup> pp. 84, 85) si trovano ad esempio *Il greto del Piave a Salletto* del 1949, con il fondale collinare (ma edito come *Le colline di Onigo*) e *San Pietro di Feletto* del 1966. In questi acquerelli si tratta di rinnovare, rendendola sempre più essenziale, una tecnica di lungo corso: per rimanere in tema, anticipata ad esempio dalla veduta di *Quero* del 1943 (Mesirca 1969<sup>1</sup>, p. 95). All'immediatezza che è propria dell'acquerello si ricorre anche per un *Paesaggio sul Sile* del 1964 (Mesirca 1969<sup>1</sup>, p. 108). Fra questi esempi l'acquerello esposto datato 1953, questa volta addirittura precisando la data del 18 ottobre, risulta non solo un'aggiunta di conferma stilistica, lo si ritiene bensì rappresentativo poiché di questa ricerca manifesta felicemente l'esito estremo. Le coordinate disegnative sono di un'essenzialità assoluta e tali da apparire "istintive". Solo in alcuni casi sono rafforzate da pennellate di scuro. Di fatto, è affidata soprattutto a queste la struttura compositiva, la successione dei piani in una prospettiva aerea di vasto respiro, fino a fare del paesaggio una sorta di visione. Ma c'è tutto. Si dispongono i filari di alberi, le case,

si distinguono gli appezzamenti delle diverse coltivazioni, si colgono il momento di luce con i fenomeni atmosferici. Anche in questo caso il pittore, come altre volte, si compiace nella resa di un dettaglio, come vi fosse il retaggio di un interesse decorativo: può assecondare la cadenza ritmica dei rami di un albero, o di quel groviglio "informale" di segni che a sinistra ci

illudono di un piano più ravvicinato. In calce si segnala come utile confronto, circa quanto osservato, il gruppo di sei disegni degli anni Cinquanta passato sul mercato antiquario nel 2017 (Fidesarte Casa d'Aste, Venezia Mestre, Asta di Natale 2017, II sessione, lotto 322: sei dipinti firmati a tecnica mista su carta, ciascuno cm 16 x 12).

Fig. 96. Filippo De Pisis, Fioravante Seibezzi e Juti Ravenna nello studio di Palazzo Carminati a Venezia in una fotografia del 1928.



Fig. 97. Juti Ravenna, *Interno di San Stae*, 1930. Acquerello su carta, mm 340 x 480. Collezione privata.



Fig. 98. Juti Ravenna, *Rio veneziano*, 1930. Olio su tavola, cm 42 x 54. Collezione privata.





## Renzo Zanutto

Venezia 1909 - 1979

### 81 *Il Canal Grande agli Scalzi*

Olio su tela, cm 59,5 x 89,5.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008471. Firma in basso a sinistra: «R. Zanutto».

Etichetta sul telaio: IV Mostra Sindacale Triveneta/ Trentatreesima dell'opera Bevilacqua La Masa / VENEZIA - GIUGNO LUGLIO 1943 XXI. A penna i dati dell'autore, titolo dell'opera, prezzo e firma: «Zanu(tto) Renzo / Dorso Duro 3120 (Ve)nezia / Canal Grande / £ 8.000 / R. Zanutto».

Sul telaio bollino di carta con il numero a pastello: 989; scritta in rosso a pennello: «184-2»; indicazioni a matita inerenti la cornice: «oro con/filo/noce/martedì».



Tav. 81



L'opera, come accerta la scelta di esporla alla Trentesima mostra dell'Opera Bevilacqua La Masa nel 1943, è rappresentativa del pittore. Il «Canal Grande» figura in catalogo assieme a un paesaggio, «Muretto rosso», e al «Ritratto di giovane», non individuati, ad attestare la completezza di interessi dell'artista (*Catalogo della Quarta Mostra 1943*, p. 21, cat. nn. 34, 25, 36). Di formazione veneziana, annoverato nel gruppo di artisti di seconda generazione della cosiddetta Scuola di Burano, Zanutto inizia la sua attività espositiva a Venezia con le personali del 1938 e '39 presso la Galleria Botteghe d'Arte del Comune, in San Marco all'Ascensione, poi nel 1940 alla Galleria Ongania. Quella del 1943 fu la prima partecipazione alle collettive della Bevilacqua La Masa, ma doveva essere già stato presente in altre, non specificate nei suoi profili, promosse dal Sindacato Belle Arti. Sulle prime esposizioni e le pagine critiche cfr. Mugnone 1979, pp. 32-47. Solo più tardi, nel 1948, dopo molte esperienze espositive è ammesso per la prima volta alla Biennale d'Arte. Ai suoi esordi pubblici, merita una segnalazione in «Emporium» da parte del giornalista Enrico Gaifas jr. (1942), allora impegnato nella gestione della Galleria d'arte contemporanea «Cortina» di Rovereto, succursale di quella di Cortina d'Ampezzo che Andrea Pais aveva fondato con lui; di lì a poco (1942-1943) fonda con la sorella Elena la Galleria Delfino di Rovereto. Nel commentare le mostre di Zanutto alle Botteghe d'Arte e il fenomeno delle molte iniziative che si tenevano in quello spazio comunale, Gaifas coglieva le doti del pittore veneziano, prescindendo dal contesto promozionale e di mercato e intento ad incoraggiare i pittori a inizio carriera che era il tratto di quelle mostre. «Fa bene soffermarsi un po' davanti alle opere che vi espone Renzo Zanutto, un giovane pittore veneto, ancora un po' ingenuo, che per la prima volta, dopo le apparizioni alle Sindacali veneziane, si presenta da solo al giudizio della critica». L'intento è quello di dar credito al suo progredire, per le capacità già dimostrate. Secondo la visione del critico e la congiuntura dei primissimi anni Quaranta, il pittore manifesta fin da allora una personalità non del tutto assoggettata all'indirizzo corrente, o agli sperimentalismi più avanzati, bensì distinta specie per le doti di colorista: «Pur aderendo alla "modernità", Zanutto

non è aggrigato al carrozzone ormai traballante delle ideologie, nutrite più di vaniloqui che di sostanza. È impegnato in una ricerca di valori fondamentali senza dar troppo peso alla polemica, la quale - specie a Venezia - non può essere che la contraddizione dell'arte». In concreto, sembra si vogliano evidenziare le sue personali («inusitate») elaborazioni cromatiche e il senso formale che ne consegue, aspetti che emergono «sull'atmosfera materia dell'impressionismo, più o meno caratterizzata», cioè sugli aspetti di partenza, quelli del postimpressionismo al quale aderisce secondo la linea dei veneziani collegati a Ca' Pesaro, all'Opera Bevilacqua La Masa, alcuni operanti in Palazzo Carminati, per ritrovarsi anche a Burano. I suoi distinguo si manifestano per necessità, mentre condivide le esperienze e sente l'emulazione del gruppo di artisti di pochi anni più anziani di lui, quelli della cosiddetta Scuola di Burano. Benno Geiger (1958, pp. 325, 352) ne descrive ad esempio l'ambiente con un'aneddotica colorita, cogliendo le abitudini e il manifestarsi dei caratteri di alcuni protagonisti, e di Zanutto riporta un episodio da assegnare a quella fase, o all'immediato Dopoguerra, rivelatore del suo temperamento, a prescindere dalla veridicità del fatto. Si tratta del quadretto sui frequentatori la Trattoria da Romano, dove sono *habitués* Pio Semeghini e Mario Vellani Marchi «passati ormai al rango di spiriti tutelari». Inoltre, ricorda Geiger, «Vi si vedono spesso Giuseppe Novello, Carlo Della Zorza, Fioravante Seibezzi, Aldo Bergamini, Neno Mori, il Varagnolo, il Coletti, Eugenio da Venezia, il Cristofolotti, fondatore dell'ordine dell'archibugio, ed altri. Di pittura non parlano; parlano di sindacati e di premi, perché il "Premio Burano", che meglio era non ci fosse, era divenuto un'istituzione, pomo della discordia tra parti avverse. Così la pace di Burano alle volte è turbata. Ma per poco. Quando il pittore Renzo Zanutto si sfoga per non aver avuto il primo premio e stacca dal muro della Mostra i suoi dipinti e li scaglia nel canale attiguo, per ripescarli un minuto dopo». Non mancano altre esemplificazioni su questo clima, di maggiore interesse quelle sugli atteggiamenti di Seibezzi. Il sofferto adeguamento di Zanutto in quella situazione riemerge nei pronunciamenti critici successivi. L'artista «istintivo e sanguigno», in particolare, «mal ha saputo

adattarsi alla sonnecchiante tradizione del postimpressionismo lagunare da cui è nato»; «più giovane di qualche anno degli amici della "vecchia guardia" veneziana (i Novati, Seibezzi, Mori, Varagnolo, Da Venezia, Bergamini ecc.) egli si è trovato di fronte a problematiche artistiche nuove, in una congiuntura in cui sul vecchio tronco postimpressionistico s'innestavano a Venezia le esperienze "europee" dei Vedova e dei Santomaso» (Rizzi 1977<sup>2</sup>, s.p.). La sua reazione fu quella di rimanere legato al «vecchio spirito» della pittura veneziana, certo alla visione della realtà, ma con una «forzatura espressiva (quindi più Mori che Seibezzi) ma con un'irrequietezza interna rivelatrice dei tempi nuovi». Con queste osservazioni Paolo Rizzi offre soprattutto il supporto critico all'apertura alla tematica mitologica che Zanutto affronta a partire dagli anni Sessanta. Ma si tratta di un'altra prospettiva, orientata su quanto a da venire. Il dipinto esposto è degno di interesse, in tale contesto, proprio perché testimonianza invece diretta e significativa del suo porsi in un momento nodale fra l'arte specie di Mori e Seibezzi, del suo avvicinarsi al primo nella conduzione pittorica, per accentuare tuttavia l'approccio più «realistico» al soggetto: «La presa realistica di Zanutto è più forte, più prepotente, nutrita com'è da una sensualità accesa; la concitazione della pennellata si accresce sempre più, in una frenesia che raggiunge il suo "diapason" in certe vedute dall'alto, tutte fulgori e riflessi cromatici» (Rizzi 1977<sup>2</sup>, s.p.). In sostanza, sull'impianto comune del postimpressionismo si ravvisa subentrare in Zanutto una forzatura «espressionistica» (e si fa il nome di Kokoschka) occasionalmente frequentatore del gruppo come testimonia Geiger (1958, pp. 306-334), - che «vuol dire travisa-

mento sanguigno, emozionale, della natura, capacità di estrarre dalle cose una loro forza primigenia, rozza, oscura. L'impianto popolare è evidente» (Rizzi 1977, s.p.). In realtà, su questa linea Zanutto vedutista prosegue per tutta la sua carriera, anche quando ha ormai intrapreso la tematica mitologica. E in una così lunga dedizione non manca di trovarsi spesso, come agli inizi, in bilico tra Mori e Seibezzi nei più rari momenti in cui la spazialità si dilata e i mezzi pittorici si semplificano, senza mai nulla togliere, in entrambe le situazioni, al manifestarsi del suo estro personale. Nel dipinto esposto con la veduta dall'alto del Canal Grande, la chiesa e il Ponte degli Scalzi, la cupola di San Simeon Piccolo, ripresa dai Giardini Papadopoli o dall'attico dell'Hotel Santa Chiara, si manifesta in purezza l'originaria irruenza di Zanutto. Si coglie anche la particolarità di una sperimentazione tecnica che è stata messa in evidenza dalla critica fin dagli inizi. La stesura pittorica è efficacemente incoerente, perché si esprime in velature o strisciate su una preparazione o primo strato di colore granuloso e accidentato (si direbbe alla Francesco Guardi), o qua e là ad arte con la sovrapposizione finale di pennellate grumose specie di chiari. Il rovello esecutivo si esprime talvolta anche con il graffiare con la stecca del pennello. Un procedimento esecutivo che trova perfetta conferma, per definire comparativamente gli esiti stilistici di questa fase della prima maturità, se messo a confronto, a titolo d'esempio, con un *Paesaggio* del 1941 (fig. 99; olio su tavola cm 24x32; 56° *Asta di arte moderna e contemporanea*, Fidesarte, Casa d'Aste, Venezia Mestre, 14 aprile 2013, lotto 89) e con la *Natura morta con pere* del 1943 (fig. 100; olio su tela, cm 50x65; Galleria Artexpo900, 2020).

Fig. 99.  
Renzo Zanutto,  
*Paesaggio*, 1941.  
Olio su tavola,  
cm 24x32. Venezia  
Mestre, Fidesarte  
Casa d'Aste, 56°  
Asta di Arte Moderna e  
contemporanea, 14  
aprile 2013.



Fig. 100.  
Renzo Zanutto,  
*Natura morta con pere*,  
1943. Olio su tela,  
cm 50 x 65. Già Galleria  
Artexpo900, 2020;  
Collezione privata.





## Fioravante Seibezzi

Venezia 1906 - 1976

### 82 *Paesaggio dell'estuario a primavera*

Olio su cartone, cm 34,5 x 50.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008353. Firma in basso a destra: «Seibezzi».

Sul retro: timbro Galleria Fontana San Marco Venezia / Firma a penna: «Fontana».



Tav. 82



Come avviene di consueto firmato ma non datato, il dipinto si ritiene riconducibile alla fase avanzata, ma non estrema, dell'attività di Seibezzi, probabilmente quella degli anni Cinquanta.

Considerato autodidatta, apprezzato quand'era esordiente per la sua «grezza spontaneità» (Rizzi 1972, s.p.), per una pittura che nasce dall'istinto, egli intraprende una propria ricerca, come il più giovane, nell'ambito del gruppo di artisti che, con una ben nota definizione critica di comodo, si vogliono costituire come la Scuola di Burano. Sono propriamente quelli di una seconda generazione che, nel corso degli anni Venti, condividono gli studi di Ca' Pesaro e di Palazzo Carminati, e affrontano il pubblico, prima che alla Biennale d'Arte veneziana, esponendo alle collettive della Fondazione Bevilacqua La Masa. Il confronto riguarda Scarpa Croce, Bergamini, Villa, Mori e Dalla Zorza (Rizzi 1967). Quanto invece ai precursori, Seibezzi guarda a Moggioli e a Semeghini, punto di riferimento anche nel Dopoguerra e quindi tale da richiedere un confronto diretto. La scelta di Seibezzi è dunque spontanea (non indotta da un'esperienza o riflessione culturale) e la congiuntura lo porta comunque a impersonare, nel modo più limpido ed estroverso, quella linea del «postimpressionismo lagunare», per cui ottiene un immediato consenso di colleghi e di pubblico. Gli aspetti sostanziali, destinati a essere comprovati nella sua lunga carriera, rimangono dunque quelli di una pittura *en plein air*, come detto d'istinto, che si configura in una «pennellata fresca, morbida, sempre guizzante e tesa a fondere una scrittura rapidissima ad un senso arioso di atmosfera» (Rizzi 1967). Il rapporto fra segno e vibrazione cromatica, difatti, si rigenera continuamente nella sua pittura chiarista e pittura di luce con un grado di complicità ogni volta mutevole e sincera, tale da stabilire anche delle fasi distinte nel suo pur coerente percorso. Da qui deriva la collocazione cronologica proposta per il dipinto esposto. In esso sembra superato l'impianto compositivo e prospettico a cui il pittore presta maggiore attenzione nelle sue prime opere e in quelle degli anni Trenta, di cui offre una buona

testimonianza la raccolta presentata nel 1972 (Rizzi 1972), alla quale si deve ancora guardare in assenza di un aggiornamento espositivo e filologico. In esse, per quanto sciolta e leggera, la stesura pittorica si fa più incalzante rispetto all'impianto stabilito dai segni portanti. Il caso del dipinto esposto è di quelli più rari, in cui nell'immediatezza esecutiva i due momenti trovano un equilibrio, risparmiando, anche a estese partiture, il cartone: il momento del disegno a pennello (o tracciato a tratti netti, su diagonali) ovunque emergente e quello della successiva stesura cromatica a larghe pennellate costruttive, poste talora a rafforzare il disegno, oppure «a macchia svincolata» e di spessore, dunque tutta lasciata in superficie.

Al cartone non preparato, con il suo tono dell'ocra chiara, si assegna la funzione di raccordo della materia cromatica, a volte stesa per velature in lunghe pennellate accompagnate, altre volte appunto corposa e a macchia, messa là con qualche irruenza. Basta questo per descrivere l'alberello fiorito e il ritaglio erboso che lo attornia, mentre nel cielo sono sufficienti poche pennellate di un bianco più pulito accampate al centro per sigillare l'insieme. L'unità di visione è così raggiunta con un senso di istantaneità e luminosità sorprendenti, per questo si può comprendere perché della pittura di Seibezzi si è sempre colta con ammirazione la dimensione squisitamente lirica.

Il dipinto esposto si distingue sia per questa costruzione pittorica che per il taglio compositivo più complesso, caratterizzato dalla qualificazione del primo piano e da un punto di vista più basso e ravvicinato. Diversamente, in seguito e nell'ultimo periodo, Seibezzi sente la necessità di strutturare il paesaggio, sempre più essenziale, riconducendolo a una spazialità che si organizza come in strutture ellittiche (fig. 101). Anche in tale caso l'ispirazione non viene meno e anziché di un ripiegamento manieristico si può parlare di una situazione creativa in cui sembrano essere misurate le forze. Giuseppe Cesetti nel presentarlo brevemente alla mostra tenutasi alla Galleria d'Arte Fontana di Venezia nel 1968, doveva riconoscere che «In questo ultimo tempo il nostro artista non ha vissuto una

vita comoda; il susseguirsi delle mode, l'affrettarsi dei giudizi, lo hanno isolato; ma lo hanno anche lasciato, come dicevamo, al suo mondo e alla sua natura» (Cesetti, in Seibezzi 1968).

Per inciso, la Galleria Fontana doveva essere di riferimento per Seibezzi, poiché le sue opere vi erano esposte in permanenza, assieme a quelle di Bergamini, Novati, Mori, Varagnolo, Zanutto, Borsato e Gambino. Pertanto, il timbro della galleria applicato sul retro del dipinto esposto non certificherebbe la presenza alla mostra del 1968, in cui le opere (non elencate in catalogo) coprivano l'arco dal 1920 al 1948 (Castellani, in Seibezzi 1968).

Da ultimo, una annotazione è richiesta dal soggetto colto dal vero, ma non indicato né individuabile con facilità. Ma che in ogni caso è riconducibile al filone che deriva dalla perlustrazione degli angoli più riposti e inabitati della laguna e dell'esteso estuario veneto, con la loro natura particolarissima a cui Seibezzi si dedica spesso. Forse perché la sua ricerca poteva così esprimersi in solitudine e con speciale libertà, in modo si direbbe assoluto, senza dover superare quel condizionamento inevitabile e la sensazione del «già visto» insita nella veduta dei luoghi deputati di Venezia e della sua laguna, anche da lui tante volte affrontati felicemente.

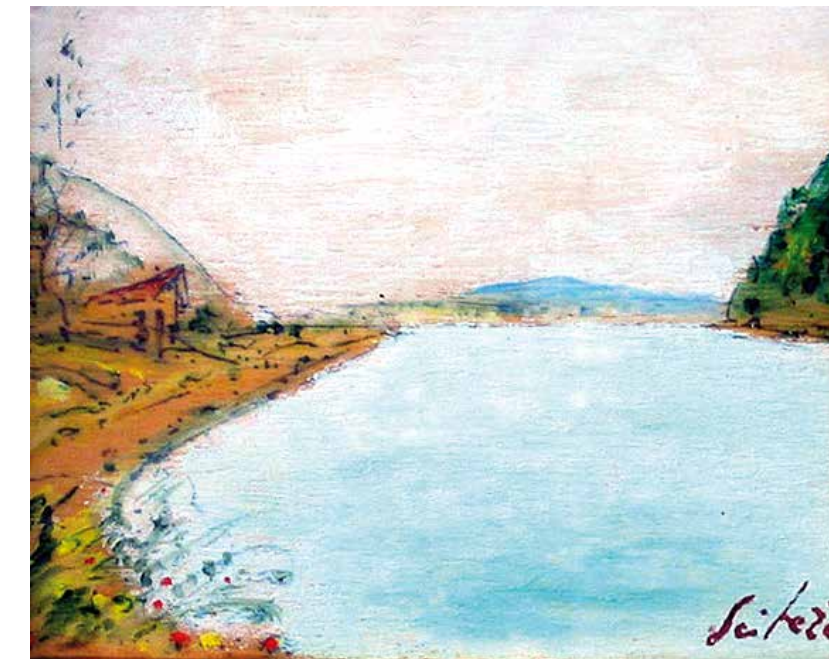


Fig. 101.  
Fioravante Seibezzi,  
*Paesaggio fluviale*. Olio  
su legno compensato,  
cm 12,2 x 15,2. Firma  
in basso a destra:  
«Seibezzi». Treviso,  
Collezione Fondazione  
Cassamarca, Fondo  
Bortolan, inv.  
PA0101008421.



## Neno Mori

Venezia 1899 - 1968

### 83 *La Giudecca con la chiesa delle Zitelle vista dalle Zattere*

Olio su legno compensato, cm 20 x 30.

Fondo Bortolan, inv. PA0101008416. Firma in basso a destra: «Neno Mori 1967».

Sul retro è apposta l'etichetta con l'indirizzo dell'autore a stampa e la scritta a penna blu: «Zattere / 1967».



Tav. 83



Neno Mori riprende di nuovo e per l'ultima volta la veduta del Canale della Giudecca dalle Zattere, agli Incurabili. Un particolare punto di vista che, comprensibilmente, è tra i privilegiati dal "vedutismo" specie novecentesco (per tutti si citano Guidi e Seibezzi che si sceglie di porre a confronto diretto fig. 102). I palazzi a sinistra gravano sullo spazio aperto, la diagonale della larga fondamenta taglia tutto il primo piano, interrotta solo dalle sagome di un attracco e di una bricola; sullo sfondo si profila tra acqua e cielo la Giudecca con la massa in controluce della chiesa delle Zitelle. Oltre la scelta dell'ora, delle condizioni atmosferiche e di luce, il pittore sembra aver saggiato il punto di stazione più soddisfacente. Si deduce come questo sia ogni volta diverso - nel tratto tra l'Ospedale degli Incurabili e l'imbarcadere allo Spirito Santo - se si allineano anche solo le prove più mature di tale soggetto: quella del 1958 di recente passata all'asta a Bolzano (fig. 103), quella del 1962 ora della Fondazione Querini Stampalia, inv. 756 (donazione Eugenio Da Venezia) fig. 104, una del 1964 passata sul mercato antiquario trentino, e un'altra coeva, anch'essa cioè del 1967, esposta al Museo d'Arte Contemporanea Dino Formaggio di Teolo (donazione Mauro Ancona), fig. 105. Si potrebbero aggiungere a queste le vedute in cui il pittore si spinge oltre, fino ad avere in vista San Giorgio Maggiore.

Fra tutte, risulta indubbiamente più essenziale la versione esposta, così da chiarire le ragioni dell'insistenza di una stessa ripresa: quelle, come osservato, della chiusura della quinta di edifici su di un lato e del libero dilatarsi dello spazio dall'altro, con l'incunarsi prospettico della piazza d'acqua rispetto alla fondamenta. Uno spazio che, nell'ultima versione, è ancora una volta restituito liberamente e per di più senza l'infittirsi di altri elementi che in questo affaccio si frappongano rispetto al profilarsi della Giudecca in lontananza.

Non è certo un dipinto di maniera o eseguito a memoria, seppure le suggestioni di quel luogo siano sedimentate così profondamente da potersi ricreare per Neno Mori in ogni momento. È bensì evidente come egli colga l'occasione

per portare agli estremi la sua poetica che prevede, in ogni caso, l'osservazione del vero, secondo la personale interpretazione della linea del cosiddetto postimpressionismo al modo veneto. Quella che trova attuazioni diversificate con il gruppo di artisti della cosiddetta scuola di Burano, alcuni legati di amicizia in conseguenza alla condivisione degli studi in Palazzo Carminati. Neno Mori è associato ad essa quale personalità delle più rappresentative, come riconosceva, ad esempio, Guido Perocco dopo aver osservato, pensando proprio a lui, che «A Venezia, per particolari condizioni d'ambiente, ebbe fortuna una pittura animata da un soffio vibratile e leggero della rapida annotazione postimpressionistica assieme ad una spiccata predilezione per il "bel colore", sentito nelle lucide e sensuali qualità edonistiche della materia» (Perocco 1970, pp. 6-7).

Si tratta di una seconda generazione rispetto a quella di Gino Rossi, Arturo Martini, Umberto Moggio e alcuni altri, fra i quali si ricordi qui almeno Nino Springolo. Il solo elenco dei più giovani partecipanti indica come gli esiti individuali fossero diversificati: Marco Novati, Carlo Dalla Zorza, Fioravante Seibezzi, Eugenio da Venezia, Aldo Bergamini, Mario Varagnolo e Juti Ravenna. Si tratta di una congiuntura, quest'ultima, risalente al corso degli anni Venti.

Pertanto il dipinto del 1967 che si espone ha alle spalle cinquant'anni di esperienza di Neno Mori. E riguardo ad esso è sorprendente, nel gesto pittorico di un apparente abbozzo, trovare intatta fino all'ultimo l'espressione di una nativa sensibilità ed emotività affiorante. Lo si coglie dunque nella stesura di getto, a pennellate larghe, ognuna delle quali diviene un segno portante e dunque necessario, ma con una applicazione attenta alla resa della prospettiva cromatica, a ben osservare. L'essenzialità risponde a un pensiero riflessivo e il senso di improvvisazione scaturisce dall'impulso emozionale. Anche i dettagli contano, quelli del bagaglio di un "colorista" consumato, in passato spesso volte dalla «verve scanzonata», come osservava Perocco (1970, p. 7).

Il pittore sulle pennellate alla prima, specie sui

bianchi, procede per velature, così da assegnare il giusto posto agli elementi e da stabilire i piani luminosi. Ricorre altresì alla stesura diffusa, ma non del tutto coprente, di una vernice un poco intonata, al fine di rafforzare la resa degli umori atmosferici e consentire al risparmio il massimo di accensione luminosa in alcuni punti del cielo. Si tratta di un procedimento di grande semplicità e di abituale perizia, al quale si aggiunge una concessione, per così dire, sperimentale: quella rappresentata da quel grumo di bianco sul cielo dal forte spessore, tirato a spatola o lavorato con la stecca del pennello, solo in parte velato; un punto focale che trova riferimento qua e là in altri grumi di bianco messi ad arte. Tale inclusione ha riscontro in altre opere della fase estrema ed è solo apparentemente impulsiva. Con essa, in realtà, il pittore, nel suo finale, sembra porsi l'interrogativo del limite fino al quale poter forzare la sua ricerca materica.

Al riguardo si può aggiungere quanto osservato dall'amico Marco Novati, solo di pochi anni più anziano che lo presenta ad una mostra proprio del 1967, esprimendo un apprezzamento

sincero come non avviene spesso fra colleghi: «Mori, amico mio carissimo, tu vuoi che io ti detti due righe di presentazione. La tua pittura non ha bisogno né delle mie parole né delle parole di altri. È pittura, veramente pittura, e in talune opere tale da far restare senza fiato. Ho avuto modo di analizzare qualche tuo dipinto. Resto di fronte a certe tue opere muto e pensoso. Sei veramente un artista e un pittore di sostanza, e non fai, com'è di moda, pittura per ventagli e paraventi. Fai pittura da vulcano. Non mi dilungo sulle tue qualità compositive, strutturali, tattili: sono evidenti. Di fronte alla tua sicurezza stilistica e capacità di lavoro, io resto quasi pauroso e sbigottito, io che soffro di incertezze, di vuoti d'aria, di alterne crisi di sfiducia». Cfr. Novati 1967, in Pizzamano 2001, p. 100; Rizzi 1976, p. 54.

Fig. 102. Fioravante Seibezzi, *La Giudecca con la chiesa delle Zitelle vista dalle Zattere*. Olio su tavola, cm 26 x 34, Venezia Mestre, Fidesarte Casa d'Aste, 71a Asta di arte moderna e contemporanea, 1 dicembre 2016.

Fig. 103. Neno Mori, *La Giudecca con la chiesa delle Zitelle vista dalle Zattere*, 1958. Olio su legno compensato, cm 20 x 30. Bozner Kunst Auktionen, Asta 28, Bolzano, Schloss Maretsch, 5 dicembre 2015.

Fig. 104. Neno Mori, *La Giudecca con la chiesa delle Zitelle vista dalle Zattere*, 1962. Olio su legno compensato, cm 20 x 30. Venezia, Fondazione Querini Stampalia, inv. 756 (donazione Eugenio Da Venezia).

Fig. 105. Neno Mori, *La Giudecca con la chiesa delle Zitelle vista dalle Zattere*, 1962. Già Teolo, Museo d'Arte Contemporanea Dino Formaggio.





## Silvio Bottegal

Schio 1895 - Belluno 1968

84 *Campagna trevigiana a Santa Bona (Estate), 1930.*

Olio su cartone pressato, cm 17 x 27.

Inv. PA0101000214. Siglato in basso a destra: «S. B(o)tt(egal)».

Sul retro la scritta a pastello marrone: «S. B(o)TT(egal) / ESTATE 1930».

A matita: «Campagna Trevisana». In alto a sinistra: «N.1».



Tav. 84







Di Silvio Bottegal si espone un inedito pervenuto con il Fondo Bortolan: un olio su cartone di piccole dimensioni con firma e, sul retro anche la data 1930.

Il pittore nasce a Schio nel 1895, ma arriva giovanissimo a Treviso al seguito dei genitori di origini feltrine (Lamon), attivi in città nel settore dell'ottica. Qui trova un suo rifugio creativo nel sottotetto dell'abitazione di famiglia, sita sopra lo storico forno Bortolan in Piazza San Leonardo, e a suo modo partecipa al clima culturale cittadino. Da chi, fra i contemporanei e amici, ne restituisce il profilo, sono due gli aspetti apparentemente contraddittori che emergono: quello di una scelta, o di una condizione, da isolato e quello della partecipazione alla vita artistica trevigiana (Votarel 2007, pp. 171-181). Giuseppe Mazzotti, nel commemorare Bottegal nel 1971, in modo significativo e con corde toccate poi da molti, quale protagonista in questo contesto e da amico lui stesso del pittore, ci tiene a dettarne un suo ben nutrito organico: «fu amico di Gino Rossi, di Giovanni Comisso, di Arturo Malossi, di Guido Cacciapuoti, di Valentino Canever, di Bepi Fabiano, di Sante Cancian, di Ciro Cristofolletti, di Sante Zanon, di Nando Coletti, dei fratelli Tommasini» (Mazzotti 1971, p. 14). Insomma, Bottegal è ricercato e riconosciuto in una Treviso novecentesca che notoriamente egli definisce quale «piccola Atene» (Urettini 2005, pp. 105-136). Circa la periodizzazione stilistica, se così si può chiamare, e l'isolamento è opportuno schematizzare almeno i dati noti, vagliati più di recente nei contenuti, e illustrati nei vari aspetti da Licio Damiani (2007, pp. 7-151; *Ricerca storica* 2007, pp. 184-187). Bottegal espone a Treviso a partire dal 1915, dal 1920 è presente ad esposizioni cittadine, veneziane e bellunesi quasi ogni anno, poche le eccezioni come il periodo della seconda guerra mondiale. Inizialmente, il punto di riferimento fu la partecipazione alla quattordicesima mostra autunnale di Ca' Pesaro del 1923. Gino Rossi fu allora incaricato da Nino Barbantini, direttore della Galleria internazionale d'arte moderna e delle Esposizioni della Fondazione Bevilacqua La Masa in Ca' Pesaro, di selezionare una deci-

na di artisti che rappresentassero l'arte trevigiana in quel momento. Le loro, esposte nella Sala X, sono quelle di Silvio Bottegal, Valentino Canever, Ezio Frescura, Arturo Malossi, Ascanio Pavan, Anna Maria e Tina Tommasini, Aldo Voltolin (un omaggio, essendo egli scomparso nel 1918), Ottone Zuliani, Ottone Zurlini e lo stesso Gino Rossi. Cfr. *Catalogo* 1923, pp. 15-16. Si rinvia qui alla nota su Aldo Voltolin, pp. 150-152.

A comprendere la personalità di Silvio Bottegal, un uomo schivo e introverso ovvero pensoso e malinconico, timido e tenace, soprattutto sensibilissimo - come spesso viene ripetuto - si aggiunge quanto s'integri la sua pittura il saperlo dedito altresì alla musica (predilesse il flauto), e soprattutto lo attestano i suoi versi poetici. Comprendono anch'essi dei «paesaggi». È così che pittura e poesia innescano una complicità espressiva, come sugella la mostra retrospettiva del 1971 presentata, tra gli altri, oltre che da Mazzotti al cui contributo si è qui attinto, soprattutto da Giovanni Comisso (*Comisso* [1942], 1971, pp. 18-20), del quale si recupera uno scritto trascurato, senza indicazione alcuna di provenienza, ma che si ritiene del 1942, poiché lo scrittore cita quello da lui dedicato in un altro giornale a Juti Ravenna, per i tipi de «La Gazzetta del Popolo» di Torino. Accanto alla riproduzione di *Papaveri* del 1950 si leggono di Bottegal i versi di *Paesaggio* (*Silvio Bottegal* 1971, pp. 56-57), ma si potrebbero adattare per il dipinto qui presentato anche quelli di *Lavoro*, scelti a commento di una scena del 1935 che parrebbe di fienagione.

Paesaggio/ Modulato lieve di colle / dai brevi orizzonti curvi al cielo di pianura, / si tingeva di stagione / e anche pur di quella triste / che amico luogo mi confortava /. Sulla tua terra rugata di lavoro / nell'ora generosa, / vegeta un incanto di pace.

Nelle sue scelte pittoriche, Bottegal che solitamente si dice essere stato un autodidatta, si colloca da subito, istintivamente, sulla linea di una modernità che traeva spunto dalle ricerche del postimpressionismo, in grado di rinnovarsi per divenire affatto personali in un'adesione sincera e partecipata al manifestarsi della

natura, e dunque nell'assoluta libertà e flessibilità dei mezzi pittorici.

In questo dipinto di Bottegal si rinnova ancora una volta la sua osservazione diretta e con occhio limpido. È d'estate. Trasmette un senso di incanto e stupore nel descrivere l'impressione di un campo di frumento appena mietuto e l'architettura, si direbbe monumentale, dei covoni ammassati, come se, nel loro disporsi e nel ripetersi della curvatura, dovessero rispondere a un ritmo. Il cielo è terso, ed è questa l'unica campitura satura, la luce abbacinante. Questa diventa riflettente per via di poche pennellate disunite, sapientemente disposte entro una costruzione d'assieme al risparmio del fondo ocre chiaro del supporto. Emergono anche i sottili tratti a pennello in terra d'ombra che per primi fermano la visione, più che in un abbozzo per via di una equivalenza fra disegno e pittura (da far pensare a un Semeghini più costruttivo).

Non mancano nell'opera di Bottegal le attestazioni di una tale costruzione pittorica «al risparmio» che si caratterizza per immediatezza. Anzi, questa si rivela una peculiarità fondamentale dei suoi modi, specie circa il 1930 e più sporadicamente in seguito. Finendo per distinguersi come alternativa a quelli in cui avvia una ricerca di fusione atmosferica. Valga per tutti il confronto con *Scalo merci Treviso* (1930), *Ponte San Martino (Inverno)*, *Notturmo* (1932) (*Silvio Bottegal* 1971, pp. 71, 119, 125), o con qualche scena assolata di mercato di questi anni, in cui ritrae la vita della sua Treviso, o con un altro *Ponte San Martino (Inverno)*, (fig. 106), del 1931 (*Bottegal* 2007, p. 118, cat. 2 E), o il popolato *Campiello tra il Duomo e il Battistero* del 1934 (Manzato 2009<sup>3</sup>, p. 65 cat. 48). Non si rinviene però, in questi esempi scelti, un esito altrettanto estremo come nel dipinto presentato (ad eccezione forse di *Lavoro sul fiume* (fig. 107), di *Paesaggio* (fig. 108), cfr. *Bottegal* 2007, pp. 29 cat. 21A, 49 cat. 1P. Di conseguenza esso permette di accertare una stesura tutt'altro che solo virtuosistica, bensì legata all'aspetto emozionale e all'impulso, alla registrazione immediata di fronte all'incanto della natura da parte del «sensibilissimo» pittore trevigiano.

Alle sue diverse opzioni formali e poetiche richiama anche Comisso nel considerare i primi

vent'anni d'attività di Bottegal (*Comisso* [1942], 1971, pp. 18-20). Non mancano gli aspetti esecutivi: «In questo suo primo periodo egli fa pensare per la tenacia delle pennellate, a certi pastori che soli sull'alto di un colle sorvegliano il gregge e intanto a colpi di roncola intagliano il proprio bastone ricavandone nel manico o una testa di pecora o una serpe. Sono minute, calcolate misurate pennellate che si compongono nella breve dimensione in un racchiuso frammento di vita accordata alla sua anima malinconica». A questa ricerca «Ne è seguito un altro periodo con colori più liquidi, e pennellate più distese, ma timoroso di essersi troppo concesso di libertà, nel suo cauto procedere, si tenne tra tenui grigi e pallidi verdi». Comisso osserva da ultimo: «Recentemente egli ha preso a dipingere all'acquerello e su dimensioni maggiori. Come coloro che hanno trattenuto i propri istinti e che si trovano nel corso della via a manifestare una sempre rifiorante giovinezza». Il dipinto della collezione Bortolan, in base a queste considerazioni, appartiene dunque alla fase mediana.

Mostra un esito e un'urgenza pittorica poeticamente alta, ma da incutere timore al pittore stesso perché è tale da indurlo a troppa libertà, che forse poteva riscuotere un consenso limitato. La sua posizione in proposito, quella di partecipare alla cultura artista trevigiana fra i suoi molti amici, è indicata anche in altri termini da Comisso che, al riguardo, stabilisce un intelligente richiamo a Juti Ravenna (forse non solo per essere anch'egli un solitario), lui pure diventato trevigiano per scelta (dal 1947), ma non compreso nell'abbondante organico di Mazzotti del 1971, qui sopra riportato.

Impegnato nel soddisfare le molte richieste di amici artisti che chiedono uno scritto di presentazione, Comisso osserva a proposito di Bottegal: «Da un certo tempo io prediligo i pittori contrariati dal destino, che non vendono i loro quadri a metri quadrati, che il grande pubblico ignora e che le gallerie d'arte non osano il rischio di sostenerli nel giro turbinoso degli affari: tramite l'arte. Dopo aver trattato su altro giornale di Juti Ravenna [Comisso 1942], pittore solitario tratto qui del pittore Silvio Bottegal. Egli pure è un artista solitario, vive solo nell'immensa



compagnia della natura. Non ha la fortuna di certe schiere che per la loro giovinezza subito che presentano le loro opere combinate con scaltrezza su riverberi dei maggiori artisti contemporanei o su quelli dei grandi del passato, vengono acquistati e divulgati con affermazioni, che più che incoraggiare uccidono le loro promesse. Da oltre venti anni egli lavora e non è mai riuscito nell'espore oltre i confini della sua provincia. Conosce tutte le tendenze moderne, italiane e straniere, ma non ha mai voluto crederci e subirne l'influenza, sapendo come onesto e utile principio per l'artista sia credere solo in se stesso: nel proprio evolversi entro alla matrice del mondo» (Comisso [1942] 1971, p. 18). La testimonianza è senza dubbio veritiera, come lo sono le sentite righe a seguire dalle quali si restituisce il mondo poetico di Bottegal, una pagina di insuperabile e perspicace letteratura di certo non riassumibile.

Un unico passaggio di Comisso si osa ancora estrapolare, riguardo la fase più recente di Bottegal, ma che si ritiene valere per tutta la sua opera. Quella in cui il pittore risulta preferire l'acquerello, tecnica che consente un'immediatezza nel saper cogliere, pur in una restituzione figurativa strutturata che gli è propria, il fenomeno della natura in un'emozione visiva di per sé fugace. La rapidità e il modo corsivo della stesura pittorica sono associabili al sentire un'emozione di «breve tempo», entro la quale la natura e le cose gli appartengono in assoluta profondità, perché portato dal suo carattere a esporsi ad esse mai in modo professionalmente paludato per assicurarsi il consenso, ma con naturalezza, in modo genuino e sincero. Gli acquerelli, e si vogliono ora aggiungere i dipinti su cartone con la tecnica "al risparmio", per Comisso «Non sono che abbandoni di forma, la sua malinconia sorregge sempre il quadro al centro, sia esso un ritratto o un roseo mazzo di fiori, di fiori che gli appartengono solo nel breve tempo che li ritrae, perché non sono del giardino, nè gli sono stati regalati ma solo li ha avuti in prestito dal fioraio, non potendo comperarseli» (Comisso [1942] 1971, p. 20).

Fig. 106. *Ponte San Martino. Inverno*, 1931. Olio su cartone, cm 24,5 x 26,5. Collezione privata.



Fig. 107. Silvio Bottegal, *Lavoro sul fiume*. Olio su cartone, cm 26,5 x 21,5. Collezione privata.



Fig. 108. Silvio Bottegal, *Paesaggio*. Olio su cartone pressato, cm 25 x 21. Collezione privata.





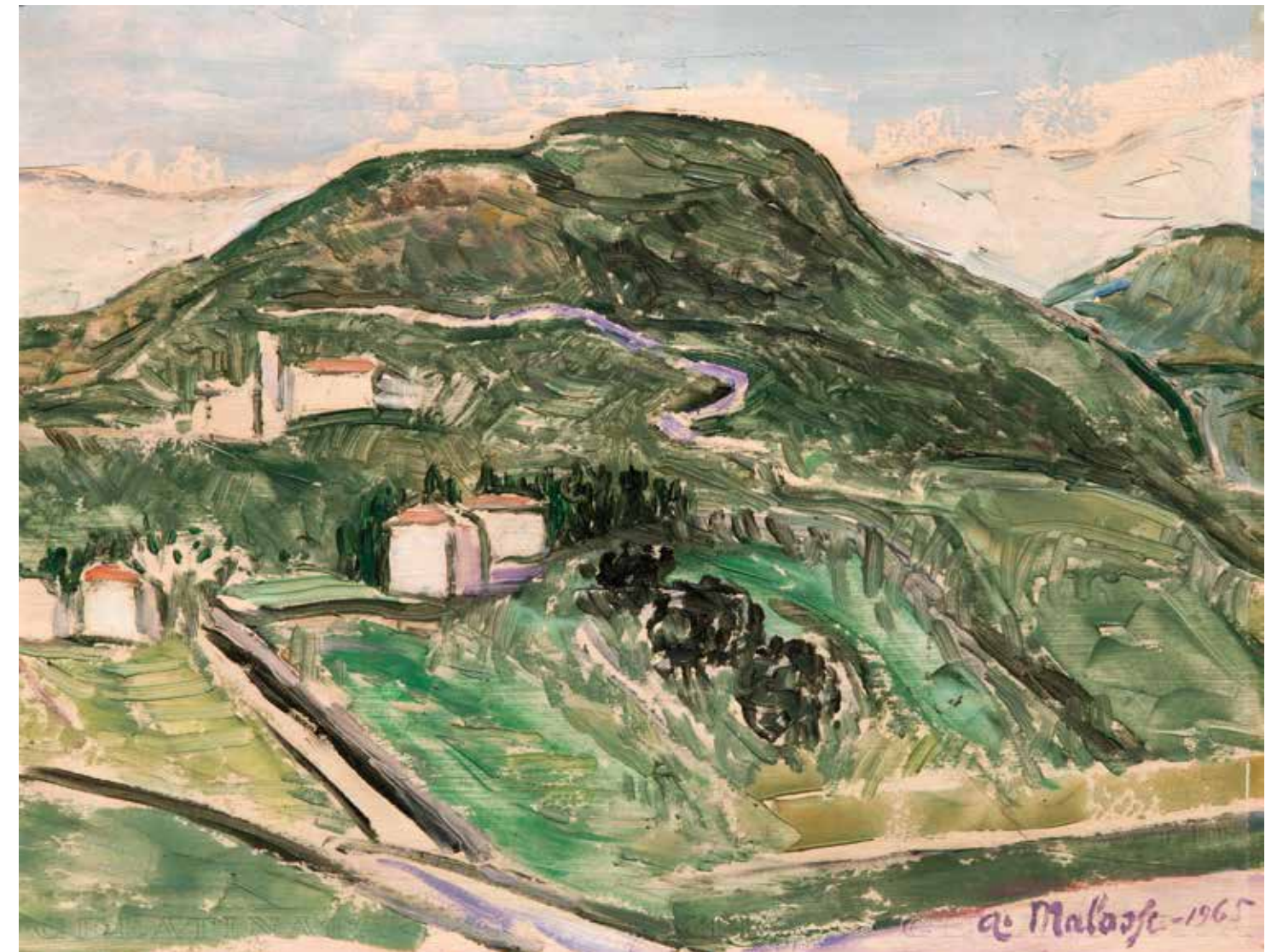
## Arturo Malossi

Treviso 1883 - 1967

85 *Paesaggio collinare*, 1965

Olio su cartoncino, cm 33,5 x 44.

Inv. PΛ0101001490. Firmato in basso a destra: «A. Malossi 1965».



Tav. 85



Quando firma questo dipinto nel 1965 Arturo Malossi ha ottantadue anni. Ha alle spalle oltre sessant'anni di attività pittorica che, dopo la data indicata, lo impegnerà ancora per un anno o forse poco più.

Senza dubbio, la freschezza esecutiva e la gioiosità della visione del dipinto esposto hanno del sorprendente rispetto a questa informativa anagrafica e ancor di più se commisurate alle sue prime e rare testimonianze superstiti, nei confronti delle quali si esprime in sostanziale coerenza di stile. Ora, e da tempo oramai, egli estremizza forse la sua innata semplicità di approccio alla natura abitata che, in realtà, è una conquista e frutto di scelte, in certi momenti anche sofferte. È quanto esprime altresì la pennellata che è anch'essa solo apparentemente ingenua o istintiva («estrosa»), quando invece è efficacemente costruttiva, obbediente soprattutto a una logica «luministica». Tutti aspetti che indicano per l'appunto una coerenza e fedeltà ai personali intendimenti artistici: caposaldi le esperienze di Ca' Pesaro, a partire dalla sua presenza con altri trevigiani alla Prima Mostra del 1908, preceduta dalla Prima mostra d'Arte Trevigiana del 1907 e in contemporanea la partecipazione alla cosiddetta scuola di Burano. Occasioni, queste, per gli incontri e un legame ideale più profondo specie con Gino Rossi. Malossi lo incontrò nella sua Treviso, nell'ambito delle sue prime esperienze artistiche cittadine. Figlio d'arte, le testimonianze lo dicono frequentare dal 1904, dopo il servizio militare, il Caffè Fabris in vicolo del Duomo, il ritrovo di artisti cittadino, e l'osteria «la Colonna», ben nota soprattutto perché allora mèta, tra gli altri, di Arturo Martini, Bepi Fabiano, Guido Cacciapuoti, in seguito di Gino Rossi e Ugo Valeri.

Si potrebbe proporre una lettura del dipinto esposto ripercorrendo, come di consueto, le tappe fondamentali del suo percorso, per proseguire da queste. Una ricostruzione affrontata da Luigina Bortolato (1985, pp. 9-38), egregiamente vagliata di recente da Paola Bonifacio (2009<sup>5</sup>, pp. 264-265). Invece, si ritiene opportuno osservarla dall'esito finale, in considerazione del fatto che in tutto il suo percorso si

assiste in sostanza a una elaborazione di dati fondamentali: attraverso Gino Rossi l'interesse per l'arte *qui vient de Paris* e la conoscenza dei *Fauves* e inoltre la partecipazione alla pittura sciolta e di luce degli artisti che come lui si trovano per alcuni anni a Burano. Ossia, confermato questo, si considera quest'opera attraverso le testimonianze coeve alla sua realizzazione, quelle dell'artista stesso e di chi lo circonda, perché sono tali da restituirci la percezione di questa coerenza. Equivale a indagare per brevi tratti il «vissuto» dell'ultimo Malossi che il dipinto esprime.

Un'unica digressione, prima di affrontare questo, riguarda il fatto che la sua «continuità creativa», assieme al richiamo alla semplicità, interessa non solo la pittura con il suo immaginario (Treviso innanzitutto, poi l'ambiente collinare e lagunare, gli abitati di campagna, nature morte e fiori sempre in vaso, pochi i ritratti), bensì anche l'attività di pittore e maestro ceramista. In quest'ambito ebbe successo con l'elaborazione di un linguaggio specifico iniziata negli anni tra le due guerre presso le manifatture Fontebasso e Gregorj, dagli anni Quaranta presso l'Industria Ceramica Vicentina di Piero Vaccari, nel secondo Dopoguerra ancora da Fontebasso e, inoltre, con La Trevigiana dei fratelli Tomassini. Un'attività che prosegue con Pagnossin ancora all'inizio degli anni Sessanta, presentandosi nel 1962 alla Trentunesima Esposizione d'Arte di Venezia.

Quanto alle testimonianze del 1965 vi è quella raccolta con grande delicatezza da Neri Pozza, che vuole tratteggiare l'uomo assieme all'artista, nel presentarlo in quell'anno alla mostra personale presso l'Opera Bevilacqua la Masa a Venezia (Neri Pozza 1965, pp. 7-11). Per inciso, tra le cinquantasette opere in catalogo, recenti nel maggior numero, figura del 1965 un *Paesaggio* (n. 29) e ancora un *Paesaggio* (pennellato) che, in ragione di questo aggettivo, lascia almeno il sospetto che possa identificarsi con quello esposto, per la peculiarità esecutiva che si vuole in qualche modo cogliere nella limitatezza di un elenco con pochi riferimenti a immagini. Ma si potrebbe dire altrettanto per *Piccolo colle* eseguito su carta (Arturo Malossi 1985, pp. 53,

98 n. 28,101), o *Paesaggio in collina* su cartone dello stesso anno, dono ai Musei civici di Treviso (2016) di Giuseppina Monti, disposto in memoria del figlio Guy Stevenson.

Neri Pozza, dunque, nel redigere un testo con molti virgolettati dell'intervista rilasciata da Malossi in quella circostanza, adotta il *cliché* dell'artista riservato e isolato (frusto il confronto con Morandi). Va sull'aneddotico nel richiamare Gino Rossi, gli anni di Ca' Pesaro e di Burano. Entra tuttavia nello specifico quando si tratta di riportare le ragioni di una collocazione appartata assunta da Malossi nel Dopoguerra, con alle spalle l'ultima esposizione risalente oramai al 1940 (sempre alla Bevilacqua la Masa) e la perdita dello studio e delle memorie più antiche del suo lavoro nel bombardamento di Treviso del 14 marzo 1945. Allora a sessantadue anni d'età «ha preferito restare da parte a dipingere, secondo il suo estro; e oggi è contento di averlo fatto, di non essere stato trascinato nei disordini della pittura». All'impossibilità a cambiare gusto, per un dovere morale nei confronti di sé stesso e nel rispetto della pittura, si accompagna la conferma dell'abitudine a dipingere *en plein air* «come ai tempi di Gino Rossi, uscendo al mattino presto, in bicicletta, andando per la campagna verso le colline a cercare un'ombra sotto la quale ripararsi. Il paesaggio è lì». Si tratta della premessa a una lettura formale, degna di nota per aderenza al testo pittorico, ovviamente concordata con il pittore stesso, proprio delle ultime opere. Specie laddove esprime un distinguo da Rossi e dal suo colore e prospetta la discendenza diretta da Matisse, di cui Malossi ama «le stesure nette (...), i profili rotti e guizzanti e la preziosità della materia».

Le osservazioni al riguardo, quelle che scomodano Rossi e Matisse, sulla conduzione della macchia, il colore, la luce, sembrano avere come testimone proprio il dipinto esposto: «...Malossi ha del colore e pel colore una tenerezza effusa, dalla quale si lascia portare; e anche se si prospetta una successione di campi e di colline, di alberi e case profilati in celeste, il suo problema non è quello della macchia espressionistica, fortemente stilizzata nei vor-

tici e nei rabeschi delle forme. Il suo problema riguarda la luce, come in un *fauve* che ha dato un'occhiata agli impressionisti e non vuol perdere di vista la tensione naturale della veduta in un guizzare continuo di registri e di timbri leggermente tesi. Così le sottolineature formali sono estremamente semplificate; e anche quando costruisce le sue colline a larghe campiture, l'accento è posto sulla successione delle luci».

In definitiva, Treviso ha ancora il suo *fauve* con un'indole impressionista nel 1965, un instancabile ottantenne che sorride al paesaggio, fortunatamente di nuovo riconosciuto dopo lunghi anni di appartata dedizione alla pittura.

Guido Cadorin (Venezia 1892 - 1976) esce «vivamente commosso dalla mostra veneziana di Malossi» (lettera del 10 marzo 1965; in *Arturo Malossi* 1985, p. 42): «la visione del tuo grande ingegno di autentico pittore artista mi fa sentire ancora di più la manchevolezza dei tanti arrivisti che tutti conosciamo». Nel 1966 è la volta delle mostre di Roma (Galleria Piazza di Spagna) e di Treviso (Galleria Giraldo) con presentazione di Mazzotti. Nel rispondere a Nando Coletti che si complimentava con l'amico, Malossi fa ancora riferimento agli anni di Ca' Pesaro e ad Arturo Martini che lo ha difeso, alla sua reazione fin da allora di fronte a certi colleghi capaci di far rumore attorno a sé e a un'arte di «bottega». Per questo «da allora non non ho mai smesso di ricercare tecnicamente, pur distruggendo molte cose, una forma di pittura semplice aderente alla natura, ma che possa definirsi pittura eseguita cioè con colori e pennelli» (lettera del 16 luglio 1966, in *Arturo Malossi* 1985, p. 42). Scrivendo dal letto d'ospedale a Neri Pozza il primo di novembre 1966 si mostra desideroso di incontrarlo per parlare della «famosa scuola di Burano». Si mostra sì contento della sua mostra trevigiana, ma ci tiene altresì ad annunciare all'amico quella in preparazione del sodale d'un tempo Arturo Martini, rimasta nella memoria storica della città (in *Arturo Malossi* 1985, p. 43).



## Gianni Ambrogio

Treviso 1928 - Villorba 2016

86 *Barche (Barche in Restera)*, 1956

Olio su tavola, cm 13,8 x 28,3.

Fondo Bortolan, inv. PΔ0101008430.

Firma in basso a destra: «Ambrogio 56».



Tav. 86



Nel Fondo Bortolan si conserva un dipinto su tavola con barche in sosta lungo un fiume di Gianni Ambrogio, firmato e datato 1956. Di grande freschezza e di sicuro estro esecutivo, si tratta di una sorta di suo raro “incunabolo” paesaggistico. Il pittore è alla ricerca, in quello che osserva e restituisce, di una costruttività interna si direbbe sulla linea della riscoperta in voga di Cézanne: composizione di volumi, sequenza sperimentale di piani, in una sintesi efficace di luce e colore con sottolineature a tratti di scuro. Il tutto esaltato dal procedimento al risparmio sulla tavola, preparata in modo differenziato con toni aranciati, di un giallo verde o di grigi perlacci; da quell'insistente tracciare, inoltre, con la stecca del pennello come un'incisione in punti nodali che chiude la forma con l'effetto di un colpo di luce. L'interesse del dipinto esposto sta nell'essere testimonianza di un preciso momento di passaggio per l'artista, nel suo avanzare sulle tracce di una scelta informale su cui si affaccerà in modo più deliberato, e mai compiuto, di lì a poco. L'opera fotografa, dunque, un momento affatto specifico a considerare gli sviluppi che riserva la personalità dell'artista, di grande caratura e poliedrico impegno intellettuale, di certo tra i più complessi e d'avanguardia sullo scenario trevigiano a partire dal Dopoguerra; personalità, tra l'altro, ricca di esperienze e scelte pluridirezionali, maturate in campo sia nazionale che internazionale, in un'escursione di linguaggi che non possono essere ricondotti, se non forzatamente, in una consolidata classificazione sintetica e schematica. Anche questo del 1956 è un punto d'arrivo, con cui Ambrogio si presenta come artista maturo; ha ventotto anni, alle spalle un percorso formativo per certi aspetti anomalo, e una fase in cui altre esigenze famigliari lo costringono a un esercizio artistico non sempre continuativo. All'anagrafe Giovanni Battista Ambrogio, appartiene a una famiglia di ambulanti del Sud, il padre ha origini calabresi, la madre è di Messina e rientrano fra coloro che lasciano la città a causa del terremoto del 1908. Manifestata la sua predisposizione artistica in fase scolare, sceglie il Liceo Artistico diplomandosi a Venezia senza passare poi, come è consueto, all'Accademia. Riferisce di un'insofferenza per il sistema di insegnamento, allora tenu-

to da Guidi, Cesetti, Saetti e Cadarin.

La prima esperienza espositiva sarebbe del 1947, mentre nel 1949, ammesso al Premio Taranto all'edizione d'esordio, vi figura quale partecipante più giovane (*Mostra di pittura* 1950). L'accertamento dei dati riguardo la fase giovanile, le esposizioni e le prime opere (poche quelle individuate) è ancora carente a consultare le pubblicazioni, sia le più datate che le recenti. È invece ricostruita puntualmente la sua partecipazione al clima culturale del dopoguerra a Treviso (Manzato 2006, pp. 202, 206 segg.; Bonifacio 2009<sup>1</sup>, p. 17), di recente con ancor maggiore completezza da Eugenio Manzato (2018, pp. 41-43). Raccogliendo i pochi dati, si fissa l'esordio alla Prima Rassegna d'Arte Trevigiana del 1950 (*Società Tarvisium* 1950) con *Il pianto* (opera oggi non individuata); nell'occasione riceve una menzione da Comisso nel testo introduttivo al catalogo. Niente più che un auspicio o un vaticinio, forse smentito in considerazione del rovello di ricerca che caratterizza il futuro di Ambrogio: «Per il giovane pittore Gianni Ambrogio dirò dunque poche parole che siano pari a una copertina che egli avesse fatto per un mio libro. Ho visto di lui alcuni piccoli paesaggi che egli fece nella sua primissima gioventù e ho capito che in questi vi è come dentro una piccola gemma tutta la promessa dei grandi fiori avvenire. Ma noi viviamo in un'epoca inquietante e più che altro i giovani soffrono per allucinate ricerche. Negli altri quadri Gianni Ambrogio pure turbinato dall'inquietudine mantiene un tocco e una misura che un giorno si placheranno umanizzati dalle passionali esperienze» (Comisso 1950; in *Gianni Ambrogio* 1981, p. 65)

Nel 1956 procede ancora nella direzione che già manifestava nelle nature morte e negli studi di figura degli inizi. Alla mostra del 1952 è presente con un lavoro in inchiostro di China, non individuato (*Catalogo* 1952). Partecipa poi alle Mostre Provinciali del 1954 (*Natura morta*), del 1956 (*Paesaggio, Composizione*) e del 1958 con soggetti di paesaggio (*Case al sole, Case a Treviso, Paesaggio a Silea, Paesaggio a Casier*), opere non individuate o chiaramente coincidenti con le poche riprodotte. Cfr. *Seconda Mostra Provinciale* 1954; *Terza Mostra Provinciale* 1956; *Quarta Mostra Provinciale* 1958. Tra le poche individuate, invece, utili per un

confronto, si osservi la *Natura morta* del 1953 (*Gianni Ambrogio* 1981 fig. 45) e, sempre a proposito dell'orientamento cézanniano, *Paesaggio opitergino* (fig. 109) del 1954 in collezione Alessandro Bianchin che si differenzia nell'aspetto costruttivo e non solo per tecnica dal *Paesaggio* dello stesso anno in Collezione privata (in *Gianni Ambrogio* 1981, fig. 46; *Gianni Ambrogio* 2018, p. 62).

Ma si veda anche la copertina della sua mostra personale del 1950 (?) con la foto di un *Paesaggio con case* (fig. 110), sembrerebbe in inchiostro di China (*Mostra personale* s.d. [1950]; Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, cat. 05 00654719, inv. 24259), con soggetto e geometrizzazione strettamente legato al *Paesaggio* del 1954 sopra citato che, a sua volta, mostra una cromia associabile al dipinto esposto

A Treviso nel 1957 apre la prima delle sue tre gallerie. Nelle biografie si trova citato il circolo Gobetti, e Manzato (2018, p. 43) fa riferimento alla direzione per un biennio della Galleria La Scaletta di Romano Favaretto (detto “Toe”), e all'esposizione di numerose opere nell'ambito delle iniziative sempre riconducibili a Favaretto tra il 1957 e il 1958.

Questo è l'anno in cui espone con Valentina Pianca a Cortina (*Valentina Pianca* 1958), un connubio artistico davvero straordinario e irripetibile. Non è stato possibile rinvenire in questa circostanza il catalogo e accertare se fosse illustrato. Nel 1958 realizza anche gli affreschi in una sede dei ferrovieri CGIL ricavata nel primo Dopoguerra sotto le arcate del cavalcavia presso la stazione, affrontandovi i temi

del lavoro (*Ambrogio e il sogno* 2012). La sua prima mostra milanese, alla Galleria d'Arte Monte Napoleone, è del 1960. Mario De Micheli coglie in quell'anno (nel catalogo non rinvenuto della mostra, o in una recensione?) il momento di svolta in Ambrogio e ne definisce attentamente il punto preciso: «Questo giovane cerca di appropriarsi di alcune scoperte dell'informale per rinnovare i propri modi espressivi. Il risultato è di natura espressionistica. Dove l'immagine è più vigorosa ed evidente anche il quadro appare più denso e resistente. Ambrogio è un pittore che ama l'ascensione, il fervore, l'abbandono all'ispirazione» (in *Gianni Ambrogio* 1981, p. 61).

Riguardo il quadro esposto e il tema in esso affrontato, in questa prospettiva dell'evoluzione stilistica di Ambrogio, come indicata da De Micheli, si può emblematicamente stabilire una comparazione con i suoi paesaggi bretoni del 1963 e 1964. In alcuni di essi, le imbarcazioni sono oggetto di scomposizioni segniche di carattere per l'appunto “espressionistico” (*Gianni Ambrogio* 1981, pp. 77-81 figg. 58-63; *Gianni Ambrogio* 2018, pp. 69, 72-73, 74). Di lì a poco, per una fase creativa di più lunga durata, associabile in parte all'esperienza informale, si perderà qualsiasi collegamento “naturalistico”, che riaffiorerà in seguito nel percorso dell'artista, specie come presenza della figura umana ma sotto il segno di ben altre sperimentazioni, sulla linea “Metainformale”, da ultimo di “Nuova figurazione”.

Fig. 109.  
Gianni Ambrogio,  
*Paesaggio opitergino*, 1954.  
Olio su tela, cm 65 x 50.  
Collezione Alessandro  
Bianchin. Riproduzione  
in *Gianni Ambrogio* 2018,  
p. 62.

Fig. 110.  
Gianni Ambrogio,  
*Paesaggio con case*, 1950.  
Fotografia di un disegno  
a inchiostro di China  
applicata su cartoncino,  
cm 11,9x17,9. Locandina  
della mostra personale  
tenutasi a Treviso, Bar  
Sport, Via Gabriele  
D'Annunzio, 8-24 aprile  
1951. Treviso, Museo  
Nazionale Collezione  
Salce, inv. 24259, cat. 05  
00654719.





## Nando Coletti

Treviso 1907 - 1979

### 87 *Paesaggio sul Montello*, 1960

Olio su faesite, cm 40 x 60.

Firma in basso al centro: «N. Coletti».

Inv. PA0101001511. Sul retro: cartellino con data.

### 88 *Paesaggio con case*, 1960

Olio su faesite, cm 54 x 44,5.

Firma in basso a sinistra: «N. Coletti». Inv. PA0101001510. Sul retro: cartellino con data.

### 89 *Paesaggio con case*, 1970

Olio su tavola cm 53 x 62,5.

Inv. 0101001509. Firma a matita in basso al centro «N. Coletti»



Tav. 87





Tav. 88



Tav. 89



Nelle collezioni di Fondazione Cassamarca sono presenti quattro paesaggi di Nando Coletti, tre datati al 1960, uno al 1970. In questa circostanza se ne espongono due del primo gruppo: un paesaggio del Montello e un paesaggio con case, alberi, oltre i quali si infittiscono alti caseggiati; si aggiunge il più tardo in modo da documentare a parità di soggetto la continuità stilistica entro il suo percorso.

Nell'operare la scelta per ragioni espositive è tornata in mente una situazione vissuta nello studio dell'artista da Giuseppe Mazzotti che la narra par suo. E così facendo, mentre ritrae una personalità abitudinaria nell'esercizio della pittura, dissimula dapprima con acume una valutazione critica che poi, partendo da una tale premessa necessaria, non manca di affrontare esplicitamente con speciale intelligenza. Il momento è quello di un incontro in preparazione della monografia non a caso dal titolo *Pittura e carattere di Nando Coletti* edita nel 1967 (Mazzotti 1967), dotata di un apparato che rimane ancora il più completo, per quanto sia talvolta trascurata nei profili.

Il luogo: la piccola abitazione di Treviso che è anche lo studio del pittore, qui rifugiato o meglio ritornato; abbandonò Treviso a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale e dovette lasciare Motta di Livenza dopo l'alluvione del 4 novembre 1966.

Quanto al ritratto sono pochi gli elementi forniti dal soggetto. Ha a che fare, pertanto, con il riserbo trincerato dietro la narrazione sulle origini famigliari remote, quelle cadorine o addirittura le ascendenze ungheresi del nonno (Coletti 2015, pp. 126-129). Soprattutto, riguardo il profilo curricolare, nessun vanto è raccolto su esperienze formative o amicizie, che si potrebbero attendere da un artista nato nel 1907. Dunque è un autodidatta, avviato da Giuseppe Pavan Beninato (Treviso 1862-1947) di cui nella letteratura rimane poco di documentato. Proprio per questo si segnala in questa occasione un raro disegno dal vero di *Bambina colta di spalle* (allieva di danza alla sbarra?) fig. 111, datato 1926, passato sul mercato antiquario triestino con altre opere dell'artista, il quale conserva tutti i caratteri formali di Pavan Beninato nella

forza del segno di contorno, nella solidità volumetrica e nel controllo del movimento (matita grassa su carta avorio, mm 250x200, Stadion Casa d'Aste, Trieste, 6 luglio 2018, prima tornata, lotto 13). Tutti aspetti superati con le testimonianze che si infittiscono negli anni Trenta, i più flessibili. Dapprima in una pittura più aderente al vero in termini descrittivi, sentimentali o dell'incanto, secondo quella tradizione paesaggistica che ascende alla fase tra Otto e primo Novecento. Si fa riferimento al nutrito gruppo di opere coerentissime di materia satura del 1930, a partire dalle ben riuscite risorgive del Sile (Nando Coletti 2015, pp. 26-41). Alle quali si aggiungono quelle di ambiente montano, della campagna e periferia trevigiana.

Solo successivamente, dal 1933, fanno la loro comparsa le tematiche che rivelano un Coletti pittoricamente più sciolto ed estroverso mentre si guarda attorno. È concomitante la prima comparsa dei soggetti veneziani; ma la curiosità giovanile si osserva utilmente specie nei suoi rivelatori disegni di caricatura, negli acquerelli ancora con caricature, ma anche nei ritratti e nei nudi del 1933-1935 (Nando Coletti 2015, pp. 112-115; 121-125).

Nel ritratto-intervista di Mazzotti del 1967, sopra citato, fa da sfondo solo l'ammirazione per Gino Rossi, dunque su un piano ben diverso dall'alunnato o sodalizio, e al solito l'amore conseguente (ma si direbbe questa un'aggiunta di Mazzotti) per Cézanne e Bonnard, compresi in realtà nella mediazione che offriva Arturo Tosi. Unica a primeggiare rimane, questa volta proprio in un sodalizio, la comunanza di intendimenti con Fiorenzo Tomea (Zoppè di Cadore 1910 - Milano 1960), con il quale la sintonia poetica e stilistica fin dagli inizi è impareggiabile. Un orientamento alla lettura stilistica suggerito da Mazzotti, ma svincolato da qualsiasi notizia biografica diretta, deriva dall'ammirazione proprio per Tosi e dalla segnalazione di una «componente buranella», anch'essa da ricercare con le prime prove, dal 1933 circa. Paolo Rizzi (1973<sup>1</sup>, pp. 7-21; Idem 1973<sup>3</sup>, pp. 23-24), che individua «le "scoperte" di seconda e terza mano», fa risalire solo al 1935 la comparsa di Coletti a Burano. Ma l'esordio è del 1929, quando espone

per la prima volta alla Mostra d'arte Trevigiana, e si presenta in altra direzione (*Ottava Mostra* 1929). La svolta "buranella" si concretizza, pertanto, ben dopo il momento più vivo di quell'esperienza storica, corale e a un tempo differenziata di artisti, tra i quali in prima fila Gino Rossi e Umberto Moggioni. Ciononostante, rimane per Coletti un'ispirazione valida e liberatoria, solo se si pensa al percorso coevo sul fondamento di quell'esperienza di Semeghini, che la rende presente e al quale deve aver guardato (De Roberto 1962; Idem 1965), o alla pittura di Carlo Dalla Zorza e Fioravante Seibezzi che la rinnovano e gli furono allora amici, come lo fu in quel contesto Juti Ravenna. Ispirazione valida, del resto, anche a livello ambientale, se si considerano gli altri pittori trevigiani in vario modo implicati nell'esperienza di Ca' Pesaro e della cosiddetta scuola di Burano.

Tutti questi riferimenti, alla fine non pochi, e nella fattispecie la componente «buranella», si ravvisano ormai sedimentati ancora negli ultimi tempi, né si saprebbe trovare un'alternativa per la scioltezza esecutiva entro la riduzione sostanzialmente bidimensionale, per la semplicità con cui osserva e restituisce il paesaggio. In Coletti la stesura si avvale sistematicamente del risparmio sulla tela, o sul più congeniale cartone, sulla faesite e la tavola. Sono solo temporanee, ma anche ricorrenti, le soluzioni in cui la materia si fa relativamente più coprente e di spessore, in ogni caso entro una maglia come geometrizzata e sempre allentata. Queste si riscontrano nei primi anni Cinquanta e attorno al Sessanta, e si presentano in alternativa ad alleggerimenti chiaristi più spinti e a una intensità come solo vaporosa. Tali diversificate soluzioni si possono osservare, in qualche caso, in questi stessi anni e ancora nel 1970, come testimoniano in questa occasione le opere poste a confronto.

I riferimenti di Coletti riguardo alcuni pittori preferiti e alle sue ispirazioni, che Mazzotti riporta come tali nel ritratto-intervista del 1967, rischiano di essere restrittivi se si pensa invece ai contatti maturati con le molte collettive e nelle occasioni delle sue personali, scrupolosamente elencate proprio nella sua storic

monografia. Fu densa l'attività espositiva nella maturità, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, quando espone non più solo a Treviso ma, ad esempio, alla Bevilacqua la Masa (1936), al Premio Bergamo (1939), dove risulta premiato *ex aequo* al terzo posto quando risultarono primi Semeghini e De Pisis, a Milano (1941), alla Biennale veneziana del 1942 (poi nel 1948 e '50). Le presenze assidue a collettive e le personali non vengono meno in seguito, anche nei suoi ultimi anni. Cfr. Mazzotti 1967; Rizzi 1973<sup>3</sup>; *Note biografiche* 1977, p. 19; Goldin 1990<sup>3</sup> pp. 7-16; Manzato 2006, pp. 192-193; Franzo 2009<sup>2</sup>, pp. 118-119. Un aspetto, questo, ricordato da Rizzi (1973<sup>2</sup>, pp. 7-21), cui si aggiunge quello ben sintetizzato da Stefano Franzo: «una estesa corrispondenza lo legherà saldamente all'ambiente artistico cittadino, a quello veneziano della "Colomba" e buranello di "Romano", a Padova, oltre che alla Trieste della Galleria La Bora e alla galleria milanese dell'Annunciata, come testimoniano le lettere a Seibezzi e Giannotti, a Silvio Branzi e Fulvio Pendini, a Michelangelo Guacci e a Bruno Grossetti, facendone anche un collezionista di pittori, da Gino Rossi a Tomea» (Franzo 2009<sup>2</sup>, p. 118). Quanto alla situazione vissuta da Mazzotti nell'incontro del 1967, la memoria va a un gesto che per tre volte si ripete nel racconto. Coletti, come riguardo la sua vita, «sembra persino che voglia dare poca importanza anche ai suoi quadri (ma non è vero). Sorride cavandoli da vari piani di uno scaffale che ne è zeppo. Ognuno è una parte di lui, un momento della sua vita. Li tiene sovrapposti, come pagine di un libro, e uno alla volta ce li sciorina davanti». Una seconda volta, proprio come sfogliare un libro illustrato, «Coletti continua metodico a togliere quadri dagli scaffali, dove sono addossati uno all'altro, e ce li stende dinanzi, in giusta luce». Un gesto, quello del voltare pagina, che il pittore ripete una terza volta, rivelando allora la sua indole di longanime: «egli continua paziente a mostrarci le sue opere, commentandole bonariamente, senza enfasi, senza eccessivi compiacimenti. Però quasi soddisfatto». Nel gesto iterato si manifesta l'aspetto tra i più evidenti dell'arte del Coletti più maturo, quello del tema che



si ripresenta in modo sinfonico, «riproposto, modulato in altri toni, in altre opere, alberi e case, case e alberi, in un eterno contrappunto. Che infatti può riproporsi all'infinito, senza generare stanchezza e sazietà. Neppure monotonia». Per quanto l'anziano pittore sia rappresentato solitamente quando dipinge *en plein air* (Goldin 1990<sup>3</sup>, pp. 9, 13; *Nando Coletti* 2015, pp. 22, 24), sembrerebbero prevalere nella sua pittura le ragioni della fissazione di un canone su cui esercitarsi in innumerevoli variazioni sul tema: tutte, almeno all'apparenza, hanno poco a che fare con l'osservazione diretta del vero. Sembrerebbero trascurati la realtà mutevole e i fenomeni della natura, difatti i paesaggi di Coletti sono sempre imperturbabili ed equilibrati, non registrano reazioni o impulsi pittorici, le intuizioni subitanee. Queste si risolvono entro le sue variazioni, nella scelta di una intonazione generale, questa sì mutevole, in cui il colore parte puro e poi si stempera entro modulazioni di luce con cui egli comunica, infine, un senso di spontaneità ogni volta riconquistata. In essa si trova la poesia o la dimensione interiore, per alcuni e non c'è di che dubitare, la spiritualità nella pittura di Coletti. Entro questa dinamica è rappresentabile solo il paesaggio, e questo nella sua architettura accertata lentamente; solo qualche volta il pittore decide di concentrarsi su cose della quotidianità con pari dedizione lavorativa. Infatti, inutilmente si può ricercare una presenza umana nella sua vasta produzione più matura. Gli aspetti, colti acutamente da Mazzotti, portano a sottolineare come si giunga da parte di Coletti alla destituzione d'importanza del soggetto, addirittura lo si indica come pretestuoso. Un'affermazione che sposta drasticamente i valori dalla dimensione solo "mimetica" a tutto vantaggio, invece, della ricerca non di stilemi artificiosi ma di ritmi, sia compositivi che cromatici, frutto di una lenta revisione dei dati iniziali od originari colti dal vero. «Egli rifugge dalle calligrafie sensorie», come coglie Italo Carlo Sensi (1977, p. 18), o detto in altri termini dalle estemporaneità pittoriche. Non è contraddittorio il fatto riferito da Rizzi (1973, p. 17) sull'aspetto meditativo che per

così dire ha anche una sessione *en plein air*: «osserva le cose, medita a lungo, ritorna sullo stesso luogo tre-quattro, dieci volte, e magari soltanto dopo un mese o un anno si decide, all'improvviso a metter mano al colore. Prima l'immagine deve essere perfettamente assimilata: ed a ciò servono i rapidi appunti d'un disegnano, a matita o a pastello». La testimonianza dello stesso Coletti, come riportata, risulta rivelatrice di una meditazione mentale braminiaca: «Quando parto, magari dopo aver meditato su un oggetto decine di volte, so già dove andare. Ho intuito, cioè, quale è la forma su cui fermarmi, il lume da accendere. Il tono giusto da riprodurre sulla tela» (in Rizzi 1973<sup>2</sup>, p. 18). Grazie al suo quotidiano incontro con la natura egli sa trovare il tono giusto per le variazioni sul tema, la genesi del quale risale addietro nel tempo.

Al riguardo, sono rivelatori due disegni che Coletti espone alla Galleria d'Arte Giraldo di Treviso nel 1966, una conferma della loro importanza per il pittore (*Nando Coletti* 1966). Uno di essi si può considerare a buon titolo preparatorio per una delle vedute che si espone (fig. 112), così da consentire l'accertamento di quanto lui stesso afferma. Ma prossimo, a sua volta, al dipinto riprodotto nella stessa circostanza, meritevole del Premio Tarvisium nel 1964. Un secondo disegno in mostra (fig. 113) è accompagnato da un'annotazione di Giovanni Comisso (1965; *Idem* 1966) che presenta il pittore per la sua semplicità espressiva: «Nando Coletti con la sua pittura vibrante di fresca poesia emula i primi fiori quando sui nostri colli annunciano semplici ed eterni il ritorno della primavera e la solidità dell'estate».

Nella successione di impressioni in cadenza la variazione si accende armonicamente soprattutto in una ricerca di luce, alla quale si sacrifica entro certi limiti anche la sensualità della materia cromatica. Proprio per trovare entro il ritmo figurativo l'armonia luminosa che si ricrea, rimane ancora necessaria l'esperienza del dipingere (o meglio nel suo caso dello studiare) *en plein air*, non è sufficiente procedere solo a memoria.

I silenzi sono altresì necessari. La presenza

umana, quale aspetto in definitiva narrativo, avrebbe introdotto un altro tempo, uno scarto, o una sorta di rottura entro il ricercato ritmo e l'armonia di una semplicità quasi disarmante. Quanto al gesto iterato di Coletti, e quel suo tenere uniti i quadri come le pagine di un libro, si può dire che corrisponda oggi alla necessità di vederne molti per poter comprendere e assaporare il significato di questi ritmi, per apprez-

zare le innumerevoli variazioni di colore e luce che sono le ragioni della sua pittura.

Il perfezionamento di questa disposizione armoniosa di elementi omogenei, che caratterizza l'opera di Nando Coletti, dura dagli inoltrati anni Quaranta. Il suo valore può essere meglio compreso se si riconosce trattarsi di una scelta che matura, rispetto alla versatilità festosa propria degli inizi dello stesso decennio. Nel determinare tale scelta definitiva sembra siano stati un banco di prova importante gli acquerelli che si scalano a partire dal 1938, nei quali affiora ancora una volta la componente "buranella" sopra richiamata e in cui, con l'alleggerimento della cromia, si comincia a individuare il canone e la ricerca ritmica. Cfr. *Nando Coletti* 2015, pp. 90-108. Del resto, l'acquerello è sostanzialmente un fatto pittorico eminentemente di luce. Nel contempo Coletti si lascia alle spalle, si direbbe per sempre, gli aspetti narrativi ed ironici con cui un tempo si divertiva. Assume una *gravitas*, si dispone alla riflessione che detta i lunghi tempi esecutivi, solo da ultimo condizionati anche dalle progressive difficoltà visive che si fanno croniche e che, in modo virtuoso, sembrano potenziarli in considerazione del particolare carattere dell'artista.

Fig. 111. Nando Coletti, *Ritratto di bambina colta di spalle*, agosto (19)26. Matita grassa su carta beige, mm 250x200. Già Trieste, Stadion Casa d'Aste, 6 luglio 2018. Foto: Patrizia Degli Innocenti.



Fig. 112. Nando Coletti, *Paesaggio con alberi e case*. Penna, inchiostro e acquerello su carta. Esposto a Treviso. Galleria d'Arte Giraldo, 1966.

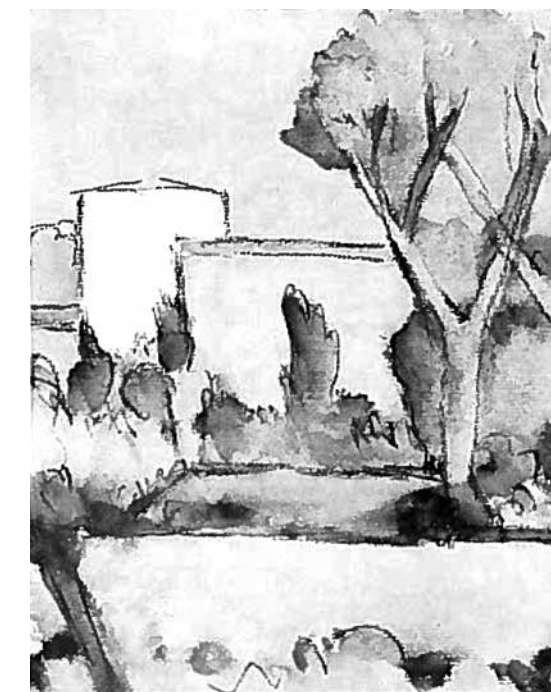
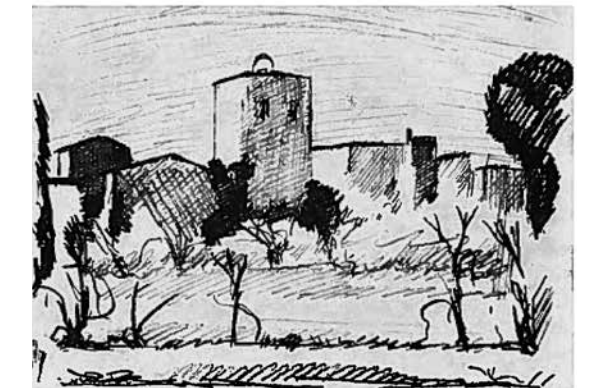


Fig. 113. Nando Coletti, *Paesaggio con torre e case*. Penna, inchiostro e rialzi a pennello. Esposto a Treviso. Galleria d'Arte Giraldo, 1966.





## Bruno Darzino

Oderzo 1922 - Treviso 1984

### 90 *Paesaggio trevigiano*

Olio su tela, cm 50 x 60.

Inv. PA0101001056. Firma in basso a destra: «Darzino».

### 91 *Natura morta*

Olio su tela, cm 50 x 60.

Inv. PA0101001053. Firma in basso a destra: «Darzino».



Tav. 90





Tav. 91



Dietro il nome d'arte Darzino, si nasconde un pittore all'anagrafe registrato come Bruno Caramel. Era nipote di Giacomo Caramel (Fagarè della Battaglia 1890-Venezia 1988), pittore di vaste esperienze: formazione veneziana con Tito, diploma all'Accademia di Belle Arti a Venezia nel 1912, un *exploit* immediatamente dopo la Grande Guerra quando, trasferitosi a Roma, riprende a dipingere. Fu poi attivo a Milano e a Monza dal 1921 al 1927, dove insegna presso il Consorzio autonomo Milano-Monza-Umanitaria, il complesso di scuole denominato Università delle arti decorative, poi Istituto superiore per le industrie artistiche, inaugurato nel 1922, inizialmente gestito dalla Società Umanitaria e, dal 1927, direttamente dal Consorzio. Dopo tale esperienza, rientrato a Fagarè apre una Scuola artigiana. Nel 1934 si trasferisce a Treviso e nel 1954 a Venezia. Cfr. *Giacomo Caramel* 1983; *Giacomo Caramel* 1985. *Giacomo, Angelo* 1995.

Questi dati essenziali sono da appuntare in riferimento alla formazione del nipote Bruno che ricorda lo zio dipingere, recependo in quest'atto una passione profonda. Aggiunge: «andavo a Ponte di Piave, due volte ogni settimana, nella scuola dello zio per fare esperienza nel disegno geometrico, di prospettiva e per copiare dal vero». Questi insegnamenti, impartiti da un pittore ispirato allora al "primitivismo" e fautore di una sensibile cromia neoquattrocentesca, alimentano una innata e precoce vocazione. Bruno si iscrive pertanto all'Accademia di Belle Arti a Venezia, lo scoppio della guerra lo costringe però a interrompere gli studi. Già chiamato alle armi, riesce a esporre all'XI Mostra d'Arte Trevigiana del 1942, tenutasi in Palazzo dei Trecento a cura di Giuseppe Mazzotti, alla quale presenta sia dipinti che acquedotti (*Undicesima Mostra d'Arte* 1942).

Dopo il 1943, rientrato dalla Campagna dei Balcani, riprende la pittura ed è in grado già nel 1944 di esporre alla Piccola Galleria di Venezia che Roberto Nonveiller e Vittorina Vianello inauguravano proprio quell'anno, divenendo in un solo triennio di attività un riferimento per nuove aperture artistiche (Bianchi 2006; Idem 2010<sup>2</sup>). La prima mostra, tenutasi nell'aprile del 1944, era dedicata a Filippo de Pisis e Arturo Martini dei quali si presentavano, significativamente, trenta

disegni. In questa congiuntura della neonata Piccola Galleria, che promuoveva una certa linea d'avanguardia attraverso un numero considerevole di mostre (ben quarantasei), Darzino poté essere presentato da Virgilio Guidi, alla modernità del quale entro il panorama veneziano aveva da sempre guardato. In quell'anno il maestro rientrava a Venezia che aveva dovuto lasciare nel 1935 per Bologna, un arco di tempo in cui mantenne tuttavia i contatti con i circoli artistici più aperti della città lagunare.

Nell'occasione, nel foglio che al tempo di disponibilità limitate fungeva da catalogo, Guidi coglie gli aspetti tecnici e quelli del sentimento («meraviglia») con le loro potenzialità quando scrive: «La pittura del Darzino tende alle estreme risorse del colore e un po' meglio che questo aderirà alla forma più acquisterà valore tonale e costruttivo. Quello che ha di più pregevole fin d'ora la pittura di questo giovanissimo è la distesa chiarezza solare segno di una autentica e fresca meraviglia con la quale il pittore guarda le cose e specialmente i paesaggi della sua terra trevigiana» (Guidi 1944, qui riportato da Goldin 1990<sup>1</sup>, p. 362; Idem 1991, p. 11). Alla pittura talvolta più vaporosa e comunque costruttiva degli anni anteguerra, ancora associabile in buona misura agli esiti comunque aggiornati di Giacomo Caramel, Darzino, che già guardava a Guidi, andava organizzando la composizione in pennellate o zone cromatiche ancora contrastate nella ricerca di cogliere una dinamica interna in quello che osservava; in questo procedimento era fatta salva l'orchestrazione tonale delle poche gamme selezionate.

L'osservazione di Guidi al riguardo si avvalora, dunque, nel solco della ricerca formale del maestro in questa precisa fase, facendo riferimento, in merito a Darzino, alle opere del 1943 che hanno per soggetto il giardino di Villa Bottani a Fagarè, o al *Paesaggio a Treviso* del 1945 (Goldin 1993, pp. 31-33).

La valutazione di Guidi è indubbiamente lusinghiera per il reduce di guerra ventiduenne. Stabilitosi in seguito a Treviso, nel clima di rinascita del Dopoguerra, Darzino partecipa all'esperienza vivace del Circolo della Rossignona che partita dal 1946 si consumò nel giro di un triennio (Bonifacio 2009<sup>3</sup>, p. 143). Era allora legato d'amicizia

soprattutto a Renato de Giorgis (Treviso 1923-2009), all'anagrafe Renato Basso, che con lui aveva esordito nel 1942 alla mostra provinciale allestita da Giuseppe Mazzotti. Ma facevano parte delle iniziative che si tenevano in una Treviso ancora fortemente segnata dalla guerra, Barbisan, che di De Giorgis era maestro, e tra i coetanei e amici, Bepi Basso, Carlo De Roberto, Carlo Conte, Renato Nesi con il quale condivideva gli insegnamenti in incisione ricevuti da Giovanni Giuliani all'Accademia veneziana. Si aggiungevano il poeta Andrea Cason e Ettore Lucini, docente di lettere classiche e cultore d'arte. Momento d'avvio, all'insegna della proclamata ispirazione cézanniana, è la mostra in Palazzo Calzavara del 1946, presentata da Giovanni Comisso. Sono presenti, oltre a Darzino, De Giorgis e Nesi, Giovanni Barbisan, Giuseppe Basso, Attilio Tonion, Franco Battacchi, Franco Sandrini, Renzo Biasion, Sandro Nardi e Simon Benetton.

Nel contempo Darzino portò a termine gli studi all'Accademia, maestri Giuseppe Cesetti e Bruno Saetti, diplomandosi nel 1948. È l'anno in cui partecipa per la prima volta alla Biennale (lo farà anche nel 1950). Si trovava accanto alla conterranea Gina Roma, e assieme tra altri a Fiorenzo Tomea, Pio Semeghini, Daphne Casorati. Segue nel 1949 la prima esperienza coinvolgente in Eritrea dove ritorna anche l'anno seguente, quando si spinge anche in Egitto e in Sudan (Goldin 1991<sup>3</sup>, pp. 7-22). Ha modo di incontrarsi con Luigi Zaro, il pittore trevigiano che era rimasto ad operare in Eritrea dopo esservi giunto per prestare il suo servizio militare in tempo di guerra.

Gli esiti del primo soggiorno africano del 1949 sono presentati a fine anno a Venezia (Galleria Sandri) e a Parigi (Galerie St. Placide). Quelli del secondo soggiorno, tra il 1950 e il 1951, troveranno due occasioni espositive, nel luglio 1950 ad Asmara (Aula Magna del Liceo Martini) e nell'aprile 1951 a Khartoum.

Darzino offre la propria risposta a Guidi, in modo definitivo, anche per la sua ricerca successiva, giusto a seguito dell'esperienza africana. La spazialità più dilatata, i rapporti di colore e di luce percepiti e vissuti in quell'ambiente

straordinario consentono al pittore di risolvere, sul presupposto di un'ispirazione cézanniana, il rapporto forma, luce e colore in una sintesi assolutamente libera, con una scioltezza di stesura, quasi un "largo cromatico", in cui anche i necessari contrasti chiaroscurali, le ombre colorate, finalmente rientrano in perfetta coerenza. La pittura tonale continua, in definitiva, a manifestare tutte le sue risorse nel comunicare una partecipazione interiore, un'adesione poetica a quanto si coglie nell'ambiente naturale nel suo manifestarsi, in soluzioni sempre differenziate mai monocordi, a comprendere talvolta anche un paesaggio urbano con la sua umanità colta di lontano.

Queste acquisite facoltà pittoriche, unite a un'adesione poetica alla realtà, si declinano in seguito nella cattura dei paesaggi trevigiani. Sono preferiti comprensibilmente gli spazi dilatati, sia che si riprenda la campagna in vista degli aggregati di case, il Sile o certe vedute urbane che hanno da essere quelle di maggior respiro (*Il Sile in Riviera Regina Margherita*, 1952; in Goldin 1991<sup>1</sup>, p. 53). Il Piave, ad esempio, nel suo corso di pianura offre a Darzino, come ad altri pittori, l'occasione per mettere in atto le sue risorse pittoriche ed espressive con la massima essenzialità (dipinto del 1952, riprodotto in Goldin 1991<sup>1</sup>, p. 52).

I due dipinti esposti attestano la continuità di questa ricerca, svolta con coerenza per lungo tempo, potendosi collegare, preferibilmente, alle prove sullo scorcio degli anni Cinquanta e degli anni Sessanta (*Bruno Darzino* 1965).

Nel paesaggio, una strada deserta fra case immerse nel verde in vista delle colline appena profilate, la pennellata è disinvolta e ardita, come pure sapiente ed efficace. La natura morta con la ricerca di un'architettura compositiva, entro cui disporre ora vasi ora fiori e frutta, manifesta ad un tempo una situazione accostante e solenne. Anche in questo caso le ombre portate tonalmente sul piano e sulla parete, allo stesso modo delle lunghe ombre degli alberi proiettate sulla strada del paesaggio esposto, comunicano come un palpito di vita, una dimensione temporale, un accadimento agli occhi del pittore che tutto questo ha interiorizzato e restituito.



## Giovanni Barbisan

Treviso 1914 - Orbetello 1988

92 *Davanzale con disposizione di frutta, uva e zucche ornamentali, 1967*

Olio su tela, cm 30 x 40.

Inv. PA0101000263. Firma e data in basso a destra: «67 Giovanni Barbisan».

Sul retro cartellino: «Comune di Treviso / Casa da Noal / Mostra di Giovanni Barbisan / Natura morta / olio / cm 30 x 40 / Anno 1967 / Collezione Tullio Fiorini Verona».

Altro cartellino dell'esposizione alla mostra presso il Kursaal di Jesolo Lido: «Giovanni Barbisan / Antologica di pittura e grafica / 24 luglio - 17 agosto 1980».

93 *Cesto di zucche ornamentali, uva e frutta secca*

Olio su faesite, cm 30 x 42.

Inv. PA0101000261. Firma in basso a sinistra e a destra: «Giovanni Barbisan».



Tav. 92





Tav. 93



Di Giovanni Barbisan sono esposte due trionfanti cosiddette “nature morte” (*Stilleben*), secondo la dizione divenuta corrente che riporta a un genere fisso. Una, datata 1967, presenta i motivi: frutta, grappoli d'uva e due piccole zucche ornamentali disposte su di un davanzale. L'altra, più tarda di circa un decennio se non oltre, mostra zucche ornamentali contenute in un cestino di vimini e altra frutta all'intorno.

Si tratta, in definitiva, di un unico motivo con varianti nelle condizioni rappresentative che, a considerare il *corpus* grafico dell'artista, fanno la loro comparsa con le prime prove, circa il 1935. Fin da allora si accostano ai temi del paesaggio urbano e della campagna che, come anche in seguito, saranno preponderanti per quantità e impegno ideativo e di esplorazione in più direzioni.

La condizione, od organizzazione compositiva si precisa nella grafica attorno al 1939-'40, sia in termini di una disposizione più raccolta su di un piano inclinato, sia nell'uso di una sorta di “impalcato architettonico” con il motivo del cestino al quale Barbisan ricorrerà poi di frequente (*Catalogo* 1993, p. 119 cat. 126; p. 120 cat. 127; p. 137 cat. 158). Quest'ultima soluzione si ripresenta a partire dal 1960 per composizioni di fiori secchi (*Catalogo* 1993, p. 281 cat. 404: 1960; p. 283 cat. 411: 1960) o con girasoli secchi (*Catalogo* 1993, p. 294 cat. 428: 1963), solo più tardi in versioni con frutta (*Catalogo* 1993, p.321 cat. 468: 1967; p. 334 cat. 488: 1970) che si ripropongono nei primi anni Settanta (*Catalogo* 1993, pp. 348-349, catt. 520-521: 1972) e nell'ultima attività del decennio successivo. Lo spazio, accertato dal piano d'appoggio, accoglie una composizione organizzata con attenzione e mai con un senso di casualità, sempre rigorosamente fissata al centro, anche se a volte disposta in diagonale. È come se si elevasse acquisendo monumentalità per via dell'avvicinamento al piano d'osservazione e del punto di vista, un poco dal basso o in modo più accentuato dall'alto, scelto studiatamente. Non-dimeno è investita da una luce direzionata che la isola nello spazio, modulato sapientemente dal chiaroscuro di sofisticata qualità tonale.

Uscendo dalla descrizione, si coglie come l'artista esprima con questi mezzi un'atmosfera si-

lente, grave e meditativa che circonda ogni cosa esposta, presentandola per una sorta di contemplazione. Per quanto trionfanti nella loro architettura solenne, e proprio per questo, si ritiene che possa trattarsi, in definitiva, di una sorta di meditazione sulla caducità delle cose, poiché, quanto ai motivi che vi compaiono, sono prevalenti i fiori appassiti o secchi, i girasoli sfioriti, frutta a volte avvizzita, zucche solo attraenti per forme e colore. Barbisan non farebbe altro che accedere, a suo modo e in termini poetici alti e sentiti, alla lunga tradizione che vede al solito in questi motivi il correre del tempo, la fugacità della bellezza e dei piaceri terreni (*vanitas*) quando sono sollecitati i sensi della vista e dell'olfatto, ad esempio nella presentazione dei tanti fiori recisi che non mancano in Barbisan. Il corrispettivo in pittura di questi motivi e condizioni rappresentative si accerta con l'ausilio del più vasto repertorio disponibile curato da Marco Goldin (*Giovanni Barbisan* 1991). Utile è il riferimento al *Cestino con girasole appassito* (olio su cartone) del 1963 in collezione privata di Treviso (*Giovanni Barbisan* 1991 p. 123, cat. D. 128). Quest'opera stabilisce come il motivo e la condizione si assoggettino nelle versioni in pittura a una fusione tonale, per cui la mobilità atmosferica riveste il tutto di una luce come dorata, con effetti che si direbbero tremuli negli esempi della fase finale, dove però muta sostanzialmente anche la tecnica pittorica. In questo caso, risalente al 1963, con una sensibilità che si direbbe propria dell'incisore, Barbisan valorizza per trasparenza nei limiti dell'orchestrazione tonale anche la trama grossa della tela preparata in ocre chiara, facendola emergere sullo sfondo come un reticolo per l'appena rada velatura bruna che sovrappone. È pur sempre una pittura di interno, in cui le cose della quotidianità, stagionali persino quando si tratta di fiori secchi, vivono ormai come simboli in una luce sempre riportata, o come filtrata, che li fissa per ricordare il fluire del tempo. Di fronte alle cose si percepisce un compiaciuto ripiegamento meditativo più che umiltà. Vi è quasi una tensione fra virtuosismo descrittivo e trionfo effimero delle cose, raccolte e collezionate, o che semplicemente appassiscono, rispetto a un ricercato

intimismo per quanto attiene al ripiegamento sentimentale. Quanto al primo aspetto lo svelano le soluzioni a tutti gli effetti scenografiche degli anni a seguire, solo le ultime addirittura di un coinvolgimento neobarocco, nelle quali i motivi qui descritti hanno dapprima per sfondo un paesaggio slontanato: la condizione è la presentazione dei motivi consueti sul davanzale di una finestra (come nel caso qui esposto), poi tali motivi si trovano estraniati essi stessi entro una natura spettacolare quasi fantasmagorica (*Catalogo* 1993, p. 366 cat. 546: 1975; p.368 cat. 548: 1975; p. 374 cat. 560: 1977; 388 cat. 579:1980). Tali punti di arrivo degli anni Settanta illuminano e svelano il percorso di ricerca degli anni precedenti che qui interessano, ossia «la crescita di un approccio appena scenografico» (Giuffrè 1991 pp. 20-21). Quanto a estraniamento scenografico vengono in mente le creazioni neobarocche, dal bel dipingere edonistico, ma assieme metafisiche di Giorgio De Chirico, le “vite silenziose” come preferiva chiamarle. Non certo meditative come sono quelle di Barbisan. Accertati nella grafica questi aspetti stilistici di Barbisan (e l'intenzionalità poetica), in pittura risultano subito chiari. Lo evidenzia Carlo De Roberto avvalorando lucidamente questa componente, allora più trascurata rispetto al solido riconoscimento critico meritato dalla grafica. Sono osservazioni che risalgono ad anni prossimi alla realizzazione della prima delle nature morte esposte, alle quali egli sembra comunque guardare idealmente: «...con la morbidezza liquida dell'impasto e delle velature si realizza una atmosfera nebbiosa e trasparente ad un tempo, in cui anche l'aria è oggetto di pittura e

si fa colore corposo, e il soggetto è visto in una sospensione di grazia che richiama alla magia di Chardin. Vincendo sia le sollecitazioni di gusto che i richiami culturali, Barbisan continua ad avanzare in una strada che porta dall'oggetto come motivo di genere all'oggetto occasione di ricerca pittorica pura, volta a realizzare un accordo di colori costruito nello spazio» (De Roberto 1964, p. 43, ed. 1990', p. 33). A parità di motivi e condizioni, si coglie una autonomia della ricerca pittorica di Barbisan che non crea un evento, ma bensì aspira «a ricreare una realtà il cui tema non è più l'oggetto dipinto (questo è solo il motivo o meglio il pretesto), bensì la stessa pittura» (De Roberto 1964, p. 40, ed. 1990', p. 32). Nel dipinto del 1967 qui esposto, si ritrova, come osserva De Roberto, tutta la «pesantezza di tono» e la «gravezza di materia» propria del momento. Qualche accento più vivido tuttavia lo avvicina in perfetta coerenza a quegli esempi effettivamente di carattere tonale che egli poteva aver visto quando scrive nel 1964.

Quanto alla pesantezza di tono che egli coglie, la si deve piuttosto assegnare al dipinto più tardi qui esposto, testimone di una evoluzione di cui De Roberto, con la sua sensibilità di pittore, poteva solo intuire le avvisaglie. Barbisan attua una tecnica pittorica sperimentata da tempo, in parallelo a quella propriamente tonale, e che tonale è solo in parte. Si tratta, in realtà, di una pittura di impasti, di spessori materici più arroventati che si fa granulosa o vischiosa con qualche effervescenza di superficie, nella quale si va a perdere la coerenza del procedimento continuo per velature. La fusione avviene per accordi cromatici e per la luce diffusa, ma non per trasparenze, non a caso compaiono i fondi scuri che tendono anche ad essere uniti, come nel caso dell'opera esposta. Pertanto può essere posta a confronto con quella del 1968 (*Barbisan* 1991, p. 130 cat. D139), a proposito della compresenza delle due tecniche, o con soluzioni “ad impasto” dalla fusione tonale solo di superficie con effetti si direbbe tremuli, ma allora più tarde, della fine degli anni Settanta (*Barbisan* 1991, p. 148 cat. D. 164: 1979; p. 149 cat. D 165: 1979; p. 150 catt. D. 166, D. 167: 1979), se non con quelle cronologicamente ancora più inoltrate.



Fig. 114.  
Giovanni Barbisan,  
*Primavera*, 1975.  
Acquaforte su  
zinco, mm 530 x  
381. Editore: Mario  
Lucchesi, Mestre.



SALETTA VII

*L'arte dell'acquaforte*

«Questo facil modo che è bellissimo»

Benvenuto Cellini, 1568

*Mariano Fortuny y Marsal*

*Mosè Bianchi*

*Pio Semeghini*

*Giovanni Barbisan*

*Lino Bianchi Barriviera*

*Guerrino Bonaldo*



## Mariano Fortuny y Marsal

Reus, Tarragona 1838 - Roma 1874

### 94 *Marechal ferrant au Maroc* [*Herrero Marroqui*]

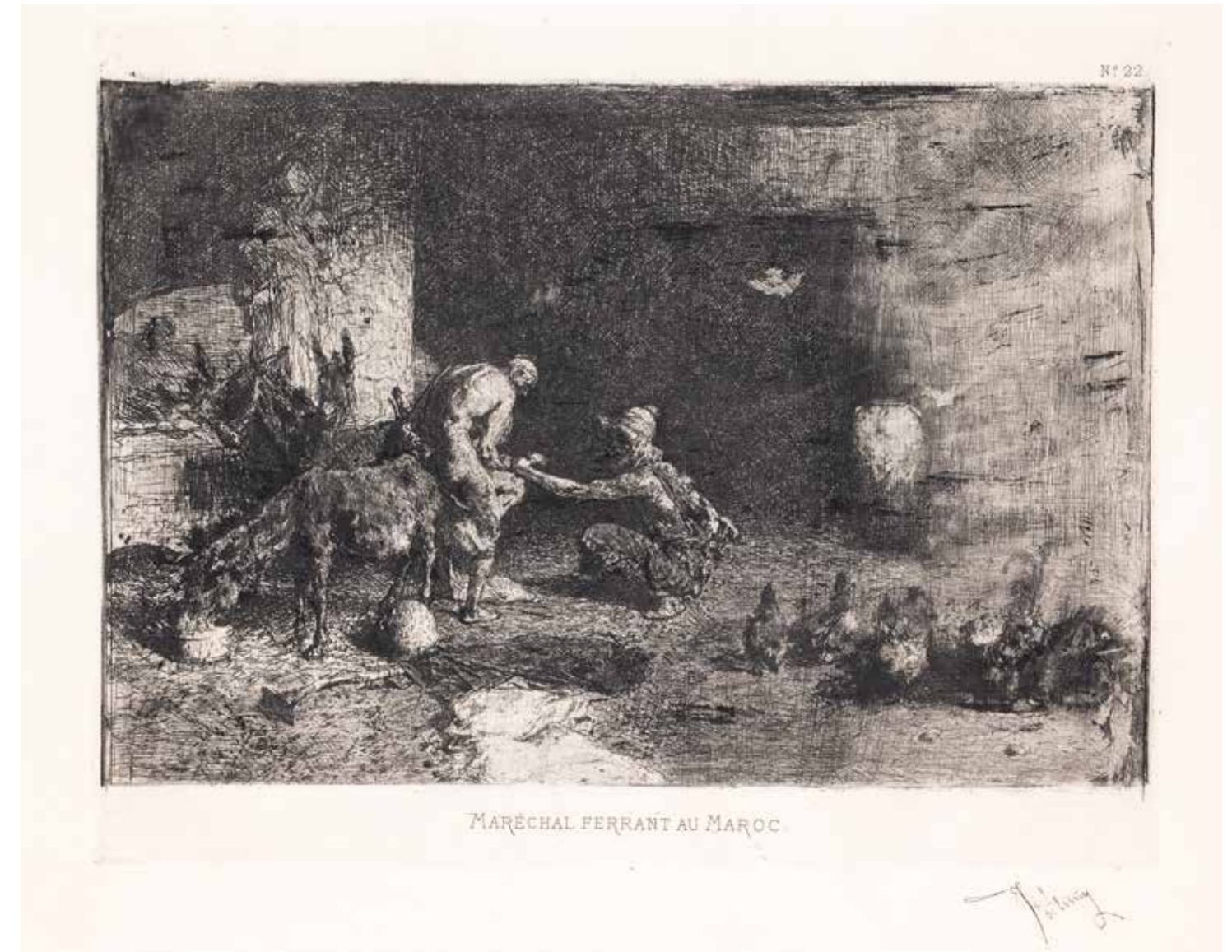
Fondo Bortolan inv. PA0101010104. Acquaforte e acquatinta, impronta mm 204 x 265, foglio mm 446 x 627. Impresso il titolo in basso al centro: «Marechal ferrant au Maroc». Numero ventidue (N. 22) nell'angolo superiore destro del margine. Timbro riprodotto la firma dell'artista «Fortuny» nel margine inferiore a destra. Esemplare appartenente alla terza tiratura, 1878; sono classificate una prova di stato e cinque tirature. Cfr. Vives i Piqué, Cuenca García 1994, pp. 77-79 cat. 22. Impressione stampata su carta «Arches».

### 95 *Uomo disteso a terra* [*El apestado; Il moribondo*]

Fondo Bortolan inv. PA0101008834. Acquaforte, impronta mm 110 x 170, foglio mm 240 x 327. Timbro riprodotto la firma dell'artista «Fortuny» nel margine inferiore a destra. Esemplare appartenente alla seconda tiratura «avant la lettre», 1878. Cfr. Vives i Piqué, Cuenca García 1994, pp. 82-83 cat. 27. Impressione stampata su carta giapponese bianca.

### 96 *Diplomate* [*Diplomático*]

Fondo Bortolan inv. PA0101009358. Acquaforte e acquatinta, impronta mm 249 x 148, foglio mm 625 x 446. Titolo in basso al centro: «Diplomate». Numero ventiquattro (N. 24) nell'angolo superiore destro del margine. Timbro riprodotto la firma dell'artista «Fortuny» nel margine inferiore a destra. Esemplare appartenente alla terza tiratura, 1878; classificati quattro stati e due prove di stato, la prima in due varianti e cinque tirature. Cfr. Vives i Piqué, Cuenca García 1994, pp. 79-80 cat. 24. Impressione stampata su carta «Arches».

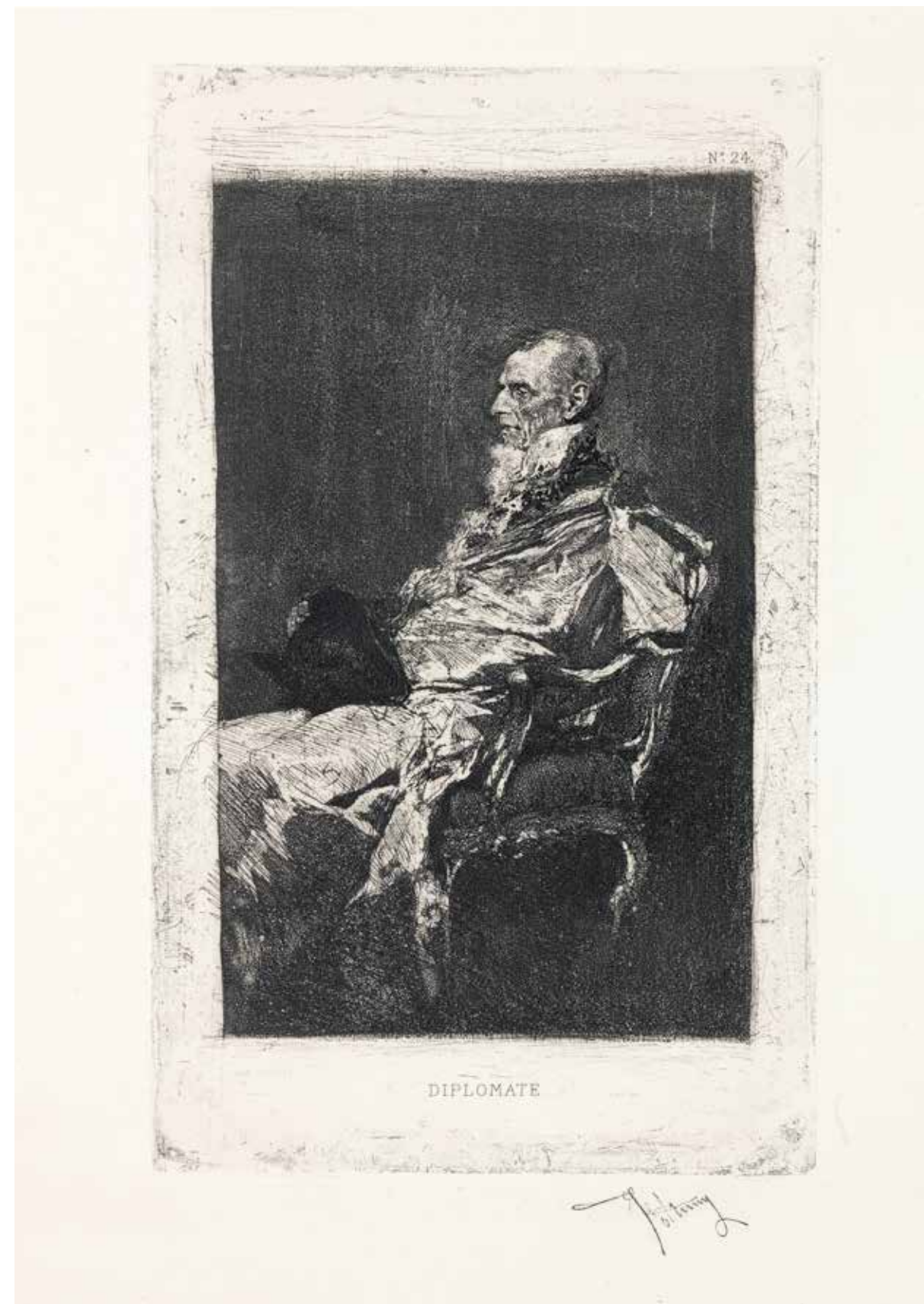


Tav. 94





Tav. 95



Tav. 96



Nel Fondo Bortolan si conservano tre acqueforti di Mariano Fortuny y Marsal, considerato il più importante incisore spagnolo dell'Ottocento. Idealmente, per la forza espressiva e le grandi capacità tecniche è stato ben presto associato ai più grandi maestri del passato: uguale a Goya e vicino a Rembrandt, secondo la celebre frase di Théophile Gautier (1870) che così si esprime trattando di Henry Regnault. Per altri è d'obbligo il riferimento a Tiepolo incisore. Ai temi orientalisti magrebini, ricavati dagli studi eseguiti dal vero in Marocco, dove l'artista era stato inviato nel 1860 e '61 come pittore corrispondente al seguito dell'esercito spagnolo, deve la notorietà. A questi si aggiungono i temi di ambientazione iberica e "romanesca" e i ritratti specie di giovanetti ignudi, alcuni con pretesti di valore allegorico. Celebre al riguardo è *La victoire* del 1869, un giovanetto che reca la statuetta ellenica della Vittoria alata.

Quanto alla fama di incisore maturò a Parigi, dove egli partecipò alla grande ripresa dell'arte calcografica avviata alla metà del secolo. L'editore Goupil, e lo stampatore Delatre realizzarono le sue prime acqueforti. Nel 1878, a pochi anni dalla morte del giovane artista, gli stessi diedero alla luce la sua raccolta calcografica ufficiale. A queste iniziative parigine appartengono i fogli qui esposti che illustrano due tra i filoni principali del corpus di Fortuny, quello della ritrattistica e dei temi magrebini. Il soggetto dell'*Harrero Marroquí* si conosce in tre versioni su tela, due in collezione privata: la prima già appartenuta all'amico pittore Francisco Sans Cabot e risalente al soggiorno in Nord Africa (fig. 115), l'altra firmata a Roma nel 1865; la terza (fig. 116), presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcellona (inv. 10703-000), documenta uno stadio esecutivo proprio del bozzetto. Cfr. Pedro J. Martinez Plaza, in *Fortuny* 2017, pp. 134-137 cat. 20. La versione già Sans Cabot è passata di recente sul mercato d'arte parigino (*Tableau ancien* 2017, lotto 30).

La traduzione all'acquaforte e acquatinta si fa risalire per alcuni al 1863, per altri motivatamente non prima del 1866 (esemplare a Ma-

drid, Biblioteca Nacional de Espana 45.740), e si collega palesemente alla prima versione del dipinto Sans Cabot. Cfr. Vives i Pigué, Cuenca Garcia 1994, cat. 22.

Si tratta di una testimonianza importante dell'interesse del pittore per i costumi del paese, secondo un'attenzione all'esotismo che ha suggerito il richiamo a Delacroix e Géricault (Vives i Piqué 1991, pp. 151-152). La rappresentazione in un interno consente all'artista di dar prova di capacità straordinarie nella resa luministica, come ebbe modo di magnificare già Davillier nel 1875 (Idem 1885, pp. 51-52), seguito dalle molte parole giustamente adoperate al riguardo dalla letteratura successiva.

L'interesse di costume assume tutt'altra connotazione nell'*Uomo disteso a terra (il moribondo)*, di cui si conoscono due stati (figg. 117, 118) Cfr. R. Vives i Pigué; M.L. Cuenca Garcia 1994, cat. 27. Vittorio Pica (1916, pp. 98, 102), al quale si deve la riscoperta di Fortuny in Italia, nel riprodurre un esemplare della terza tiratura, vi riconosce un san Girolamo che associa alle acqueforti con *Arabo morto* e *Arabo che veglia la salma di un compagno d'arme*, poiché tutte e tre, allo stesso grado, «impongono l'ammirazione per la nobile tragicità del sentimento».

Si può ricorrere ancora a Pica (1916, p. 102) riguardo l'interpretazione del *Diplomate*. Innanzitutto per inserirlo nel filone "neosestecentesco" che Fortuny affronta in alcuni suoi quadri e in altre due acqueforti, utile a svelarne lo spunto tra realtà e "costume", ossia la finzione: «non è poi che il ritratto di un veterano delle patrie battaglie, divenuto portinaio di un'aristocratica famiglia spagnola e vestito per la circostanza di abiti del secolo antecedente». Cfr. Vives i Pigué, Cuenca Garcia 1994, pp. 79-80 cat. 24.

La promozione di Mariano Fortuny Marsal da parte di Pica nel 1916, con il suo articolo in «Emporium» al quale si è qui attinto, si avvaleva della riproduzione in fotoincisione, oltre che di alcuni disegni a penna, di ben diciannove acqueforti. Per la disponibilità delle quali egli ringrazia la famiglia Fortuny (Pica 1916, p. 83, in nota). Proprio nel 1916 il figlio Mariano Fortuny y Madrazo (Granada 1871 - Venezia

1949) che aveva meditato e tratto spunto su questa produzione grafica, procedeva a Venezia alla quarta tiratura delle sue acqueforti così da contribuire anch'egli a rinnovarne la già meritata fortuna. Cfr. Vives i Pigué, Cuenca Garcia 1994, pp. 42-43.

Non tanto per le sue temporanee presenze veneziane, quanto in considerazione del prestigio goduto dall'artista, si espongono nello spazio qui riservato alla grafica queste sue significative acqueforti conservate nel Fondo Bortolan. In calce a queste annotazioni sugli esempi della grafica esposti si segnala la presenza anche di un suo dipinto problematico nel Fondo Bortolan (inv. PA0101008447). Si tratta dell'olio su tela (cm 25 x 37,5) con la rappresentazione di una *Baia marina* (fig. 121), siglato in basso a destra: «FM». Sul cartone di chiusura della cornice si legge la scritta a penna: «all'avv. Montalto Fortuny Madrazo 1936».

Come sopra ricordato, l'artista catalano conobbe una larga fama internazionale (Barón 2017, pp. 15-59). Esercì in più contesti la sua influenza, compresa l'Italia dove soggiornò a più riprese operando nel suo frequentatissimo studio romano che divenne un riferimento alla moda (Berardi 2017, pp. 61-81). In Roma, a Villa Martinori e nell'attiguo studio al numero 120 della via Flaminia, dove si era trasferito al suo primo ritorno dal Marocco, il pittore fu ricercato e ambito. Vi operò nel corso di prolungati soggiorni, così da esercitare la sua influenza su una schiera di seguaci che ne interpretarono lo stile esuberante e "pittorresco" (Berardi 2017, pp. 61-81; Guégan 2017, pp. 83-97). Gli imitatori trassero spunto sia dalle sue ambientazioni in Marocco, sia dai suoi temi "romaneschi". Di conseguenza, la critica del passato ha parlato di un fenomeno qualificato come "nefasto fortunismo" (Guégan 2017, pp. 83-97). In questo contesto va considerato il dipinto del Fondo Bortolan che risulta inventariato e poi recentemente esposto erroneamente, com'è comprensibile, quale opera del figlio che visse a lungo a Venezia, Mariano Fortuny y Madrazo (Granada 1871-Venezia 1949). Cfr. *Una collezione* 2018, cat. 12.

L'opera non è firmata, bensì siglata (FM), ma

in modo ora difficilmente leggibile. L'attribuzione a «Fortuny», senza altre specifiche così da dare per scontata quella di Fortuny figlio, è indicata, come osservato, dalla scritta moderna a matita apposta al cartone che sigillava sul retro il telaio e la cornice. Sulla provenienza non vi sono tuttavia testimonianze, oltre a questa. Il paesaggio scabro che richiede ridotte gamme cromatiche è colto dal vero, e reso con una stesura pittorica magra per velature e come a macchie. Tali aspetti, assieme al dato topografico, riconducono a tutti gli effetti a Mariano Fortuny y Marsal. Vi sono, pertanto, elementi per presentare quest'opera con attribuzione sperimentale in suo favore, al fine di proporla allo studio per un approfondimento filologico specialistico riguardo la sua autenticità. Da tenere in conto, indubbiamente, il fenomeno degli imitatori dei soggetti di Fortuny, e dei contraffattori, un fenomeno anche italiano, come metteva in luce fin dal 1916 Vittorio Pica nel promuovere la valorizzazione dell'artista a oltre quarant'anni dalla scomparsa, con la coscienza delle infatuazioni che egli conobbe. L'opera, inoltre si valuta in uno stato di conservazione non ottimale, in presenza di una spessa vernice che cela piccole e diffuse integrazioni. In tutti i casi, si rileva fin da ora la corrispondenza riguardo le scelte cromatiche e la peculiarità della stesura materica con alcuni dipinti del periodo magrebino, sia quelli di paesaggio scabro, sia con alcune parti delle più famose scene di battaglia, laddove si descrive il terreno e nella stesura e intonazione del cielo. Si stabiliscono confronti, a titolo esemplificativo, con il *Paesaggio marocchino*, studio per il celebre dipinto de *La battaglia di Tetuan* del 1860-'62 (Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 104863-D), *Deserto del Marocco con profilo di duna*, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. D-6222 (1860 ca.); risulta convincente in particolare la comparazione con l'acquerello *Spiaggia africana* (1867 ca.), Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 10696-D, fig. 120. Cfr. Fortuny 2017, pp. 20-21 figg. 6, 7; pp. 113-114 cat. 8, 160-161 cat. 29.





Fig. 115. Mariano Fortuny y Marsal, *Marechal ferrant au Maroc* [Herrero Marroquí]. Olio su tela, cm 43,5 x 64. Già Parigi mercato antiquario, 2017.



Fig. 116. Mariano Fortuny y Marsal, *Marechal ferrant au Maroc* [Herrero Marroquí]. Olio su tela, cm 47x65. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 10703-000.

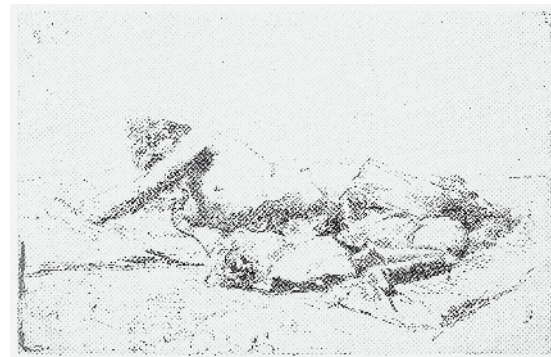


Fig. 117. Mariano Fortuny y Marsal, *Uomo disteso a terra* [El apestado; Il moribondo], acquaforte, primo stato.

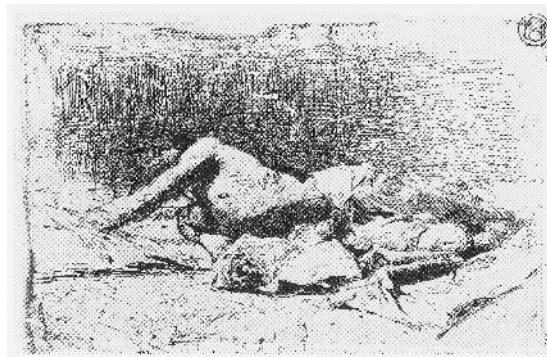


Fig. 118. Mariano Fortuny y Marsal, *Uomo disteso a terra* [El apestado; Il moribondo], acquaforte, secondo stato. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 43.645.



Fig. 118. Mariano Fortuny y Marsal, *Diplomate* [Diplomático], acquaforte, acquatinta, primo stato, impronta mm 216x120. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 46.788.



Fig. 120. Mariano Fortuny y Marsal, *Diplomate* [Diplomático], acquaforte, acquatinta, secondo stato, quarta tiratura (Venezia 1916), impronta mm 195 x 120. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. 45-742.

Fig. 121. Mariano Fortuny y Marsal, (imitazione coeva?), *Baia marina*. Olio su tela, cm 25 x 37,5. Siglato in basso a destra: «FM». Fondazione Cassamarca. Fondo Bortolan, inv. PΛ0101008447.



Fig. 122. Mariano Fortuny y Marsal, *Spiaggia africana*, 1867 circa. Acquerello su carta, cm 31,5x61,0. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 010696-D.





## Mosè Bianchi

Monza 1840 - 1904

### 97 *Pescatore di Chioggia*

Acquatinta, puntasecca, impronta mm 292 x 194, foglio mm 533 x 348.



Tav. 97



Il fondo Bortolan annovera una raccolta completa di 35 incisioni di Mosè Bianchi, impressa con torchio a mano (su "velin de cuve Rives") nel 1962, presso il laboratorio calcografico di Antonio Fusetti, con i rami originali del grande artista monzese intagliati tra il 1874 e il 1896. Ogni foglio reca il timbro Mosè Bianchi, incisione originale, con il numero dell'esemplare. La pregiata tiratura si compone di esemplari numerati da 1 a 160, e contrassegnati con il marchio di Antonio Fusetti calcografo Milanese. Quella conservata da Fondazione Cassamarca è l'esemplare n. 74/160; è in buono stato. La raccolta è presentata da Ugo Nebbia (1962, s.p.), che delinea il percorso di Mosè Bianchi nella grafica e mette in luce le ormai impareggiabili prerogative tecnico artistiche di Fusetti; inoltre è arricchita da un saggio critico di Ali-gi Sassu (1962, s.p.). Alcuni soggetti risultavano ancora inediti.

Si è scelto di rappresentare il pittore e incisore lombardo con un soggetto che rientra fra quelli della sua prolungata e coinvolgente frequentazione di Chioggia della cui umanità, assieme alle sue marine e tempeste di mare, fu interprete impareggiabile. Si trovò a Venezia la prima volta tra il 1866 e 1868, ma solo in seguito, a partire dal 1879, apre la serie di soggetti veneziani e chioggiotti.

L'acquatinta con il *Pescatore di Chioggia* è traduzione del dipinto (cm 74 x 50) per il quale è preferito il titolo *Lupo di mare* o il *Nocchiero* che il pittore firma e data al 1885. Un tempo probabilmente in collezione Ida Rava Blum a Milano, poi in altre collezioni milanesi, è apparso solo di recente sul mercato antiquario e ora si conserva in collezione privata (*19<sup>th</sup> Century European Art*, Christie's, London, Sale 7438, 23 January 2008, Lot 14). Un lavoro significativo per Mosè Bianchi che lo presenta alla mostra di Brera nel 1885 (*Esposizione 1885*, p. 17, n. 165) e due anni dopo alla Permanente (*Esposizione 1887*, p. 35, n. 357). Cfr. Biscottini 1996, p. 290 cat. 393. Lo rappresenta in seguito alla mostra commemorativa del 1924 (*Catalogo 1924*, p. 60, n. 7, tav. XLVII).

Il tema del vecchio pescatore che durante l'avvicinarsi di una tempesta scruta verso riva,

portando la mano sulla fronte per riparare lo sguardo dai riverberi, riscosse prontamente successo (Macchi 1885, p. 1). Fu subito replicato con varianti, una delle quali ad acquerello (Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, inv. 1047). Cfr. Marangoni 1924, in *Catalogo 1924*, p. 256; Biscottini 1996, p. 290 cat. 394). Fu ben presto tradotto anche all'acquaforte, entro il 1892, anno in cui essa è pubblicata la prima volta (Graul 1892, cat. 20). Cfr. Mezzetti 1935, p. 141 n. 104. Un esemplare della prima tiratura, in controparte, si conserva presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano.

La scelta di esporre un'opera grafica di Mosè Bianchi, e questo soggetto in particolare, risponde a una considerazione critica datata, che si consolida nel tempo ed è oggetto di verifiche interpretative, ma di fatto confermata nella sostanza.

Si riallaccia al soggiorno a Parigi del pittore nel 1866 e '67, dove egli «ammira Meissonier e subisce l'irresistibile fascino del trionfante Fortuny», per scegliere l'espressione di Roberto Longhi (1949, ed. 1984, p. 7).

Se l'interesse per i soggetti neosettecenteschi di Meissonier si esaurisce nel tempo, l'osservazione della realtà di quest'ultimo, assieme a quella ancora più fortemente accentuata di Fortuny, si consolidano in un'elaborazione affatto personale, per cui non si può parlare nel suo caso di «fortunismo» in senso restrittivo, bensì nell'accezione di uno stimolo che si libera in una ricerca "naturalistica" inconfondibile. I collegamenti formulari fra Fortuny e Mosè Bianchi, non mancano mai. La direzione è espressa chiaramente ad esempio da Francesco Saporì nel recensire in «Emporium» la XIII Biennale del 1922 e la mostra personale del pittore lombardo (Saporì 1922, p. 330), occasione nella quale gli si rende omaggio con una sessantina di dipinti e una diversità di soggetti e di tecniche (*Mostra individuale 1922*, Sala 28). Ne risulta un pittore «sensibile alla tecnica di alcuni pittori italiani e stranieri, ne assimilò certi particolari senza copiarli, conservando la libertà della propria visione. Più che il Meissonier e il Fortuny, poterono sull'animo suo le

potenti visioni del Tiepolo, al quale si ricondusse nel trattare l'affresco». Anche il *Pescatore di Chioggia*, specie nella traduzione grafica, non manca di avere a monte l'ironia graffiante e il senso, più che capriccioso, a volte addirittura ironicamente tragico, di certe teste di carattere di ispirazione rembradtiana di Tiepolo. Lo si poteva ribadire proprio nel 1922 quando il grande maestro veneziano era celebrato alla mostra fiorentina sul Sei e Settecento.

Non mancano, nella cartella di Mosè Bianchi, ambientazioni e personaggi di Chioggia, ritratti, studi di nudo che per una ricerca e restituzione "esuberante" della realtà possono avere una corrispondenza nel *corpus* di Fortuny. Come se la Chioggia del pittore lombardo funzionasse da ispirazione al modo degli ambienti magrebini per l'artista catalano. Anche Sassu (1962), tuttavia, accosta Mosè Bianchi proprio a Tiepolo, stabilendo la giusta misura di un ricordo che vale anche nei confronti del «fortunismo»: riguarda la libertà d'invenzione, il rigore «nell'accentuata agrezza espressiva», inoltre «il disimpegno dal naturalismo» in favore di un'osservazione più aderente alla realtà.



Fig. 123. Mosè Bianchi, *Lupo di Mare (Nocchiero)*, 1885. Olio su legno compensato, cm 74 x 50. Già Londra, Christie's, 23 gennaio 2008.



## Pio Semeghini

Bondanello di Quistello (Mantova) 1878 - Verona 1964

98 *Ritratto della madre*, 1907

Acquafornte su lastra di zinco, impronta mm 280 x 213, foglio mm 646 x 465.

Tiratura postuma del 1964 a 102 esemplari numerati su lastra inedita e firmati dalla vedova dell'artista.



Tav. 98



Nel 1907 (data che si legge nell'acquaforte qui presentata): Pio Semeghini si applica di nuovo a ritrarre la madre, il cui volto ci fa conoscere in più versioni del 1906 di un'incisione a bulino e puntasecca. Cfr. *Pio Semeghini 1956*, p. 84; *Pio Semeghini 1978*, cat. 18, cat. 121. Un'occasione, la prima in ordine di tempo a essere realizzata, per perseguire effetti vibrati e, con la scelta di un taglio a mezzo busto, per ottenere una diversa, come appena suggerita, collocazione spaziale. Nell'incisione in mostra, rimasta a lungo inedita, l'artista si concentra unicamente sul volto con effetto chiaroscurale deciso, ponendosi, quasi alla ricerca di una scomposizione dei volumi. I segni netti e di grande forza, si direbbero zigzaganti, potenziati dall'utilizzo della lastra di zinco, anziché di rame più duttile, e da una morsura profonda. Affatto sperimentale, quest'opera si colloca entro i suoi giovanili soggiorni parigini che si ripetono a iniziare dal 1899, sui quali egli ebbe poi ad affermare notoriamente «La mia accademia fu il Louvre e la vita e le strade di Parigi». Nel 1904 e in seguito egli frequenta l'Académie Julian, e nel 1907 e 1908 espone, presentandosi proprio con i suoi disegni e le prime incisioni, presso la galleria del mercante Sagot; nello stesso arco temporale, dal 1903 al 1907, espone in questa sede anche Picasso nella sua fase "blu". Oltre a quest'ultimo, Semeghini frequenta allora Amedeo Modigliani, Medardo Rosso, Gino Rossi al suo primo viaggio parigino, Filippo de Pisis, Ardengo Soffici e Gino Severini. Rientrato in Italia, frequenta Burano a partire dal 1911, dove opera con Gino Rossi, Umberto Moggioni e Arturo Martini. Nello stesso anno espone per la prima volta le sue acqueforti a Modena, assieme ai disegni e alle sculture degli anni parigini. Disegno e incisione evidentemente stanno al primo posto negli esordi di Semeghini. Valutate nel loro insieme, le prove grafiche di questi anni attestano l'esito in cui prevale, a tutti gli effetti, l'equivalenza fra disegno e pittura, che rimane alla base della sua ricerca successiva. Trattasi di un disegno «creativo» per poter essere per l'appunto «come una pittura». Lo sottolinea Giuseppe Marchiori (1956, p. 83), associando alla mostra, tenutasi alla Bevilac-

qua la Masa nel 1956, una selezione non solo di disegni ma anche di sue incisioni. Tuttavia nel contempo, fra il 1905 e il 1907, mentre egli guarda per alcuni temi a James Ensor, perviene anche a questa definizione "più astratta" dei piani compositivi, quasi a spingersi oltre quanto ottiene nel contempo in pittura. Lo si può già riscontrare nell'*Autoritratto* del 1906 (Erbesato 1987, pp. 195-196 cat. 2) e, in quello di ragazza del 1906 (Magagnato 1978, p. 147 n. 13; *ibidem* tav. 27), con più decisione nel chiudere i piani, in modo da costituire un precedente più diretto al ritratto qui esposto. La versione qui presentata del *Ritratto della madre* di Semeghini del 1907 si conosce attraverso la tiratura postuma del 1964 a 102 esemplari numerati su lastra inedita e firmati dalla vedova dell'artista. Cfr. Prandi 2015, cat. 646.

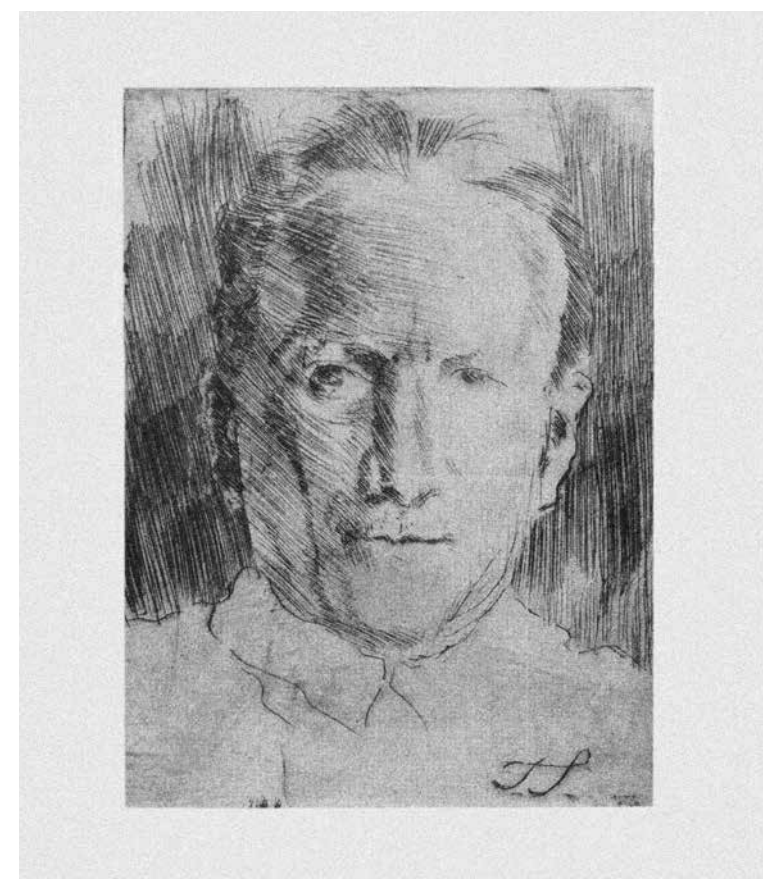


Fig. 124. Pio Semeghini,  
*Ritratto della madre*, 1906.  
Bulino, mm 120 x 91,  
Collezione privata.



## Giovanni Barbisan

Treviso 1914 - Orbetello 1988

99 *Le portatrici di fieno a passo Cereda (Montanare trentine)*, 1959

Acquafornte, impronta mm 385 x 490, foglio mm 500 x 695.

Si annoverano venti numeri e alcune prove d'autore su carta varia.

Fondo Bortolan, inv. PA0101010127. Firma e data a matita in basso a sinistra e a destra: «Giovanni Barbisan»; «1959 Prova 12».

100 *Il giardino*, 1964

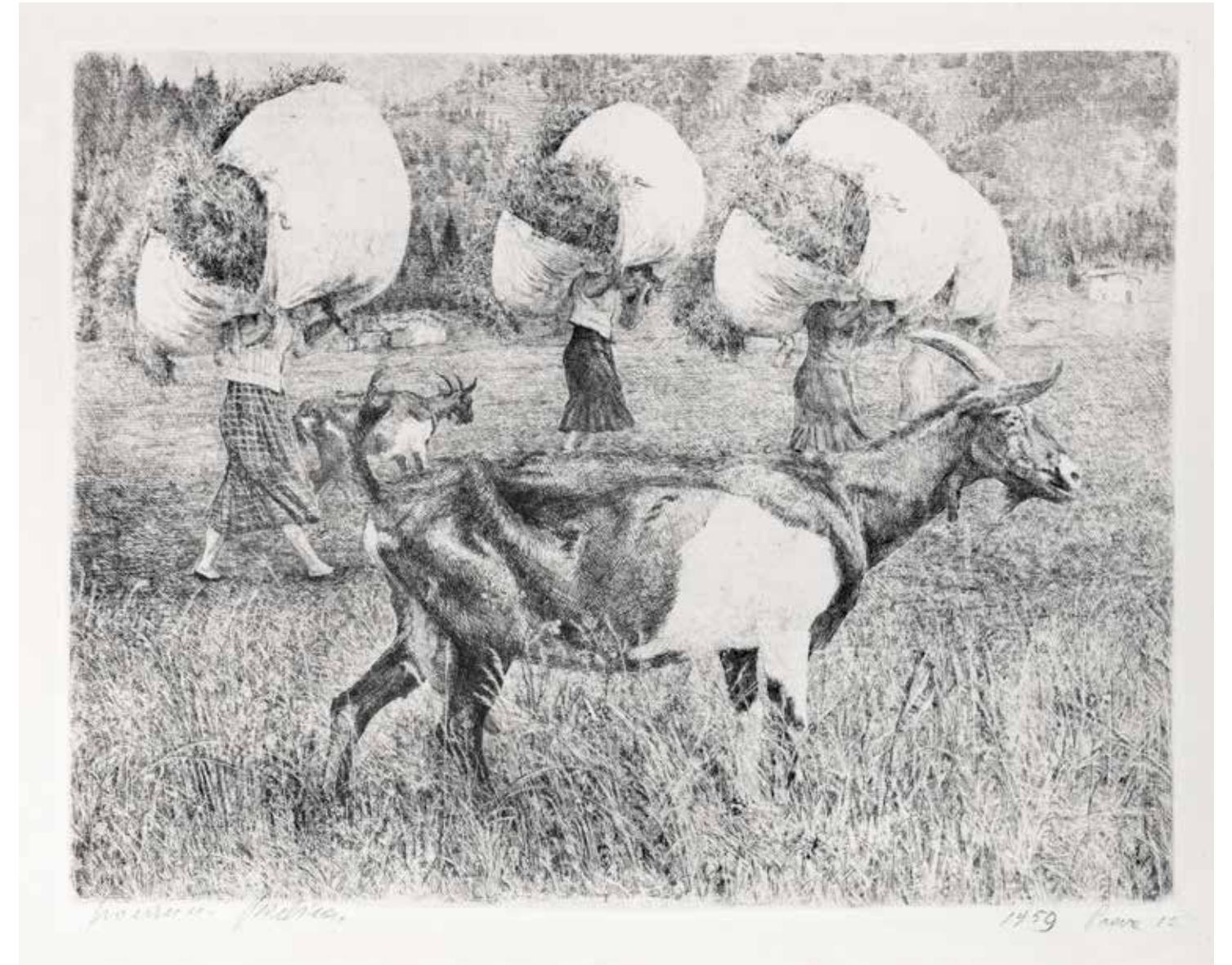
Acquafornte, impronta mm 365 x 250, foglio mm 500 x 350.

Fondo Bortolan, inv. PA0101010689. Nel margine inferiore si legge: «Giovanni Barbisan 1964 giugno». Tiratura degli anni 1967 e 1968 ad opera di Giampaolo Mario; su carta a mano della cartiera Magnani di Pescia in cento esemplari numerati di cui settanta venali da 1 a 70 e trenta fuori commercio da I a XXX. Esemplare 25/70.

101 *Il Sile a Quinto*, 1969

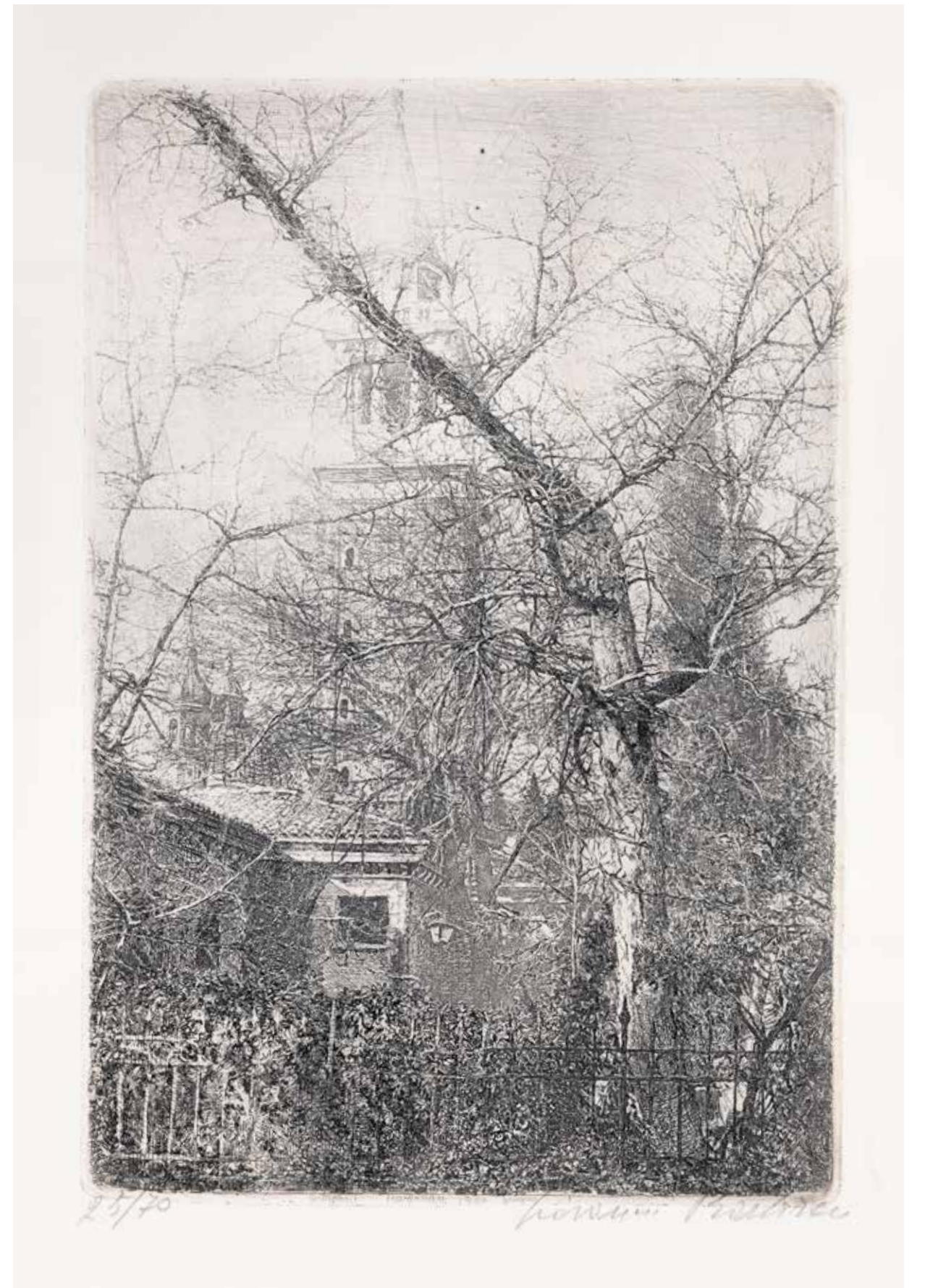
Acquafornte, impronta mm 270 x 640, foglio mm 400 x 657.

Fondo Bortolan, inv. PA0101010116. Firma e data a matita in basso a sinistra e a destra: «Giovanni Barbisan; 1969». Esemplare 12/90.



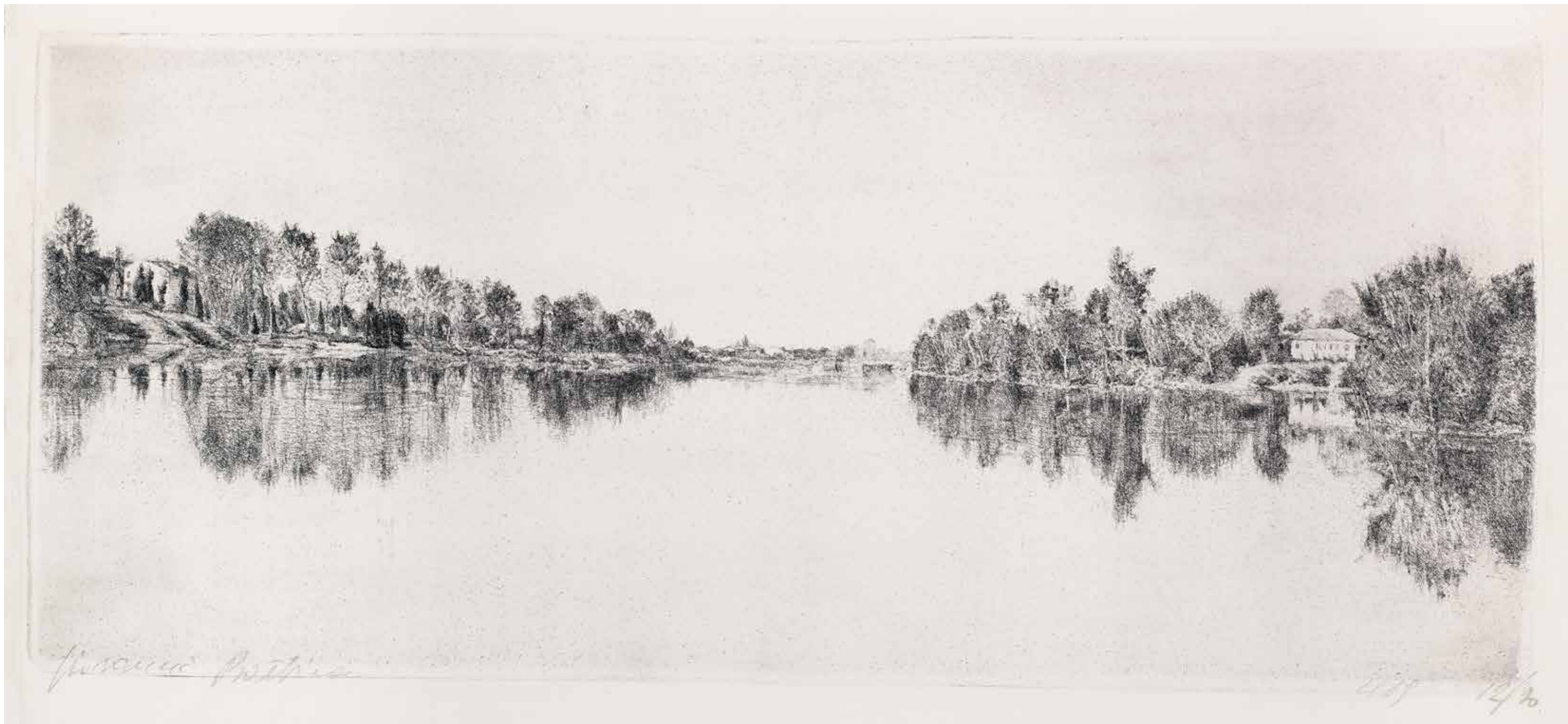
Tav. 99





Tav. 100





Tav. 101



Com'è noto, nel corso del Novecento fioriscono in terra trevigiana (a volte occupando sommessamente la scena, o comparendovi solo per limitati periodi) alcuni maestri dell'incisione, riconosciuti per il notevole livello stilistico e specialmente per la specificità dell'interpretazione del paesaggio urbano e agreste. Si annovera in primis Giovanni Barbisan per il suo attaccamento a Treviso. La sua attività grafica data ai primi anni Trenta, ponendosi accanto a quella pittorica in un connubio espressivo destinato a essere indissolubile per oltre cinquant'anni.

La sua fu da sempre una visione delle cose non crepuscolare e nostalgica, bensì della «modernità», nel momento stesso in cui, quanto a visione estetica e a perizia artistica, si rapportava alla grande tradizione del passato, si è sempre detto di Canaletto e di Marco Ricci. Da questa visione promana «il gioco della luce e il maculato vario, e di varia gradazione, delle ombre, quel cogliere la verità nitida ma teneramente mobile delle acque, dei muri e delle persone, la bellissima invenzione compiuta dal Canaletto di uno spazio disteso nelle profondità, che non si allontana né si avvicina, non è mobile, ma sta intatto nel suo immenso, circolare e armonico abbraccio; queste sono le cose su cui Barbisan dovette prima commuoversi, poi meditare» (Roberto Tassi 1991, pp. 52-53).

In ordine di tempo, la prima incisione esposta, appartenente come le altre al Fondo Bortolan, rappresenta *Le portatrici di fieno a passo Cereda (Montanare trentine)* ed è stata datata prima al 1952, poi al 1959. (Giovanni Barbisan 1991, p. 243 cat. 180; *Catalogo* 1993, p. 271 cat. 390).

«Anche il fieno è erba che muore, ma Barbisan descrivendo in una lastra del 1952 [ma 1959] la fienagione in alta montagna, *Montanare trentine*, vi infonde una vita e un senso così pregno della realtà, con una precisione così insistita, nei peli delle capre, nelle erbe, nella figura femminile, da porsi appena un poco a lato delle sue usuali ricerche, come se, rimanendo veneto, avesse voluto mandare un omaggio a Segantini; e crea un'immagine in cui il bianco, quasi il bagliore, dei teli che contengono il fieno e del maculato nel fianco della capra, fa con

i grigi e le ombre un bellissimo, e mi sembra anche un poco drammatico, contrasto» (Tassi 1991, pp. 59-61). L'interesse particolare rivolto a questo tema è attestato dall'incisione su lastra, a parte, della sola portatrice di fieno sul lato sinistro datata 1959 (così da datare anche quella di riferimento) e intitolata *Fienagione a passo Cereda* (fig. 125) (Giovanni Barbisan 1991, p. 270 cat. 1108; *Catalogo* 1993, p. 270 cat. 389). Il contesto della fienagione, realistico e quasi solenne a un tempo, e l'occasione, dal punto di vista formale, a rendere «il bianco, quasi il bagliore, dei teli» si ritrovano nell'acquaforte del 1960 dal titolo *Fienagione a Malga Ciapela* (fig. 126), (Giovanni Barbisan 1991, p. 271 cat. 1109).

Il significato di scelte «un poco a lato» nell'affrontare questi temi, è colto acutamente da Carlo De Roberto (Vittorio Veneto 1915 - Treviso 2003), critico e artista legato a Barbisan, formatosi con Erler e Coletti subito prima che l'artista affronti i soggetti ai quali qui ci si riferisce. Laddove nota come nell'immediato Dopoguerra «si colloca un gruppo di incisioni in cui il segno ha un valore non ben definibile che acquista validità e carattere acquafortistico quasi per incidenza, in una marcatura accentuata di una grafia profonda e virgolata, di un nero morbido che si fa prezioso nel fondo di un tessuto più largo e trasparente di segni argentei» (De Roberto 1955, pp. 10-11). Un'osservazione che si completa con quella di carattere generale, tuttavia particolarmente aderente all'acquaforte presentata: «Per Barbisan non pare esistere una realtà che si riscatti dalla sua oggettività bruta, ponendosi come pretesto all'impiego di particolari mezzi espressivi e allo svolgimento di tematiche formali». Pertanto, secondo De Roberto, «la realtà che le acqueforti di Barbisan ci rappresentano pare non possa esser vista che sotto la specie di acquaforte con la luce di poesia con cui l'artista le svela».

Riguardo al contesto artistico del Dopoguerra e un tale intendimento estetico, interviene Fabrizio D'Amico (1993, pp. 10-11) che si sofferma proprio su *Montanare trentine* (con data corretta del 1959), ponendole agli inizi di una «inflexione di forma» destinata a prolungar-

si e che riguarda «temi di verità prosaica, di quotidiana insistenza, di lavoro persino». Tutti aspetti in cui si esprime una scelta di campo e che svelano precise assonanze con le esperienze di altri artisti, nella fattispecie statunitensi. Lo studioso ricorda come negli anni Cinquanta proprio i termini prosaici o del lavoro offrano una «nuova ispirazione» a quella «costa realista della pittura italiana, che ha finalmente lasciato il faticoso aggiornamento picassiano». L'esito fu «quel "senso della grande pittura narrativa"», come Primo Levi qualificava i grandi esempi d'attualità "epica" di Guttuso alla Biennale di Venezia del 1952, accanto ai quali si ponevano quelli di Zigaina e Pizzinato. Barbisan, che pure partecipava a quella Biennale, nell'affrontare anch'egli i temi del lavoro, come ad esempio il caso della fienagione, risponde in modo affatto diverso con un'osservazione più mentale e poetica della realtà. Pertanto, poteva valere per lui l'esempio di Edward Hopper (Nyack, New York 1882 - Manhattan 1967) che ebbe modo di osservare in quella stessa occasione. Del resto, al mondo americano s'indirizzava anche Tassi (1991, pp. 61,63) che nella ricerca di un'interpretazione della poetica di Barbisan fa invece il nome di Andrew Wyeth (Chadds Ford, Delaware, 1917 - 2009), poeta del paesaggio e della sua gente, che Barbisan invece non conobbe: parole chiave sono armonia naturale e intimità. I due riferimenti, a distinte osservazioni introspettive della realtà, trovano una assonanza personalissima in Barbisan, dunque mai più epico o celebrativo, come invece era stato nei suoi primi tempi quando è anche dedito alla pittura monumentale, bensì tutto concentrato nel suo «abbandono interamente lirico al sentimento panico della natura» (D'Amico 1993, p. 11), specie dal Dopoguerra.

*Il giardino* fa parte della cartella contenente dodici incisioni sul tema «San Giorgio», precedute da un saggio di Diego Valeri, edite dalla Scuola Grafica del Centro Arti e Mestieri della Fondazione Giorgio Cini nell'Isola di San Giorgio Maggiore in Venezia a cura di Pio Penzo, incisore egli stesso. La stampa è degli anni 1967 e 1968 ad opera di Giampaolo Mario; è su carta a mano della cartiera Magnani di Pescia

in cento esemplari numerati di cui settanta venali da 1 a 70 e trenta fuori commercio da I a XXX. Le lastre delle dodici incisioni sono state distrutte. L'esemplare del Fondo Bortolan e il numero 25/70.

Nel corpus grafico di Barbisan (*Catalogo* 1993, p. 304 cat. 442) è presente questo soggetto con l'erronea indicazione *Il campanile di San Marco*. Si classifica la tiratura di quaranta numeri arabi e alcune prove, la stampa dell'autore; quale editore la Fondazione Giorgio Cini. Si tratta dello stesso stato ripreso successivamente.

Il soggetto affrontato da Barbisan è quello del campanile e della basilica palladiana di San Giorgio Maggiore visti dal giardino. Nell'occasione l'autore è presentato da Felice Carena (Cumiana, Torino 1879 - Venezia 1966) che parla della sua «modestia e semplicità, ma anche della incompienza di molta critica occupata a trovare ad ogni costo del nuovo, come se l'arte fosse un prodotto della moda...», e ne mette poi in luce la «stoffa diversa»: «è un pittore che guarda con amore le cose che gli vivono d'attorno (...) e tutto guarda con animo di poeta e da poeta cerca di interpretare il pensiero». L'angolatura da cui Barbisan sceglie di guardare alla Basilica Palladiana con il suo campanile, qui predominante, gli consente di disgregare l'architettura, relegata a una filigrana nell'intrico di vegetazione. Ritrova a Venezia una situazione affatto particolare, simile a quella a cui si dedica in molti dei suoi paesaggi della campagna e della collina trevigiana.

La distesa d'acqua di un fiume in pianura, nella terza acquaforte di Giovanni Barbisan qui presentata, reca la data autografa 1969, oltre la firma. Corrisponde a quella edita erroneamente in controparte e in alto-basso, per di più ridotta sul lato destro, nell'*Inventario* del 1991 (p. 303 cat. 1145) con misure prossime, titolo assegnato «Il Sile». La stessa incisione, nel giusto verso, è pubblicata altresì nella sua completezza nel successivo *Catalogo generale* (1993, p. 332 cat. 484), con il titolo: «Il Piave». Si tratta di impressioni di uno stesso stato.

Quanto all'identificazione del soggetto dovrebbero soccorrere le vedute del Sile (una sponda) del 1960 (*Catalogo* 1993, p. 283 cat. 410) e del

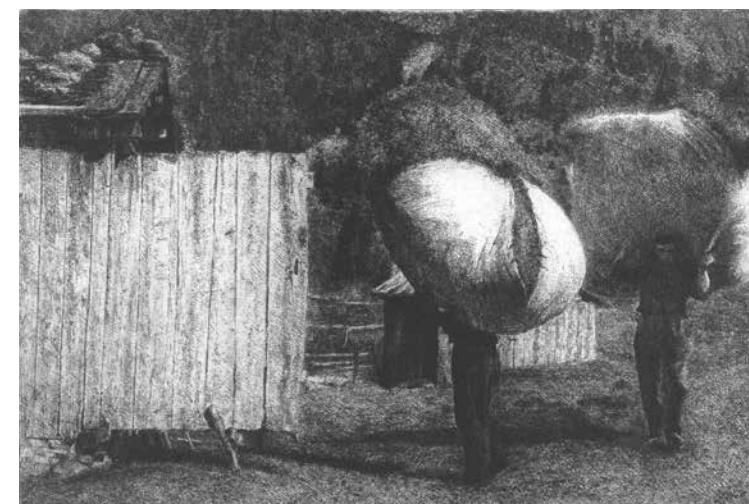


Piave a San Donà del 1965 (una sponda con il pioppeto) e del 1966 (entrambe le sponde in una ripresa in diagonale), cfr. *Catalogo* 1993, pp. 308 cat. 446, 315 cat. 457. Quanto al Piave, alla soluzione di queste due acqueforti, si aggiunge quella ben diversa di una ripresa dalla posizione ideale al centro del corso d'acqua. La stessa si trova adottata l'anno seguente nell'acquaforte dal titolo *Il Sile a Quinto* (*Catalogo* 1993, p. 339 cat. 505); si può associare anche *La Loira* del 1966 (*Catalogo* 1993, p. 316 cat. 458). L'estensione del placido fiume dell'incisione del 1969 esposta, anziché il corso del Piave che sarebbe ancora una volta a San Donà, fa propendere per una ripresa del Sile e di nuovo a Quinto. Barbisan si dimostra ancora una volta maestro nel suscitare l'attrazione a immergerci in una natura aggrovigliata e popolata di case quasi impercettibili. Viene osservata talmente in lontananza da essere senza peso nel delimitare timidamente il placido specchio d'acqua del Sile nell'episodio della sua massima estensione per aver raccolto tutte quelle risorgive. È una natura còlta nella sua realtà come anche riflessa, sospesa in uno spazio fra acqua e cielo che la luce e la rada granitura della lastra rendono indefinito, stabilendo così una specularità assoluta.

Fig. 125.  
Giovanni Barbisan,  
*Fienagione a passo Cereda*,  
1959. Acquafor-  
te e  
acquatinta su zinco,  
mm 239 x 399.  
Collezione privata.



Fig. 126.  
Giovanni Barbisan,  
*Fienagione a Malga Ciapela*, 1960. Acquafor-  
te su zinco, mm 368 x 250.  
Collezione privata.





## Lino Bianchi Barriviera

Montebelluna 1906 - Acilia-Roma 1985

102 *Casa tra i pioppi e pagliaio*, 1962

Acquafornte, impronta mm 400 x 338, foglio mm 644 x 460.

Fondo Bortolan inv. PA0101009120.

Firma e data in basso a sinistra: «Lino Bianchi Barriviera 1962».



Tav. 102



Lino Bianchi Barriviera, nativo di Montebelluna, ha una formazione artistica e un'esperienza complessa. Studia a Firenze dove comincia a incidere nel 1925, presso lo studio di Raoul Dal Molin Ferenzona. Tra il 1927 e il 1929 è a Treviso, nel 1932 si trasferisce a Venezia, due anni dopo a Roma. Nel 1937 gli viene offerta la cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Napoli. Il suo *corpus* grafico si caratterizza per la documentazione dei viaggi in Libia e in Etiopia negli anni Trenta, in particolare per le elaboratissime incisioni delle chiese monolitiche di Lalibela. Nel Dopoguerra è direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli e nel 1956 ottiene la cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Roma, ove insegna fino al 1976. A fronte di tutto ciò e di un catalogo impegnativo, si espone in questa occasione un'acquaforte che si inserisce in una specifica ricerca sulla rappresentazione del paesaggio, attorno al 1960. Si caratterizza per un esito di equilibrio geometrizzante. Senza astrarsi dalla visione della natura ne restituisce una dimensione "senza tempo", fra razionalità formale e lucido anelito all'assoluto. Vi corrisponde una meditata sintassi dei segni e un contrapposto chiaroscurale delle masse che, in alcune incisioni del momento, lo vedono affacciarsi, con queste stesse premesse, sulla soglia dell'informale (figg. 127, 128, 129).

Di riferimento: Stefani 1989; in particolare pp. 92 cat. 82, 83, 98-99 cat. 89, 91.

Fig. 127.  
Lino Bianchi Barriviera,  
*La casa del pescatore*,  
1964. Acquaforte  
mm 410 x 330.  
Collezione privata.



Fig. 128.  
Lino Bianchi Barriviera,  
*La casa fra i pioppi*,  
1964. Acquaforte  
mm 330 x 400.  
Collezione privata.



Fig. 129.  
Lino Bianchi Barriviera,  
*Pioppi*, 1962. Acquaforte  
mm 300 x 375.  
Collezione privata.





## Guerrino Bonaldo

Zero Branco 1940 - 2018

- 103 *Campocroce. Tenuta Rigamonti, 1997*  
Acquaforte e puntasecca su fondino beige, impronta  
mm 150 x 380, foglio mm 342 x 50.  
Dono a Fondazione Cassamarca di Adriana Piotta, moglie  
dell'artista, in occasione della presente esposizione.



Tav. 103



Giovanni Barbisan esercitò un vero e proprio magistero anche solo ideale presso molti incisori trevigiani, specialmente in campo grafico. Solo alcuni furono suoi allievi diretti in senso tecnico. Molti altri, il numero maggiore, sono invece da considerarsi suoi seguaci, per ragioni generazionali, e soprattutto perché lo identificarono come l'esponente trevigiano più autorevole di un'arte che richiede, oltre a capacità esecutive impareggiabili, anche una "dedizione quasi religiosa", specie per il raggiungimento di un'autentica concentrazione poetica che si ricrei. Uno di questi, Guerrino Bonaldo, è rappresentato con un'opera. Egli esordisce negli ultimi anni Cinquanta, quasi solo per "nobile diletto" e conclude la sua assidua attività nel 2018. Di riferimento: Dal Col 2009<sup>4</sup>, pp. 60-61 (con bibliografia); *Guerrino Bonaldo 2017*, con il profilo di Padovan 2017, pp. 13-21.

Nell'impossibilità di scegliere per rarità una prova delle prime, se ne espone una della fase di mezzo, donata nell'occasione dalla consorte, quale segno di continuità dell'esercizio poetico sulla calcografia in ambito trevigiano nel corso del Novecento e oltre.

Appartato a Zero Branco, Bonaldo rivisita fedelmente per molti anni le tematiche che furono prima di tutto dei Ciardi, nella fattispecie di Guglielmo, e da ultimo anche di Barbisan che non fu suo maestro. Per tale ruolo è infatti eletto Guido Cadorin, come chiaramente dimostra e per sempre, senza deviazione alcuna, l'opera pittorica che accompagna quella grafica. Che le tematiche care alla tradizione - un paesaggio di pianura che di preferenza si individua fra le risorgive del Sile e il corso dello Zero - fossero rinnovate da Bonaldo, con un personale sentire e una dedizione necessaria all'esercizio artistico, fu proprio Barbisan a riconoscerlo, come si conviene nei rapporti fra artisti e nel rispetto fra loro della gerarchia, con molta asciuttezza, presentandolo alla prima mostra personale del 1971. Nel contempo Barbisan rivela anche se stesso: «Questo giovane, schivo e appartato, opera in silenzio e tenacemente, lontano dagli "inquinamenti". Dipinge prati, cieli tersi, case e vecchi mulini lungo il Sile, come l'ultimo o il primo anacoreta della

buona pittura», e aggiunge: «Bonaldo pittore e incisore all'acquaforte è artista autentico, nella scia della migliore tradizione veneta (...). Egli vive così in campagna e della campagna, o meglio, della inimitabile lezione della natura, che l'uomo interviene sì a modificare ma sempre in armonia con essa» (Barbisan 1971).

Una partenza importante per Bonaldo incisore, in seguito rimasto tanto schivo quanto poi ammirato. A considerare la sua fortuna critica, senza voler stabilire graduatorie o peccare di trascuratezza, i punti essenziali della poetica, nonché il contesto ideale, si ritengono già individuati da Giuseppe Mazzotti che lo presenta alla mostra padovana del 1973 (*Bonaldo 1973*). Almeno tre sono i punti da cogliere utilmente. Il primo. Per ovvi motivi, è bene affidare all'autorevolezza di Mazzotti la definizione del legame fra Bonaldo e Barbisan quanto a dimensione morale nell'esercizio dell'arte. Poiché si riconosce come quest'ultimo: «lo ha educato alla sincerità, alla semplicità, alla chiarezza, alla modestia; non all'amore, ché di questo - ammesso che si possa insegnare - Bonaldo non ha certo bisogno». Si definisce, in questi termini la disposizione di carattere e temperamento nell'approccio alla visione delle cose.

Il secondo punto riguarda i soggetti e la loro poesia silente, perché tutto è inabitato (tra i soggetti di Bonaldo compaiono semmai le marionette, alle quali la parola si deve prestare): «I campi deserti, come certi pomeriggi di domenica, riposano distesi in uno stupefatto silenzio, senza voci di contadini, senza abbaiare di cani, senza chiocciolare di galline. Deserti, ma non abbandonati. Bonaldo ha ascoltato per noi il paziente silenzio invernale della campagna in attesa della buona stagione». Non vi è commento migliore, nello specifico, all'acquaforte che in questa occasione rappresenta l'opera dell'artista.

Il terzo punto riguarda l'aspetto figurativo e formale, ma non solo. Le piccole vedute «non sono in alcun modo da considerarsi "calligrafia"; vanno assai al di là della semplice annotazione, del "bozzetto" da sviluppare nel quadro: sono di per sé già definite». Nello specifico, si tratta di «lunghe "descrizioni" di paesaggio,

condotte con uno scrupolo puntiglioso e con grande mestiere (va detto a titolo d'onore), non sono mai dispersive. Egli non si lascia distrarre dalla vastità dello spazio e non interrompe il colloquio col "soggetto" mantenendo in ogni particolare l'unità dell'insieme, attraverso la perfetta "coerenza" della luce».

Chi fosse avvezzo a ricomporre in grafica l'immagine ponendosi a distanza, affinché i segni nei loro valori eminentemente pittorici e atmosferici compungano la visione, potrà trovare, di primo acchito, addirittura descrittivi i lavori di Bonaldo. Si tratta invece di stabilire una diversa disposizione a vedere. Bonaldo induce, ma in un secondo tempo, alla concentrazione visiva da perseguirsi in un'osservazione ravvicinata. Gli elementi della natura, anche nel loro comporsi con architetture complesse (mulini e caseggiati di campagna), appaiono fin da subito in un equilibrio armonico, mai posti in primo piano bensì in quello mediano, e da subito definiti. Sono allineati in parallelo al piano d'osservazione, anziché per coni prospettici, mentre il primo piano è quasi sempre scabro. Nell'ordinata disposizione sequenziale («lunghe descrizioni») l'incisore trova sempre un simbolico punto di gravità e di attenzione. Tutto è restituito in piena e imperturbabile luminosità diffusa, aiutata questa dal fondino *beige* su cui predilige stampare, perché anch'esso contribuisce a regolare ulteriormente la ricercata staticità dell'assieme e a valorizzare di fatto l'onnipresente effetto di controluce: inutilmente si cerca qualcosa che sia davvero complesso sullo sfondo. Tutto si percepisce immediatamente, in chiarezza e precisione, da un punto di osservazione che si direbbe "esterno", da una postazione ideale per l'artista. Ma da questo primo livello percettivo, si raccoglie come un invito ad avvicinarsi, a disporsi a un'osservazione che ha da essere lenticolare. Anche nei particolari puntigliosi, resi con un segno per lo più secco, si annida lo stupore e l'amorevole e generosa disposizione dell'artista ad assolvere a un compito non solo tecnico, bensì di paziente servizio di restituzione di un mondo poetico che egli per primo contempla, non nella nostalgia di un passato, ma

perché sente di appartenergli e al quale crede. Ne ricrea l'incanto ad ogni tratto mirando già all'effetto del tutto. In tal modo ricerca nell'esperienza quotidiana gli aspetti immutabili, come in una prosaica idealizzazione. Pertanto, le trasformazioni e aggressioni delle forze della natura stessa, come pure quelle colpevoli dell'uomo, non trovano mai spazio in tale visione del paesaggio.

Di conseguenza, si comprende quale significato e finalità abbia la "puntigliosità", l'osservanza tecnica che è l'opposto di quella dalle facili soluzioni di carezzevole effetto pittorico. Il ricorso a quella che può sembrare l'acquainta è parsimonioso, sembra anzi che si tratti in realtà di un puntinato. Il suo segno vuole associarsi per intenzionalità espressive a quello che è connaturale al bulino. Ed impiega infatti, sempre in modo dosato, la puntasecca, quale alternativa nell'esporsi con effetti di contenuta vibrazione pittorica.



## Bibliografia generale

*Raccolta di tutte le carte* 1797

*Raccolta di tutte le carte pubbliche stampate, ed esposte ne' luoghi più frequentati della città di Venezia. Tomo primo-decimo ed ultimo che contiene le carte preliminari ed un sommario cronologico di tutta l'opera*, Venezia, dalle stampe del cittadino Francesco Andreola, 1797.

Tentori 1799

Cristoforo Tentori, *Raccolta cronologico-ragionata di documenti inediti che formano la storia diplomatica della rivoluzione e caduta della Repubblica di Venezia corredata di critiche osservazioni*, tomo secondo, Augusta 1799.

Botta 1824

Carlo Giuseppe Botta, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814 scritta da Carlo Botta*, Tomo II, Italia, 1824.

Schröder 1830

Francesco Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete contenente anche le notizie storiche sulla loro origine e sulla derivazione dei titoli...compilato da Francesco Schröder segretario di governo*, vol. I., Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1830.

[Un artista] 1843

[Un artista], *Belle arti. Pubblica esposizione dell'I.R. Accademia delle Belle Arti*, in «Il Vaglio. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», VIII, 36, Venezia 9 settembre 1843, pp. 282-285.

Botta 1844

Carlo Giuseppe Botta, *Storia d'Italia dall'anno 1789 all'anno 1814, con rettificazioni e note di Luigi Toccagni scritte per questa edizione*, vol. II, Milano, per Giovanni Silvestri, 1844.

Cicogna 1847

Emmanuele Antonio Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana composto da Emmanuele Antonio Cicogna*, Venezia, dalla tipografia di G.B. Merlo, 1847.

Elenco 1854

*Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle sale della I. R. Accademia veneta di belle arti nell'agosto 1854. Seconda edizione*, Venezia, dalla premiata tipografia Naratovich, 1854.

Codemo 1860

Luigia Codemo, *Un nuovo dipinto della Sig.ra Rosa Bortolan di Treviso*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1860.

Romanin 1861

Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia di S. Romanin*, Tomo X, Venezia, dalla prem. Tipografia di P. Naratovich, 1861.

Semenzi 1861

Giovan Battista Alvise Semenzi, *Treviso e la sua provincia*, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto, ossia Storia delle città, dei borghi, comuni, castelli, ecc. fino ai tempi moderni*, vol. 5 p. II, Milano, Corona e Caimi, 1861, pp. 600-780.

Pavia Gentilomo Fortis 1862<sup>1</sup>

Eugenia Pavia Gentilomo Fortis, *A Giuseppe Bianchetti intorno ad alcuni dipinti di Rosa Bortolan. Versi*, Genova, tip. del r. i. de' sordo-muti, 1862.

Pavia Gentilomo Fortis 1862<sup>2</sup>

Eugenia Pavia Gentilomo Fortis, *A Giuseppe Bianchetti. Intorno ad alcuni dipinti di Rosa Bortolan. Versi*, Estratto dal giornale «La Donna e la famiglia», Treviso, stabilimento tipografico Andreola-Medesin, 1862.

Semenzi 1864

Giovanni Battista Alvise Semenzi, *Treviso e sua provincia. Illustrazione*, Seconda edizione rifusa ed ampliata, Treviso, dalla tipografia provinciale di Gaetano Longo, 1864.

Barozzi 1865

Nicolò Barozzi, *Relazione degli studi nelle scienze morali e nelle lettere dell'Ateneo di Venezia negli anni accademici 1858-60-61-62 letta nella pubblica adunanza del giorno 6 di dicembre 1863*, in «Atti dell'Ateneo veneto», serie II, vol. I, 1865, pp. 65-73.

Rocca 1870

Luigi Rocca, *Società Promotrice delle Belle Arti. Album della pubblica esposizione del 1870*, compilato da Luigi Rocca, Torino, a spese della Società, 1870.

Gautier 1870

Théophile Gautier, *Oeuvres d'Henry Regnault*

*exposées a l'école des Beaux Arts*, in «Journal Officiel de l'Empire français», Paris, May 19, 1870.

*A Paolina Prina* 1870

*A Paolina Prina nelle sue nozze con Eugenio Blas. Lettere inedite d'illustri italiani*, a cura di Saverio Scolari, Pisa, dalla tipografia Nistri, 1870.

*Società* 1870

*Società per le belle arti in Milano elenco dei socj dal 1. gennajo al 31 dicembre 1870 e dei premj da estrarsi a sorte*, Milano, Bernardoni, 1870.

*Esposizioni* 1872

*Esposizioni di belle Arti. Società Promotrice di Torino*, in «L'Arte in Italia. Rivista mensile di Belle Arti», diretta da Carlo Felice Biscarara e Luigi Rocca, Anno IV, Torino, 1872, pp. 105-108.

*Ricordo* 1872

*Ricordo della Pubblica Esposizione del 1872, Società Promotrice delle Belle Arti in Torino*, Torino, a spese della Società, 1872.

*Davillier* 1875

Jean Charles Davillier, *Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875.

*Esposizione* 1875

*Esposizione del 1875, Società promotrice delle belle arti in Torino*, Torino, a spese della Società, 1875.

*L'esposizione di Torino* 1876

*L'esposizione di Torino*, in «L'Illustrazione Italiana», a. III, n. 29, 14 maggio 1876, p. 450.

*Esposizione* 1877

*Esposizione delle opere di Belle Arti nel Palazzo di Brera, Anno 1877*, Milano, a spese dell'editore Tavecchia Giuseppe, 1877.

Calderini 1878

Marco Calderini, *L'esposizione annua di belle arti a Torino*, III, in «L'Illustrazione italiana», a. V, n. 28, 14 luglio 1878, pp. 19-20.

Codemo 1878

Luigia Codemo di Gerstenbrand, *Pagine fa-*



*migliari artistiche cittadine (1750-1850). Lettere politiche (1866)*, Giuseppe Codemo, *Il barba Zanetto, Nove Gennaio*, Treviso, coi tipi di Luigi Zoppelli editore, 1878.

*Trentasettesima Esposizione* 1878 *XXXVII Esposizione, Società Promotrice di Belle Arti*, Torino, Vincenzo Bona Tip. di S:M e R.R. principi, 1878.

Molmenti 1880 Pompeo Gherardo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, 2, Edizione riveduta e ampliata dall'Autore, Torino, Roux e Favale, 1880.

*Esposizione Nazionale* 1881 *Esposizione Nazionale in Milano nel 1881. Belle Arti. Catalogo Ufficiale*, Milano, Stabilimento dell'Editore Edoardo Sonzogno, 1881.

Sernagiotto 1881 Luigi Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni. Vita, opere, tempi, col ritratto in eliotipia di entrambi*, Venezia, Gaetano Longo, 1881.

*Prima esposizione* 1882 *Prima Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*, Torino, Stamperia Reale Paravia, 1882.

*Cavallo da vendere* 1883 *Cavallo da vendere*, in «L'Illustrazione Italiana», a X, n. 33, 19 Agosto 1883, p. 119.

Davillier 1885 Jean Charles Davillier, *Life of Fortuny with his Works and Correspondance*, Philadelphia, Porter & Coates, 1855.

*Esposizione* 1885 *Esposizione 1855: catalogo ufficiale. Accademia di Belle Arti di Brera*, Milano, tip. Manini, 1885.

*Il Tesoro di San Marco* 1885 *Il Tesoro di San Marco in Venezia illustrato da Antonio Pasini canonico della Marciana*, vol. I, Venezia, Ferdinando Ongania, 1885.

Macchi 1885 Gustavo Macchi, *A Brera, IV*, in «La Lombardia», Milano, 19 settembre 1885.

*Il Tesoro di San Marco* 1886 *Il Tesoro di San Marco in Venezia illustrato da Antonio Pasini canonico della Marciana*, vol. II, Venezia, Ferdinando Ongania, 1886.

Canella 1887 Canella Antonio, *Venezia*, 42. *Bibliomane*, in «L'Illustrazione popolare», 1887, p. 801.

*Esposizione* 1887 *Esposizione della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Catalogo ufficiale. Esposizione annuale 1887*, Milano, Tipografia A. Lombardi, 1887.

*Esposizione Nazionale* 1887 *Esposizione Nazionale Artistica. Venezia 1887. Catalogo Ufficiale*, Venezia, Stab. Tipo-Lit. dell'Emporio, 1887.

*La Basilica di San Marco* 1887 *La Basilica di San Marco in Venezia, 2: rappresentazione degli antichi e dei moderni mosaici della basilica di San Marco*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di Camillo Boito*, vol. 3, Venezia, Ferdinando Ongania, 1888.

De Gubernatis 1889 Angelo De Gubernatis, *Dizionario degli artisti viventi: pittori, scultori e architetti*, Firenze, Le Monnier, 1889.

De Gubernatis 1889 [ed. 1906] Angelo De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, 3 edizione del 1906 con la cooperazione di Ugo Matini, Firenze, successori Le Monnier, 1889.

Santalena 1889 Antonio Santalena, *1796-1813. Vita trevigiana dall'invasione francese alla seconda dominazione austriaca: Con note documenti e illustrazioni*, Treviso, tipografia Luigi Zoppelli, 1889.

Urbani De Gheltof 1890-1891 Giuseppe Marino Urbani De Gelthof, *L'arte nei tessuti dei secoli XIV, XV e XVI*, in «Arte italiana decorativa e industriale», I, Venezia, 1890-1891, pp. 90-94.

Graul 1892 Richard Ernst Graul, *Die Radierung der Gegenwart Europa und Nordamerika*, (Serie: Vervielfältigende Kunst der Gegenwart, 3.), Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1892.

*Calli e canali* 1893 *Calli e canali in Venezia*, note di Pompeo Molmenti e Dino Mantovani, Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1893.

*Belle arti* 1894 *Belle arti. Catalogo della esposizione triennale della R. Accademia di Brera*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Sforzesco, 6 maggio-5 ottobre), Milano, edito a cura delle Esposizioni Riunite, 1894.

Mondello 1894 Giacomo Mondello, *Ombre*, con copertina del pittore Millo Bortoluzzi, Venezia, Fratelli Visentini, 1894.

Perl 1894<sup>1</sup> Henry Perl, *Venezia*, mit Original Zeichnungen von Ettore Tito, Tony Grubhofer, Luigi Cima, Mainardo Pagani, Guglielmo Berti, Emanuele Brugnoli, Millo Bortoluzzi, Cesare Laurenti, Egisto Lancerotto, Guglielmo Berti, Emanuele Brugnoli, Millo Bortoluzzi, Wien-Leipzig, Verlag Emil M. Engel 1894.

Perl 1894<sup>2</sup> Henry Perl, *Venezia*. Adapted from the German by Mrs. Arthur Bell (N. D'Anvers); with an introduction by H.D. Traill, D.C.L. With 210 full-page and text illustrations from original drawings by Ettore Tito, Tony Grubhofer, Luigi Cima, Mainardo Pagani, Guglielmo Berti, Emanuele Brugnoli, Millo Bortoluzzi, Cesare Laurenti, Egisto Lancerotto, etc., London, Sampson Low, Marston and C., 1894.

Perl 1894<sup>3</sup> Henry Perl, *Venezia, avec 211 illustrations originales par Ettore Tito et Al.*, Paris, Librairie Nilsson, 1894.

Molmenti 1895-1896 Pompeo Gherardo Molmenti, *Profili d'artisti: Guglielmo Ciardi e Pietro Fragiaco*, in «Natura e Arte», anno V, n. 22, 1895-1896, pp. 821-826.

Molmenti 1896-1897 Pompeo Gherardo Momenti, *Ettore Tito*, in «Natura e Arte», a. II, n. 16, 1896-1897, pp. 230-232.

Bailo 1898 Luigi Bailo, *Guida per l'Esposizione Storica Trevigiana del Risorgimento Nazionale*, in «Bollettino del Museo Trevigiano», numero straordinario nel Cinquantesimo dal 1848, maggio-giugno 1898, pp. 18-20, 22, 24.

Mocenigo 1898 Filippo Nani Mocenigo, *Artisti veneziani del secolo XIX. Note ed appunti*, Venezia, L. Merlo, 1898.

*Quinta Esposizione* 1903 *V Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1903: catalogo*, Venezia, Tip. Ferrari, 1903.

Francesco Sartorelli 1904 *Francesco Sartorelli nell'America del Sud*, in «Emporium», XX, n. 117, p. 237.

Pica 1905 Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, (Collezione di monografie illustrate. Serie esposizioni), Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche Editore, 1905.

*Sesta Esposizione* 1905 *VI Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1905: catalogo*, Venezia, Ferrari, 1905.

Ogetti 1906 Ugo Ogetti, *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano, Treves, 1906.

Ogetti 1907 Ugo Ogetti, *La caricatura nella vita moderna, in Il pensiero moderno nella scienza, nella letteratura, nell'arte*, Milano 1907, pp. 148-176.

Pica 1907 Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, a cura di Vittorio Pica, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1907.

*Settima Esposizione* 1907 *VII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1907: catalogo*, Venezia, C. Ferrari, 1907.

*Ottava Esposizione* 1909 *VIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, 1909: catalogo*, Venezia, C. Ferrari, 1909.

*Catalogo* 1910 *Catalogo della mostra estate in Palazzo Pesaro a Venezia - Anno 1910*, (Città di Venezia, opera Bevilacqua La Masa, Esposizione permanente d'arte e d'industria veneziane), Venezia, tipografia dell'Istituto veneto di arti grafiche, 1910.

Molmenti 1910 Pompeo Molmenti, *Artisti contemporanei: Luigi e Lino Selvatico*, in «Emporium», XXXI, 184, 1910, pp. 243-266.

*Nona Esposizione* 1910 *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia, 1910: catalogo*, Venezia, C. Ferrari, 1910.

*Esposizione* 1911 *Esposizione internazionale di Roma, 1911. Catalogo della mostra di belle arti*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

*Catalogo della mostra* 1911 *Catalogo della mostra di primavera 1911*, 22 aprile.11 settembre 1911, Città di Venezia, Opera Bevilacqua la Masa, Esposizione permanente d'arte e d'industrie veneziane, Venezia, Tipografia dell'Istituto veneto di arti grafiche, 1911.

*Sesta Mostra collettiva* 1911 *VI Mostra Collettiva Bevilacqua la Masa a Ca' Pesaro*, 22 aprile-11 settembre 1911, Venezia 1911.

*Catalogo* 1912 *Catalogo dell'esposizione d'arte in palazzo Pesaro a Venezia nell'anno 1912*, (Citta di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, Esposizione permanente d'arte e d'industrie veneziane), Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1912.

Barbiera 1912 Raffaello Barbiera, *Esposizione Nazionale di Belle Arti. Brera MCMXII*, in «L'Illustrazione Italiana» XXXIX, 42, 20 ottobre 1912, pp. 378-382.

*Decima Esposizione* 1912 *X Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia: 1912, catalogo*, Venezia, Ferrari, 1912.

*Esposizione* 1912 *Esposizione (81) Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma. Anno 1912. Catalogo*, Roma, D. Squarci, 1912.

*Catalogo* 1913 *Catalogo dell'esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia l'anno 1913*, (Città di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, Esposizione permanente d'arte e d'industrie veneziane), Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1913.

*Illustrierter Katalog* 1913 *Iustrierter Katalog der 11. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1913, 1. Juni bis Ende Oktober*, (Münchener Künstler-Genossenschaft), München, Verlag der Munchener Grapische Gesellschaft, 1913.

Pica 1913 Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Emma Ciardi*, in «Emporium», vol. XXXVIII, n. 225, settembre 1913, pp. 162-181.

*Prima Esposizione* 1913 *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*, *Catalogo illustrato*, Roma, Tipo-

grafia dell'Unione, 1913.

Secrétant 1913 Gilberto Secrétant, *Luigi Serena*, catalogo della mostra, (Montebelluna, 1 agosto 1855, Treviso, 12 Marzo 1911), Milano, Alfieri e Lacroix, 1913.

*Esposizione d'arte* 1914 *Esposizione d'arte, Excelsior palace hotel giugno 1914, Lido Venezia*, Venezia, La Toletta 1914.

*Esposizione di alcuni artisti* 1914 *Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana*, (Excelsior palace hotel, giugno 1914, Lido-Venezia), Venezia, Soc. Tip. C. Jacobi, 1914.

*Seconda Esposizione* 1914 *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della «Secessione»*, *Catalogo illustrato*, Roma, Tipografia dell'Unione, 1914.

Stella 1914 Alessandro Stella, *L'esposizione di alcuni rifiutati alla Biennale veneziana*, in «L'Adriatico», 21 giugno 1914, p. 3.

*Undicesima Esposizione* 1914 *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1914. Catalogo*, Venezia, C. Ferrari, 1914.

*Terza Esposizione* 1915 *Terza Esposizione Internazionale d'Arte «della Secessione»*, *Roma 1915. Catalogo illustrato*, Roma, Tip. dell'Unione Editrice, 1915.

Voltolin 1915 Aldo Voltolin, *IV Mostra d'Arte Trevigiana*, in «Gazzetta Trevisana», 31 ottobre 1915. Edito in parte in Goldin 1991<sup>4</sup>, p. 79.

Nani Mocenigo 1916 Filippo Nani Mocenigo, *Dell'ultima dominazione austriaca e la liberazione del Veneto nel 1866, Memorie*, Chioggia, Stab. Tip. Giulio Vianelli, 1916.

Pica 1916 Vittorio Pica, *Le acqueforti e i disegni di Mariano Fortuny*, in «Emporium», XLIV, n. 260, agosto 1916, pp. 83-105.

Brass 1917 Italice Brass, *Sulle orme di San Marco. Serie prima. Alle porte di Gorizia, quindici tavole a colori* (Pubblicate con l'approvazione del Comando Supremo), Milano, Alfieri & Lacroix, 1917.

Bratti Ricciotti 1917 Daniele Bratti Ricciotti, *La fine della Serenissi-*



ma, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917.

*Mostra d'arte 1918*

*Mostra d'arte di guerra marinara*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1918.

*Mostra d'arte permanente 1918*

*Mostra d'arte permanente*, 25 luglio-30 agosto 1918, Galleria Pesaro, Milano 1918.

*Mostre individuali 1918*

*Mostre individuali dei pittori Lino Selvatico e Vettore Zanetti-Zilla*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Pesaro), testo di Vittorio Pica, 1918.

*Volontari del mare 1918*

*Volontari del mare. Unione nazionale della Marina di diporto*, Venezia, Istituto veneto di arti grafiche, 1918.

*Marina 1919*

*Marina a bordo ed a terra, bozzetti di Blaas da Lezze*, a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina, Milano, Alfieri & Lacroix, 1919.

*Alcuni giudizi 1920*

*Alcuni giudizi sull'opera di Aldo Voltolin*, in «Arte Nostra. Bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano», n.s., n. 1, 1920, pp. 18-22.

*Catalogo 1920*

*Catalogo della Mostra degli Artisti dissidenti di Ca' Pesaro nella Galleria Geri-Boralevi*, 15 luglio -15 agosto, Venezia 1920.

*Coletti 1920'*

Luigi Coletti, *L'arte di Aldo Voltolin*, in «Arte Nostra. Bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano», n.s., n. 1, 1920, pp. 3-7.

*Coletti 1920'*

Luigi Coletti, *Le opere di Aldo Voltolin*, in «Arte Nostra. Bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano», n.s., n. 1, 1920, pp. 8-11.

*Mostra nazionale 1920*

*Mostra nazionale d'arte sacra. Catalogo*, Venezia, Palazzo Reale, settembre-ottobre 1920.

*Bailo 1921'*

Luigi Bailo, *La città di Treviso in Omaggio al Poeta nazionale*, in «Bollettino del Museo Trivigiano», Nel Sesto Centenario della morte di Dante (1321-1921), numero straordinario, 14 settembre 1921, pp. 1-2.

*Bailo 1921'*

Luigi Bailo, *Pinacoteca Comunale*, in «Bollettino del Museo Trivigiano», Nel Sesto Centenario della morte di Dante (1321-1921), numero straordinario, 14 settembre 1921, pp. 7-8.

*Marangoni 1921*

Guido Marangoni, “*L'arte italiana contemporanea*” alla *Galleria Pesaro*, in «Lidel», III, fasc. XI, novembre 1921, pp. 16-23.

*Prima mostra 1921*

*Prima mostra regionale d'arte. Catalogo delle opere*, Treviso 1921.

*Catalogo 1921*

*Catalogo della Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale, Roma 1921. Catalogo illustrato*, Roma-Milano 1921.

*Prima Biennale Romana 1921*

*Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale, Roma 1921. Catalogo illustrato*, Milano 1921.

*Arte pura e decorativa 1922*

«Arte pura e decorativa. Rivista mensile illustrata, per gli artisti, i collezionisti e per l'incremento dell'arte applicata», diretta da Armando Giacconi, I, n. 1, gennaio 1922.

*Bosisio 1922*

Achille Bosisio, *Il pittore Lulo de Blaas*, in «Rivista Lidel», anno IV, fascicolo IV, aprile 1922, pp. 11-14.

*Catalogo della 12. Mostra 1922*

*Catalogo della 12. Mostra d'arte di Ca' Pesaro aperta tra il 27 agosto e il 15 ottobre dalle 10 alle 16 di ogni giorno*, (Citta di Venezia, Opera Bevilacqua La Masa), Venezia 1922.

*Mostra individuale 1922*

*Mostra Individuale di Mosè Bianchi, Sala 28*, in XIII. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Venezia 1922.

*Mostra Personale 1922'*

*Mostra Personale di Eugenio de Blaas*, in *XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia 1922, p. 29.

*Mostra Personale 1922'*

*Mostra Personale di Lino Selvatico*, in *XIII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Venezia 1922, p. 88.

*Sapori 1922*

Francesco Sapori, *La XIII Esposizione Interna-*

*zionale d'Arte a Venezia. Gli italiani*, in «Emporium», LV, n. 330, Giugno 1922, pp. 322-340.

*Tredicesima XIII Esposizione 1922*

*XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1922. Catalogo*, Firenze 1922.

*Catalogo 1923*

*Catalogo della 14. mostra di Ca' Pesaro, autunno 1923*, (città di Venezia, Opera Bevilacqua-La Masa), Venezia 1923.

*De Biasi 1923*

Pasquale De Biasi, *Quattro artisti italiani in America. Un Pittore - Uno Scultore - Un Architetto - Un Restauratore*, in «Il Carroccio. The Italian Review. Rivista di coltura, propaganda e difesa italiana in America», IX, vol. 18, luglio-dicembre 1923, pp. 180 182.

*Marangoni 1923*

Guido Marangoni, *Mosè Bianchi*, Bergamo, n. d., ma 1923.

*Neri 1923*

Ilario Neri, *Artisti contemporanei: Umberto Martina*, in «Emporium», LVII, 338, 1923, pp. 71-81.

*Portrait 1923*

*Portraits by Blaas Da Lezze*, Catalog, Kingore Galleries, New York 1923.

«Rivista Nautica» 1923

«Rivista Nautica rowing, yaching, Marina militare e mercantile», anno XXXII, 1923, giugno, Seconda quindicina, n. 12.

*Catalogo 1924*

*Catalogo della Mostra commemorativa di Mosè Bianchi*, (Villa Reale di Monza, maggio-ottobre 1924), prefazione e note di Guido Marangoni, Bergamo 1924.

*Marangoni 1925'*

Guido Marangoni, *Artisti contemporanei: Francesco Sartorelli*, in «Emporium», LXII, n. 370, 1925, pp. 244-257.

*Marangoni 1925'*

Guido Marangoni, *Mostra individuale del pittore Francesco Sartorelli*, Milano, Galleria Pesaro, novembre 1925, a cura di Guido Marangoni, Milano 1925.

*Comisso 1926*

Giovanni Comisso, *Artisti trevisani. Bepi Fabiano*, in «L' illustrazione della Marca trevisana e delle Alpi dolomitiche», I, n. 1, 1 giugno 1926, p. 18.

*Novecento italiano 1926*

*Novecento italiano. Catalogo della Prima Mostra d'Arte febbraio-marzo 1926*, Milano, Palazzo della Permanente, Milano 1926.

*Quindicesima Esposizione 1926*

*XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1926: catalogo*, Venezia, 1926.

*Torriano 1926*

Piero Torriano, *Cronache milanesi. Un gruppo di pittori italiani - Natale Morsenti - Giuseppe Mascarini - Bepi Fabiano - Filippo de Pisis - Carlo Carrà - Antonio carbonati*, in «Emporium», LXIII, n. 374, febbraio 1926, pp. 127-132.

*Sedicesima Esposizione 1928*

*XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1928. Catalogo illustrato*, Venezia 1928.

*Bepi Fabiano 1929*

*Bepi Fabiano*, in «Le Arti Plastiche. Periodico della Corporazione nazionale delle arti plastiche», VII, giugno 1929, p. 2.

*Bollettino 1929*

*Bollettino d'Arte edito dalla Galleria Bardi di Milano*, n. 10, giugno 1929.

*Ottava mostra 1929*

*8 mostra d'arte trevigiana*, (Treviso, Salone dei 300, 20 ottobre-20 novembre 1929) Sindacato regionale veneto degli artisti sezione di Treviso, presentazione di Giuseppe Mazzotti, Treviso 1929.

*Orione 1929*

Luigi Orione, *Presentazione*, in «Mater Dei», I, n. 1, gennaio-febbraio 1929.

*Seconda mostra 1929*

*Seconda mostra del Novecento italiano. Catalogo*, 2 marzo - 30 aprile 1929, a cura di Margherita Sarfatti, Milano 1929.

*Vardanega 1929*

Alessandro Vardanega, *Paolo Veronese e la Vergine*, in «Mater Dei», I, gennaio-febbraio 1929, 1, pp. 39-46.

*Diciassettesima Esposizione 1930*

*17 Esposizione biennale internazionale d'arte, 1930. Catalogo*, Venezia 1930.

*Artisti che scompaiono 1931*

*Artisti che scompaiono. Eugenio de Blaas*, in «Il Meridiano», 13 febbraio 1931.

*Necrologio 1931*

*Necrologio. Prof. Cav. Nob. Eugenio de Blaas pittore*, in «Il Gazzettino» 11 febbraio 1931.

*Prima mostra 1921*

*Prima mostra regionale d'arte*, catalogo delle opere, Treviso 1931.

*Prima quadriennale 1931*

*Prima quadriennale d'arte nazionale. Catalogo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, gennaio-giugno 1931, Roma 1931.

*Juti Ravenna 1931*

*Juti Ravenna, Antonio Pinto, O.M. De Luigi*, mostra di pittura dal 9 al 24 marzo 1931, Galleria d'Arte Asta, Venezia 1931.

*Calzini 1932*

Raffaele Calzini, *Alberto Clerici e la sua collezione*, in *Raccolta Clerici*, Milano, Galleria Pesaro, Milano 1932.

*Corsini 1932*

Ernesto Corsini, *Profili di artisti. Umberto Martina*, in «La Panarie. Rivista friulana», IX, n. 50, marzo - aprile 1932, pp. 81-90.

*Raccolta Clerici 1932*

*Raccolta Clerici*, Milano, Galleria Pesaro, Milano 1932.

*Comisso 1933*

Giovanni Comisso, *La bella Mostra di Treviso. Le sale di Arturo Martini, Bepi Fabiano e Nino Springolo. Il "caso" di Gino Rossi*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 4 novembre 1933.

*Nona Mostra 1933*

*IX Mostra Trevigiana d'Arte*, Treviso 1933.

*Red. 1933*

Red., *ad vocem* «Pomi, Alessandro», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, herausgearbeitet von U. Thieme, F. Becker, XXVII, Leipzig 1933, p. 234.

*Comanducci 1934*

Agostino Mario Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934.

*Seconda mostra 1934*

*2 mostra d'arte della sezione di Udine del sindacato fascista belle arti della Venezia Giulia*, catalogo della mostra, (Udine, loggia del Lionello, 29 dicembre 1934 - 20 gennaio 1935), S.l. 1934.

*Vardanega 1934'*

Alessandro Vardanega, *Ai margini della litur-*

*gia. La storia della musica nelle tele di Umberto Martina*, in «Mater Dei», VI, n. 2, marzo-aprile 1934, pp. 102-111.

*Vardanega 1934'*

Alessandro Vardanega, *Episodio di Guerra*, in «Mater Dei», VI, n. 1, gennaio - febbraio 1934, pp. 49-56.

*Vardanega 1934'*

Alessandro Vardanega, *La Via Crucis di Alessandro Pomi nel Duomo di Treviso*, in «Mater Dei», VI, n. 5, settembre-ottobre 1934, pp. 267-279.

*Comanducci 1935*

Agostino Mario Comanducci, *ad vocem* «Vardanega Alessandro», in *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1935, p. 770.

*Mezzetti 1935*

Amalia Mezzetti, *L'acquaforte lombarda nella seconda metà dell'800*, Milano 1935.

*Mostra dei quarant'anni 1935*

*Mostra dei Quarantanni della Biennale, 1895-1935. Catalogo, maggio-luglio 1935*, Venezia 1935.

*Ciardi 1938*

Emilia Ciardi, *La mia vita in quella di Beppe Ciardi: Confidenze*, Milano 1938.

*Vittorio Veneto 1938*

Vittorio Veneto. *Nel ventesimo annuale della vittoria d'Italia, 1918 ottobre - novembre 1938*, a cura del comitato comunale per i civici musei alto patrono S.E. il Comandante d'Armata F. S. Grazioli cittadino onorario, Vittorio Veneto 1938.

*Marangoni 1939*

Guido Marangoni, *La morte di Francesco Sartorelli*, in «Il Perseo», Milano, 15 aprile 1939.

*Red. 1940*

Red., *ad vocem* «Vardanega, Alessandro», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, herausgearbeitet von U. Thieme, F. Becker, XXXIV, Leipzig 1940, p. 108.

*Varagnolo 1940*

Domenico Varagnolo, *Mostra individuale retrospettiva di Francesco Sartorelli*, in 22 *Esposizione biennale internazionale d'arte, 1940. Catalogo*, Venezia 1940, pp. 84-87.

*Predeval 1941*

Gustavo Predeval, *Pietro Fragiaco*, Milano 1941.



Ciardi 1942  
Emilia Ciardi, *Pensieri in memoria di Guglielmo Ciardi nel centenario della nascita 1842-1942*, Milano 1942.

Gaifas 1942  
Enrico Gaifas jr, *Francesco Zanutto*, in «Emporium», Anno XLVIII, N.3, vol. XCV, N. 567, marzo 1942, pp. 133-134.

*Undicesima mostra d'arte* 1942  
*Undicesaima mostra d'arte trevigiana. Catalogo delle opere*, (Treviso, Salone dei Trecento, 11 ottobre 15 novembre 1942), presentazione di Giuseppe Mazzotti, Treviso 1942.

*Catalogo della Quarta Mostra* 1943  
*Catalogo della Quarta Mostra Sindacale Triveneta Trentatreesima dell'Opera Bevilacqua la Masa*, Venezia, giugno-luglio 1943, Venezia 1943.

Lancellotti 1943  
Arturo Lancellotti, *Pittori italiani d'oggi. Alessandro Pomi*, in «La cultura moderna. Natura ed arte», LII, n. 3-4, marzo-aprile 1943, pp. 58-59.

Comanducci 1945  
Agostino Mario Comanducci, *ad vocem* «Vardanega Alessandro», in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1945, p. 866.

Renzo Zanutto 1945  
Renzo Zanutto, *Catalogo e commento*, Venezia, Galleria d'arte Barozzi via Ventidue marzo, 17, marzo 1945, pieghevole, Venezia: [s.n.], 1945

*Mostra retrospettiva* 1946  
*Mostra retrospettiva del pittore Umberto Martina*, (Spilimbergo, settembre-ottobre 1946), Venezia 1946.

Pospisil 1946  
Pospisil Maria, Pospisil Francesco, *Guglielmo Ciardi*, Firenze 1946.

Comisso 1947  
Giovanni Comisso, in «Gazzetta veneta», quotidiano d'informazione: ultima edizione della sera, 1 marzo 1947.

*Ventiquattresima Biennale* 1948  
*XXIV Biennale di Venezia, Catalogo*, Venezia 1948.

Nicodemi 1949  
Giorgio Nicodemi, *Vettore Zanetti Zilla pittore*, introduzione di Giorgio Nicodemi, Milano 1949.

Longhi 1949  
Roberto Longhi, *Prefazione a John Rewald, Storia dell'Impressionismo*, Firenze 1949, pp. X-XXIV in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14. Scritti sull'Otto e Novecento, 1925-1966, Firenze 1984, pp. 1-24.

Vergani 1949  
Orio Vergani, *Arte. Un maestro veneto: Nino Springolo*, in «L'Illustrazione italiana», 10 aprile 1949, pp. 86-88.

*L'Accademia* 1950  
*L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1850*, a cura di Elena Bassi, Venezia 1950.

*Mostra di pittura* 1950  
*Mostra di pittura. Premio Taranto 1949*, Taranto 1950.

Società Tarvisium 1950  
*Società Tarvisium 1950, 1 Rassegna d'Arte Trevigiana*, Sala Ispettorato Agricoltura 5-19 novembre 1950.

*Catalogo* 1952  
*Catalogo 1952 della Mostra di scultura e pittura al Palazzo dei trecento in Treviso*, Treviso 1952.

Degli Azzoni Avogadro 1954  
Alteniero Degli Azzoni Avogadro, *1796-1803. Vita privata e pubblica nelle provincie venete (da memorie e documenti inediti)*, Treviso 1954.

Petrucci 1954  
Carlo Alberto Petrucci, *La caricatura italiana dell'Ottocento*, con uno studio biobibliografico di GEC (Enrico Gianeri), Roma 1954.

*Seconda Mostra provinciale* 1954  
*Seconda Mostra provinciale d'arte contemporanea e retrospettiva di Luigi Serena*, Catalogo della mostra organizzata dall'Associazione Trevigiana della Stampa, (Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 ottobre-11 novembre 1954), Treviso 1954.

De Roberto 1955  
Carlo De Roberto, *Giovanni Barbisan, incisore, in Giovanni Barbisan incisore (con 10 riproduzioni di acqueforti)*, Caltanissetta 1955, pp. 5-11.

*Giuseppe Basso* 1956  
*Giuseppe Basso*, 1- 13 dicembre 1956. Testo di Orazio Pigato, Invito all'esposizione tenutasi a Verona presso la Galleria d'arte di Palazzo Forti, s.l, sn, 1956 [materiale non pubblicato]. Pubblicazione irreperibile. Collocazione: Treviso, Fondazione Mazzotti - Biblioteca,

Inv. 7933, Coll. BMAZ 759.502 GIU 064.

*Decimo Premio nazionale* 1956  
*10 Premio nazionale di pittura F. P. Michetti, Francavilla al Mare, 1956*, Francavilla al Mare 1956.

*Pio Semeghini* 1956  
*Pio Semeghini. Catalogo della mostra*, a cura di Licisco Magagnato, con un saggio di Carlo Ludovico Ragghianti e una nota ai disegni di Giuseppe Marchiori, Vicenza 1956.

*Terza mostra provinciale* 1956  
*3 Mostra provinciale d'arte contemporanea*, Associazione Trevigiana della stampa, (Treviso, Palazzo dei Trecento, 23 settembre-14 ottobre 1956), Treviso 1956.

Marchiori 1956  
Giuseppe Marchiori, *Il disegno di Semeghini*, in *Pio Semeghini Catalogo della mostra*, (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, novembre 1956), a cura di Licisco Magagnato, Vicenza 1956, pp. 77-83.

Perocco 1956  
Guido Perocco, *Guglielmo Ciardi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma 1956, pp. 154-174.

*Premio Marzotto* 1956  
*Premio Marzotto 1956. Quarta mostra nazionale di pittura contemporanea, Catalogo*, (Valdagno 1956), introduzione di Ardengo Soffici, Firenze 1956.

*Prima mostra veronese* 1956  
*Prima mostra veronese degli artisti dell'Associazione incisori veneti*, Catalogo della mostra, (Verona, Palazzo Forti, Galleria d'arte moderna, 18 novembre-16 dicembre 1956), a cura di Giorgio Trentin, Venezia 1956.

*Decima Mostra d'arte* 1957  
*X Mostra d'arte interregionale "premio Copparo"*, Catalogo della mostra, (Copparo, sede scuole elementari, 15 settembre-30 settembre 1957), S.l. 1957.

Geiger 1958  
Benno Geiger, *Memorie di un veneziano*, Firenze 1958.

Hofmann 1958  
Werner Hofmann, *ad vocem* «Il comico nell'arte occidentale e la caricatura moderna», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, Venezia 1958, coll. 755-759.

*Quarta mostra provinciale* 1958  
*4 Mostra provinciale d'arte contemporanea*, Associazione Trevigiana della stampa, Associazione artisti Trevigiani, (Treviso, Palazzo dei Trecento, 14-30 settembre 1958), Treviso 1958.

*Valentina Pianca* 1958  
*Valentina Pianca, Gianni Ambrogio*, catalogo della mostra, (Cortina, Galleria Istituto Antonelli, 9-19 luglio 1958), presentazione di Guido Santini, S.l. 1958.

*Cinquantaquattresima Biennale* 1959  
*54ª Biennale Nazionale Verona*, (Palazzo della Gran Guardia, maggio giugno 1959), Promossa dalla Società belle arti di Verona, prefazione di Gilberto Altichieri, Verona 1959.

*Mostra antologica* 1959  
*Mostra antologica di Nino Springolo, con una raccolta di lettere inedite di Gino Rossi a Nino Springolo*, Catalogo della mostra, (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, settembre-ottobre 1959), a cura di Guido Perocco, presentazione di Piero Zampetti, S.l. 1959.

Perocco 1959  
Guido Perocco, *Introduzione*, in *Mostra antologica di Nino Springolo, con una raccolta di lettere inedite di Gino Rossi a Nino Springolo*, Catalogo della mostra, (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, settembre-ottobre 1959), a cura di Guido Perocco, presentazione di Piero Zampetti, S.l. 1959, pp. 5-11.

Zampetti 1959  
Piero Zampetti, *Presentazione*, in *Mostra antologica di Nino Springolo, con una raccolta di lettere inedite di Gino Rossi a Nino Springolo*, Catalogo della mostra, (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, settembre-ottobre 1959), a cura di Guido Perocco, presentazione di Piero Zampetti, S.l., 1959, pp. 3-4.

Springolo 1960  
Nino Springolo, *Svaggi poetici*, Treviso 1960.

Branzi 1961  
Silvio Branzi, *Marco Novati*, Venezia 1961.

*Cinquantacinquesima Biennale* 1961  
*55ª Biennale Nazionale. Verona. Palazzo della Gran Guardia*, Catalogo della Biennale, promossa dalla Società belle arti di Verona, (Palazzo della Gran Guardia, 30 aprile -28 maggio) 1961, S.l. 1961.

Gaudenzio 1961  
Luigi Gaudenzio, *Disegni inediti di Guglielmo*

*Ciardi*, Padova, Mostra promossa dall'Associazione “Pro Padova” nel dicembre 1961, Padova 1961.

De Roberto 1962  
Carlo De Roberto, *Nota per Nando Coletti*, in «Ca' Spineda», gennaio- aprile 1962. Editto in De Roberto 1990¹, pp. 47-49.

De Roberto 1962  
Carlo de Roberto, *Pittura di Nino Springolo*, in «La Provincia di Treviso», anno V, n. 6, novembre-dicembre 1962; nuovamente edito in Carlo de Roberto, *Appunti di un pittore. Cinque artisti trevigiani*, Treviso 1990, pp. 11-13.

Nebbia 1962  
Ugo Nebbia, *Presentazione*, in *Mosè Bianchi. Opera grafica*, Milano 1962, s. p.

Sassu 1962  
Aligi Sassu, *L'opera grafica*, in *Mosè Bianchi. Opera grafica*, Milano 1962, s. p.

De Roberto 1963  
Carlo de Roberto, *Nota su Nino Springolo*, in «Ca' Spineda», maggio-novembre 1963; nuovamente edito in Carlo de Roberto, *Appunti di un pittore. Cinque artisti trevigiani*, Treviso 1990, pp. 15-20.

*Nino Springolo* 1963¹  
*Nino Springolo*, Treviso, Galleria d'arte “La Riviera”, 16 novembre-5 dicembre 1963.

*Nino Springolo* 1963²  
*Nino Springolo con note bibliografiche e giudizi critici*, a cura di Guido Perocco, Milano 1963.

De Roberto 1964  
Carlo De Roberto *Pittura di Giovanni Barbisan* in «Ca' Spineda», maggio-agosto 1964, pp. 40-43.

*Quinta Mostra* 1964  
*V Mostra Provinciale d'Arte Contemporanea e Mostra retrospettiva del pittore G. E. Erler*, (Treviso, Palazzo dei Trecento, 14-30 giugno 1964), S.l., 1964.

*Bruno Darzino* 1965  
*Bruno Darzino*, Treviso, Galleria d'arte Giraldo, 2-15 gennaio 1965, S.l. 1965.

Comisso 1965  
Giovanni Comisso, *Presentazione*, in *Nando Coletti*, catalogo della mostra, Verona, Ghelfi Galleria d'arte, 25 settembre all'8 ottobre 1965, Verona 1965.

De Roberto 1965  
Carlo De Roberto, *Pittura di Nando Coletti*, in «Ca' Spineda», gennaio-aprile 1965, pp. 16-21. Editto in De Roberto 1990¹, pp. 51-56.

*Mostra personale* 1965  
*Mostra personale di Arturo Malossi*, (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 6-19 marzo 1965), a cura di Neri Pozza, Vicenza 1965.

Pozza 1965  
Neri Pozza, *Uno di Ca' Pesaro*, in *Mostra personale di Arturo Malossi*, (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa, 6-19 marzo 1965), a cura di Neri Pozza, Vicenza 1965, pp. 7-11.

*Nando Coletti* 1966  
*Nando Coletti*, catalogo della mostra, Treviso, Galleria d'arte Giraldo, 26 marzo - 15 aprile 1966, Treviso 1966.

Comisso 1966  
Giovanni Comisso, *Presentazione*, in *Nando Coletti*, catalogo della mostra, Treviso, Galleria d'arte Giraldo, 26 marzo - 15 aprile 1966, Treviso 1966, s. p.

*Dipinti di Arturo Malossi* 1966  
Dipinti di Arturo Malossi, Treviso, Galleria d'arte Giraldo, 17-30 settembre 1966, Treviso 1966.

*Springolo* 1966  
*Springolo*, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Seconda edizione in cinquanta esemplari, numerati in occasione dell'ottantesimo compleanno di Nino Springolo, Edizioni d'Arte Galleria «La Riviera» in Treviso, Treviso 1966.

Mazzotti 1967  
Giuseppe Mazzotti, *Pittura e carattere di Nando Coletti*, Illustrazioni a colori rimontate, s. p., Treviso 1967.

Morucchio 1967  
Berto Morucchio, in *Tancredi*, catalogo della mostra retrospettiva, Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 25 novembre 1967-18 gennaio 1968, a cura di Pietro Zampetti, Venezia 1967, s.p. Editto nuovamente in *Tancredi* 2017, pp. 110-113.

Novati 1967  
Marco Novati, *Neno Mori*, (pieghevole della mostra), Venezia 1967.

*Omaggio a Tancredi* 1967  
*Omaggio a Tancredi, catalogo della mostra*, (Feltre, Galleria al Sole, 28 ottobre - 8 novembre 1967), testi di Giuseppe Mazzaziol e Tommaso



Paloscia, Feltre 1967.

Rizzi 1967
Paolo Rizzi, *Una prospettiva storica*, in *Quarant'anni di pittura veneziana*. Novati, Seibezzi, Varagnolo, catalogo della mostra, Venezia-Lido, Casinò municipale, 2-30 settembre 1967, Venezia 1967.

Mazzotti 1968
Giuseppe Mazzotti, *Pittura e carattere di Nando Coletti*, Treviso 1968. Ripubblicata in *Nando Coletti*, Galleria del Quadro, Pieve di Cadore 1968; *Speciale, Nando Coletti* al centro Iniziative, in occasione della mostra, (Pordenone, Galleria d'Arte Saggittaria, 3 dicembre 1977 - 22 gennaio 1978), in «Sagittaria. Rassegna del Centro Iniziative Culturali di Pordenone», anno 4., n. 71, 1977, pp. 182-185; in parte in *Coletti*, Ed. Arte Contemporanea, Ancona, 1978; in *Goldin* 1990<sup>3</sup>, pp. 108-111.

Mostra 1968
Mostra di Nino Springolo. *Pitture di figura 1909-1955*, Catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 10 febbraio- 10 marzo 1968), Venezia 1968.

Perocco 1968
Guido Perocco, *Opere giovanili di Teodoro Wolf Ferrari: 1885-1919*, catalogo della mostra, (Venezia, Sala napoleonica, 30 luglio-3 settembre 1968), a cura di Guido Perocco, Verona 1968.

Rizzi 1968
Paolo Rizzi, *Un vero maestro*, in *Mostra di Nino Springolo. Pitture di figura 1909-1955*, Catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Vendramin Calergi, 10 febbraio- 10 marzo 1968), Venezia 1968, s.p.

Seibezzi 1968
Seibezzi, catalogo della mostra, (Venezia, Galleria d'Arte Fontana, 2 - 20 aprile 1968), S.l. 1968.

Tancredi 1968
Tancredi, catalogo della mostra, (Milano; Galleria d'Arte Patrizia, 1968-1969), testo di Marco Valsecchi, Milano 1968.

Buzzati 1969
Dino Buzzati, *Giovinenza della poesia*, in «Corriere della Sera», 24 gennaio 1969. Edito anche in Goldin 1991<sup>4</sup>, p. 90.

Esposizione 1969
Esposizione di ventidue dipinti di Nino Springolo. *Donazione di Maria e Natale Mazzolà*, (Civico museo di Treviso, Galleria d'arte moderna), Treviso 1969.

Mazzotti 1969
Giuseppe Mazzotti, *Coerenza di Springolo*, in *Nino Springolo*, Catalogo della mostra, (Milano, Galleria Annunciata, 18 gennaio-7 febbraio 1969), Milano 1969, s.p.

Mesirca 1969<sup>1</sup>
Giuseppe Mesirca, *Juti Ravenna. Una vita per la pittura (con 29 disegni)*, Padova, 1969.

Mesirca 1969<sup>2</sup>
Giuseppe Mesirca, *L'amico pittore*, in Giuseppe Mesirca, *Juti Ravenna. Una vita per la pittura (con 29 disegni)*, Padova, 1969, pp. 9-13.

Mesirca 1969<sup>3</sup>
Giuseppe Mesirca, *Nota biografica*, in Giuseppe Mesirca, *Juti Ravenna. Una vita per la pittura (con 29 disegni)*, Padova, 1969, pp. 111-117.

Mesirca 1969<sup>4</sup>
Giuseppe Mesirca, *Postilla ai disegni*, in Giuseppe Mesirca, *Juti Ravenna. Una vita per la pittura (con 29 disegni)*, Padova 1969, pp. 137-138.

Nino Springolo 1969
Nino Springolo, Catalogo della mostra, (Milano, Galleria Annunciata, 18 gennaio - 7 febbraio 1969), Milano 1969.

Ravenna 1969
Juti Ravenna, *Incontri memorabili*, in Giuseppe Mesirca, *Juti Ravenna. Una vita per la pittura (con 29 disegni)*, Padova 1969, pp. 73-89.

Bepi Fabiano 1970
Bepi Fabiano, catalogo della mostra, a cura di Luigi Menegazzi, Adriano Madaro, Franco Batacchi junior, Treviso 1970.

Màdaro 1970
Adriano Màdaro, *Una vita per l'arte*, in Bepi Fabiano, a cura di Luigi Menegazzi, Adriano Màdaro, Franco Batacchi junior, (Arte 2), Treviso 1970, pp. 9-33.

Manzano 1970
Arturo Manzano, *Martina*, catalogo della mostra, [Pubblicazione dell'Associazione turistico-culturale *Pro Spilimbergo*], Spilimbergo 1970.

Perocco 1970
Guido Perocco, *Pittori di terra veneta: Silvio Travaglia, Pino Casarini, Neno Mori, Renzo Biasion*, Limena (Padova) 1970, pp. 6-7.

Barbisan 1971
Giovanni Barbisan, *Presentazione*, in *Guerrino Bonaldo*, catalogo della mostra, (Treviso,

Galleria d'Arte Giraldo, 17-26 febbraio 1971), Treviso 1971.

Silvio Bottegal 1971
Silvio Bottegal *pittore-poeta, con una cornice di poesie e racconti del nipote Guido*, monografia edita in occasione della mostra retrospettiva del pittore Silvio Bottegal, (Treviso Casa da Noal, 5-17 giugno 1971), Treviso 1971.

Comisso 1971
Giovanni Comisso, *Testimonianza*, in Silvio Bottegal *pittore-poeta, con una cornice di poesie e racconti del nipote Guido*, monografia edita in occasione della mostra retrospettiva del pittore Silvio Bottegal, (Treviso Casa da Noal, 5-17 giugno 1971), Treviso 1971, pp. 18-20.

Mazzotti 1971
Giuseppe Mazzotti, *Presentazione*, in Silvio Bottegal *pittore-poeta, con una cornice di poesie e racconti del nipote Guido*, monografia edita in occasione della mostra retrospettiva del pittore Silvio Bottegal, (Treviso Casa da Noal, 5-17 giugno 1971), Treviso 1971, pp. 14-16.

Marco Novati 1971
Marco Novati, testi di Pietro Zampetti, Diego Valeri, Guido Perocco, Mario de Luigi, Venezia 1971.

Marco Novati per Venezia 1971
Marco Novati per Venezia. *Opere del periodo 1920-1970*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-25 dicembre 1971), a cura della Galleria d'arte moderna Ravagnan, testi di Paolo Rizzi, Venezia 1971.

Perocco 1971
Guido Perocco, *Presentazione*, in Marco Novati, testi di Pietro Zampetti, Diego Valeri, Guido Perocco, Mario de Luigi, Venezia 1971, pp. 13-25.

Perocco 1972
Guido Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Treviso 1972.

Rizzi 1972
Paolo Rizzi, *Fioravante Seibezzi. L'eccezionale giovinenza di un pittore. 65 opere dal 1926 al 1932*, S.l. 1972.

Springolo 1972
Nino Springolo, Catalogo della mostra, (Mestre, Galleria Fidarte,14 ottobre-3 novembre 1972, presentazione di Paolo Rizzi, Venezia-Mestre 1972.

Bonaldo 1973
Guerrino Bonaldo. *Incisioni*, catalogo della mo-

stra, (Padova, “Stevens Gallery”, 16 ottobre), presentazione di Giuseppe Mazzotti, Padova 1973.

Rizzi 1973<sup>1</sup>
Paolo Rizzi, *Nando Coletti*, Treviso 1973.

Rizzi 1973<sup>2</sup>
Paolo Rizzi, *La pittura di Nando Coletti*, in P. Rizzi, *Nando Coletti*, Treviso 1973, pp. 7-21.

Rizzi 1973<sup>3</sup>
Paolo Rizzi, *Note introduttive alle illustrazioni*, in P. Rizzi, *Nando Coletti*, Treviso 1973, pp. 23-24.

Marchiori 1974
Giuseppe Marchiori, *Il silenzio delle cose*, in *Giovanni Barbisan. Acqueforti 1933-1972*, Padova 1974, pp. 5-16.

Rizzi 1974
Paolo Rizzi, *Presentazione*, in *Disegni di Cosimo Privato. 437. Mostra*, catalogo della mostra, (Venezia, Galleria San Vidal, 5-14 dicembre 1974), Venezia 1974.

Marchiori 1975
Giuseppe Marchiori, *Nino Springolo rivisto*, in *Nino Springolo 1886-1975*, Catalogo della mostra, (Treviso, Casa da Noal, a cura di Luigina Rossi Bortolato), Dosson (Treviso) 1975, pp. 9-12.

Mostra antologica 1975
Mostra antologica di Giuseppe Basso, catalogo della mostra, (Oderzo, Circolo culturale “4 cantoni”, 19 ottobre - 10 novembre 1975), a cura di Armando Sutor, Oderzo 1975.

N. Springolo 1975
Nino Springolo 1886-1975, Catalogo della mostra, (Treviso, Casa da Noal, a cura di Luigina Rossi Bortolato), Dosson (Treviso) 1975.

Mostra retrospettiva 1976
Mostra retrospettiva di Alessandro Pomi. *Opere dal 1909 al 1973*, Catalogo della mostra, (Espomestre, 15 maggio-4 giugno 1976), a cura di Galleria Fidesarte - Mestre, Mestre 1976 s.p.

Perocco 1976
Guido Perocco, *Introduzione*, in *Giovanni Barbisan. Acqueforti 1933-1976*, catalogo della mostra, (Mestre, Galleria d'Arte San Giorgio), Cittadella (Padova) 1976, pp. 6-11.

Rizzi 1976<sup>1</sup>
Paolo Rizzi, *Il piccolo binario di Marco Novati*, Feltre 1976.

Rizzi 1976<sup>2</sup>
Paolo Rizzi, *Un maestro, un'epoca*, in *Mostra retrospettiva di Alessandro Pomi. Opere dal 1909 al 1973*, Catalogo della mostra, (Espomestre, 15 maggio-4 giugno 1976, a cura di Galleria Fidesarte - Mestre), Mestre 1976, s.p.

Basso, Cason, 1977
Toni Basso, Andrea Cason, *Treviso ritrovata. Immagini della città scomparsa corredate da note di vari autori*, Treviso 1977.

Guglielmo Ciardi 1977
Guglielmo Ciardi, catalogo della mostra, Treviso, Ca' da Noal, 10 settembre-6 novembre 1977, a cura di Luigi Menegazzi, Treviso 1977.

Note biografiche 1977
Note biografiche [Nando Coletti], Speciale, Nando Coletti al centro Iniziative, in occasione della mostra, (Pordenone, Galleria d'Arte Saggittaria, 3 dicembre 1977 - 22 gennaio 1978), in «Sagittaria. Rassegna del Centro Iniziative Culturali di Pordenone», anno 4., n. 71, 1977, p. 19.

Padovese 1977
Luciano Padovese, *Nando Coletti al Centro Iniziative*, in «Sagittaria. Rassegna del Centro Iniziative Culturali di Pordenone», n. 71, anno 4., 1977, pp. 170-187.

Rizzi 1977<sup>1</sup>
Paolo Rizzi, *Mezzo secolo di pittura nel Veneto: Pio Semeghini, Nino Springolo, Virgilio Guidi, Mario Disertori, Marco Novati, Orazio Pigato, Eugenio da Venezia, Bruno Saetti, Luigi Candiani, Carlo dalla Zorza, Nando Coletti, Giovanni Barbisan*, Torino 1977.

Rizzi 1977<sup>2</sup>
Paolo Rizzi, *Renzo Zanutto*, (Galleria Fidesarte), Venezia Mestre 1977.

Sesti 1977
Italo Carlo Sesti, *Le modulazioni coloristiche del veneto Coletti*, in «Sagittaria. Rassegna del Centro Iniziative Culturali di Pordenone», anno 4., n. 71, 1977, p. 18.

Damiani 1978
Licio Damiani, *Arte del Novecento in Friuli. 1, Il liberty e gli anni Venti*, Udine 1978.

Magagnato 1978
Licisco Magagnato, *Elenco delle incisioni*, in *Pio Semeghini (1878-1964)*, catalogo della mostra, (Mantova, Palazzo Te, dicembre 1978-gennaio 1979), Mantova 1978, pp. 147-148.

Pio Semeghini 1978
Pio Semeghini (1878-1964), catalogo della mostra, (Mantova, Palazzo Te, dicembre 1978-gennaio 1979), Mantova 1978.

Basso, Cason 1979
Toni Basso, Andrea Cason, *Treviso ritrovata. Immagini della città scomparsa corredate da note di vari autori*, 2. Ed., Treviso 1979.

Bortolato 1979
Luigina Bortolato, *Juti Ravenna nella cultura del 900*, in *Juti Ravenna. L'artista nella cultura del 900*, catalogo della mostra, (Treviso, Ca' da Noal, ottobre novembre 1979), Dosson di Casier (Treviso) 1979, pp. 10-15.

Mugnone 1979
Giuseppe Mugnone, *Renzo Zanutto maestro del colore*, Padova 1979.

Juti Ravenna 1979
Juti Ravenna. *L'artista nella cultura del 900*, catalogo della mostra, (Treviso, Ca' da Noal, ottobre novembre 1979), Dosson di Casier (Treviso) 1979.

Solmi 1979
Franco Solmi, *Juti Ravenna: spettralità e plasticismo*, in *Juti Ravenna. L'artista nella cultura del 900*, catalogo della mostra, (Treviso, Ca' da Noal, ottobre novembre 1979), Dosson di Casier (Treviso) 1979, pp. 7-9.

Mostra 1980
Mostra di Giulio Ettore Erler (1876-1964), (Oderzo, Pinacoteca comunale “A. Martini”, 19 aprile - 18 marzo 1980), a cura di Paolo Rizzi, Arturo Benvenuti, Preganziol 1980.

Campagner 1981
Angelo Campagner, *A ricordo di un centenario. Il Patronato Polacco e l'Istituto secolare della Compagnia di Sant'Orsola figlie di Sant'Angela Merici a Treviso*, Treviso 1981.

Gianni Ambrogio 1981
Gianni Ambrogio, testi di Luigina Bortolato, Giovanni Comisso, Carlo Munari, Lucio Puttin, Paolo Rizzi, Franco Solmi, Andrea Zanzotto, Prefazione di Eugenio Manzato, Manzato, Treviso 1981.

Gli anni Trenta 1982
Gli anni Trenta *Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di Nadine Bortolotti, Milano 1982.

Sgubbi 1982
Gianfranco Sgubbi, *Martina Umberto*, in *Arte*



nel *Friuli-Venezia Giulia, 1900-1950*, catalogo della mostra, (Trieste, Stazione marittima, dicembre 1981-febbraio 1982), Pordenone 1982, p. 38

*Artisti trevigiani* 1983

*Artisti trevigiani della prima metà del Novecento: pagine aperte, vita segreta dal Museo cittadino*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo civico L. Bailo, 24 settembre-30 novembre 1983), a cura di Luigina Bortolato, Treviso 1983.

*Basso* 1983

*Giuseppe Basso. Un racconto e 57 disegni, 1937-1981*, presentazione di Licisco Magagnato. S.l 1983.

*Giacomo Caramel* 1983

*Giacomo Caramel attraverso il nostro secolo*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo civico “L. Bailo”, 22 aprile, 15 maggio 1983, stampa 1983.

*Manzato* 1983

Eugenio Manzato, *La Galleria comunale d'arte moderna, Inventario delle opere*, in *Artisti trevigiani della prima metà del Novecento: pagine aperte, vita segreta dal Museo cittadino*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo civico L. Bailo, 24 settembre-30 novembre 1983), a cura di Luigina Bortolato, Treviso 1983, pp. 117-144.

*Venezia nell'Ottocento* 1983

*Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra, (Venezia, Ala napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984), a cura di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Milano 1983.

*Natto* 1984

Carla Natto, *Tra poetica e vita*, in *Tancredi. Il mio vocabolario è l'universo*, catalogo della mostra, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 settembre - 18 ottobre 1984), a cura di Carla Natto, Milano 1984, pp. 7-25.

*Tancredi* 1984

*Tancredi. Il mio vocabolario è l'universo*, catalogo della mostra, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 13 settembre - 18 ottobre 1984), a cura di Carla Natto, Milano 1984.

*Bortolato* 1985

Luigina Bortolato, *Arturo Malossi*, in *Arturo Malossi 1883-1967*, catalogo della mostra, (Treviso, Luseo Civico “L. Bailo”, 26 gennaio-22 febbraio 1985), Venezia 1985, pp. 9-38.

*Brilli* 1985

Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Sto-*

*ria, tecniche e ideologie della rappresentazione*, saggi di Attilio Brilli [et al.], Bari 1985.

*Giacomo Caramel* 1985

*Giacomo Caramel*, Venezia 1985.

*Luigi Serena* 1985

*Luigi Serena 1855-1911*, Catalogo delle mostre di Montebelluna e Treviso 1985, Treviso 1985.

*Arturo Malossi* 1985

*Arturo Malossi 1883-1967*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo civico “L. Bailo”, 26 gennaio-22 febbraio 1985), a cura di Luigina Bortolato, Venezia 1985.

*Naldini* 1985

Nico Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino 1985.

*Scardino* 1985

Lucio Scardino, *Due ruote, cento manifesti: la bicicletta nei cartelloni pubblicitari della Raccolta Salce*, (Treviso, Museo Civico “L. Bailo, 20 giugno-6 ottobre 1985), Treviso 1985.

*Cecchi* 1986

Dario Cecchi, *Coré. Vita e dannazione della marchesa Casati*, Bologna 1986.

*Manfriani* 1986

Franco Manfriani, *Cronologia essenziale*, in *Giacomo Noventa, Versi e poesie*, I, a cura di Franco Manfriani, (Opere complete di G. Noventa, I), Venezia 1986, pp. LXVII-LXXIII.

*Mostra antologica* 1986

*Mostra antologica di Guglielmo Ciardi*, catalogo della mostra, (Sacile, ex chiesa di San Gregorio, 13 dicembre 1986 - 11 gennaio 1987), a cura di Giovanni Granzotto, Pordenone 1986.

*Giuseppe Basso* 1987

*Giuseppe Basso. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, (Treviso, Galleria del Barbacan, 1987), a cura di Carlo De Roberto, Marco Goldin, Treviso 1987.

*Donazzolo Cristante* 1987

Cristina Donazzolo Cristante, *ad vocem* «Giulio de Blaas», in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 596-597.

*Erbesato* 1987

Gian Maria Erbesato, *Pio Semeghini*, in *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro: 1908-1920*, catalogo della mostra, (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988), a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli e Flavia Scotton, Milano

1987, pp. 194-201.

*Gli anni di Ca' Pesaro* 1987

*Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro: 1908-1920*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988), a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli e Flavia Scotton, Milano 1987.

*Goldin* 1987

Marco Goldin, *Incisori trevigiani del Novecento*, Treviso 1987.

*Manzato* 1987

Eugenio Manzato, *Aldo Voltolin*, in *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro: 1908-1920*, catalogo della mostra, (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987 - 28 febbraio 1988), a cura di Chiara Alessandri, Giandomenico Romanelli e Flavia Scotton Milano 1987, pp. 214-216.

*Secessione romana* 1987

*Secessione romana 1913-1916*, a cura di Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, Roma 1987.

*Terraroli* 1987

Valerio Terraroli, *«D'Annunzio e la stanza dei ‘Sonni puri’»*, in *Guido Cadorin 1892-1976*, catalogo della mostra, (Venezia, 14 marzo-3 maggio 1987), Milano 1987, pp. 102-110.

*Ciardi* 1988

*Guglielmo Ciardi, (1842-1917). Dipinti e disegni dalle collezioni di Ca' Pesaro*, catalogo della mostra, (Mestre 19 novembre - 16 dicembre 1988), a cura di Flavia Scotton, Venezia 1988.

*Guarnieri* 1988

Silvio Guarnieri, *Per una mostra di Tancredi a Feltre*, in *Tancredi a Feltre*, catalogo della mostra, (Feltre, Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, 12 agosto - 30 settembre 1988), Feltre 1988, pp. 15-33.

*I luoghi* 1988

*I luoghi di Vittore Antonio Cargnel*, catalogo della mostra, (Sacile, chiesa di San Gregorio, 22 luglio - 25 agosto 1988), a cura di Giovanni Granzotto, Fiume Veneto (Pordenone) 1988.

*Manfriani* 1988

Franco Manfriani, *Presentazione*, in Giacomo Noventa, *Appendice*, in G. Noventa, *«Il grande amore» e altri scritti, 1939-1948*, III, a cura di Franco Manfriani, (Opere complete di G. Noventa, III), Venezia 1988, pp. IX-CI.

Mesirca [Savinio] 1988

Giuseppe Mesirca [Alberto Savinio], *Palazzo Carminati: un luogo, un mito*, in Juti Ravenna, *Dialoghetto sulla pittura ed altri scritti d'arte*, (I Taccuini d'Arte), Montebelluna (Treviso) 1988, pp. 7-26.

*Netto* 1988

Giovanni Netto, *Guida di Treviso. La città, la storia, la cultura e l'arte*, Trieste 1988.

*Noventa* 1988<sup>1</sup>

Giacomo Noventa, *Appendice*, in G. Noventa, *«Il grande amore» e altri scritti, 1939-1948*, III, a cura di Franco Manfriani, (Opere complete di G. Noventa, III), Venezia 1988, pp. 45-60.

*Noventa* 1988<sup>2</sup>

Giacomo Noventa, *Il movimento letterario di Noventa*, in G. Noventa, *«Il grande amore» e altri scritti, 1939-1948*, III, a cura di Franco Manfriani, (Opere complete di G. Noventa, III), Venezia 1988, pp. 29-43.

*Noventa* 1988<sup>3</sup>

Giacomo Noventa, *La mia vita del 1920*, in G. Noventa, *«Il grande amore» e altri scritti, 1939-1948*, III, a cura di Franco Manfriani, (Opere complete di G. Noventa, III), Venezia 1988, pp. 11-27.

*Ottocento e Novecento* 1988

*Ottocento e Novecento nelle Collezioni della Cassamarca*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 28 novembre - 11 dicembre 1988), a cura di Marco Goldin, Treviso 1988.

*Pallottino* 1988

Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna 1988.

*Ravenna* 1988

Juti Ravenna, *Dialoghetto sulla pittura ed altri scritti d'arte*, postfazione di Vittorio Sgarbi, (I Taccuini d'Arte), Montebelluna (Treviso) 1988.

*Schizzerotto* 1988-1989

Giancarlo Schizzerotto, *Iter postumo del ciclo belliniano di S. Giovanni Evangelista*, in «Labyrinthos. Studi e ricerche dal Medioevo all'Ottocento», 7/8, 1988/89, 13/16, pp. 81-94.

*Tancredi a Feltre* 1988

*Tancredi a Feltre*, catalogo della mostra, (Feltre, Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, 12 agosto - 30 settembre 1988), Feltre 1988.

*Bepi Fabiano* 1989

*Bepi Fabiano (1883-1962). Antologia di opere*,

catalogo della mostra, (Treviso, Galleria del libraio, 7 marzo-8 aprile 1989), Treviso 1989.

*Giuseppe Basso* 1989

*Giuseppe Basso. Opere 1939-1982*, catalogo della mostra, (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 25 maggio-25 giugno 1989), a cura di Marco Goldin, Villorba (Treviso) 1989.

*Goldin* 1989

Marco Goldin, *Giuseppe Basso pittore*, in *Giuseppe Basso, opere 1939-1982*, catalogo della mostra, (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 25 maggio - 25 giugno 1989), a cura di Marco Goldin, Villorba (Treviso) 1989, pp. 13-26.

*Il Veneto e l'Austria* 1989

*Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra, Verona 1989, a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989.

*Manzato* 1989

Eugenio Manzato, *Bepi Fabiano (1883-1962). Antologia di opere*, catalogo della mostra, (Treviso, Galleria del libraio, 7 marzo-8 aprile 1989), S.l. 1989.

*Mazzocca* 1989

Fernando Mazzocca, *Arte e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, catalogo della mostra, (Verona, Palazzo della Gran Guardia 30 giugno - 29 ottobre 1989), a cura di Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Fernando Mazzocca, Milano 1989, pp. 40-79.

*Stefani* 1989

Ottorino Stefani, *Schede delle acqueforti*, in *Lino Bianchi Barriviera (1906-1985) acqueforti, disegni, dipinti 1924-1984*, catalogo della mostra, (Montebelluna, Palazzo della Loggia, 11 giugno - 30 agosto 1989), Treviso 1989, pp. 27-132.

*Tesser, Madaro* 1989

Dario Tesser, Adriano Madaro, *Collezionismo privato a Treviso. Dipinti veneti inediti*, Ponzano (Treviso) 1989.

*De Roberto* 1990<sup>1</sup>

Carlo De Roberto, *Appunti di un pittore. Cinque artisti trevigiani*, Treviso 1990.

*De Roberto* 1990<sup>2</sup>

Carlo De Roberto, *Pittura di Giovanni Barbisan*, in *Appunti di un pittore. Cinque artisti trevigiani*, Treviso 1990, pp. 27-33.

*Goldin* 1990<sup>1</sup>

Marco Goldin, *ad vocem* «Bruno Darzino», in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin, Villorba (Treviso) 1990, pp. 362-363.

*Goldin* 1990<sup>2</sup>

Marco Goldin, *I tesori della Cassamarca. I Ciardi*, [calendario per l'anno 1990], Treviso 1990.

*Goldin* 1990<sup>3</sup>

Marco Goldin, *L'occhio sul bosco*, in *Nando Coletti*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 17 ottobre - 4 novembre 1990), Treviso 1990. pp. 7-16.

*Goldin* 1990<sup>4</sup>

Marco Goldin, *Nando Coletti*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 17 ottobre - 4 novembre 1990), Treviso 1990.

*Manzato* 1990

Eugenio Manzato, *Bepi Fabiano*, in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin, Villorba (Treviso) 1990, pp. 273-277.

*Pittura a Treviso* 1990

*Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin,-Villorba (Treviso) 1990.

*Rizzi* 1990

Paolo Rizzi, *ad vocem* «Giuseppe Basso», in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin Villorba (Treviso) 1990, pp. 266-267.

*Stefani* 1990<sup>1</sup>

Ottorino Stefani, *ad vocem* «Arturo Malossi», in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin Villorba (Treviso) 1990, pp. 258-260.

*Stefani* 1990<sup>2</sup>

Ottorino Stefani, *ad vocem* «Luigi Zaro», in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, catalogo della mostra, (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 16 maggio - 1 luglio 1990), a cura di Marco Goldin



Villorba (Treviso) 1990, pp. 231-232.

Giovanni Barbisan 1991

Giovanni Barbisan, a cura di Marco Goldin, Milano 1991.

Caricature veneziane 1991

Caricature veneziane di Antonio Negri sul filo della Belle Epoque: da D'Annunzio a Mascagni, catalogo della mostra, (Venezia, Musco Correr, 27 marzo - 27 maggio 1991), Venezia 1991.

Coppa 1991

Simonetta Coppa, *ad vocem* «Francesco Londonio» in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, (Milano Palazzo Reale, Museo della Fabbrica del Duomo, 1 febbraio-28 aprile 1991), a cura di Rossana Bossaglia, Valerio Terraroli, Milano 1991, pp. 206-211.

Giuffrè 1991

Guido Giuffrè, *Giovanni Barbisan pittore*, in *Giovanni Barbisan*, a cura di Marco Goldin, Milano 1991, pp. 15-21.

Goldin 1991<sup>1</sup>

Marco Goldin, *Bruno Darzino*, catalogo della mostra, (Treviso, casa dei Cararesi, 5-17 novembre 1991), a cura di Marco Goldin, Treviso 1991.

Goldin 1991<sup>2</sup>

Marco Goldin, *I tesori della Cassamarca* [calendario per l'anno 1991], Treviso 1991.

Goldin 1991<sup>3</sup>

Marco Goldin, *L'Africa i cieli*, in *Bruno Darzino*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 5-17 novembre 1991), a cura di Marco Goldin, Treviso 1991, pp. 7-22.

Goldin 1991<sup>4</sup>

Marco Goldin, *Nino Springolo i paesaggi*, catalogo della mostra, (Castelfranco Veneto, Casa di Giorgione e Galleria del Teatro Accademico, 19 gennaio-3 marzo 1991), Villorba (Treviso) 1991.

Incisioni 1991

*Incisioni*, in *Giovanni Barbisan*, a cura di Marco Goldin, Milano 1991, pp. 175-347.

Tassi 1991

Roberto Tassi, *Naturalismo moderno: acqueforti di Giovanni Barbisan*, in *Giovanni Barbisan, dipinti e acqueforti 1928-1988*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 dicembre 1991 - 26 gennaio 1992), a cura di Marco Goldin, Treviso 1991, pp. 51-63.

Vives i Piqué 1991

Rosa Vives i Piqué, *Fortuny, gravador: estudi crític i catàleg raonat*, (Associació d'Estudis Reusencs, núm. 79), Reus 1991.

Ferrari 1992

Silvia Ferrari, *Esposizioni artistiche milanesi 1915-1918. La pittura durante la prima guerra mondiale*, in «Arte Lombarda», Nuova serie, 102/103 (3-4), 1992, pp. 56-64.

Goldin 1992

Marco Goldin, *Juti Ravenna dipinti 1920-1950*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 15 settembre-4 ottobre 1992), Villorba-Treviso 1992.

La pittura 1992

*La pittura in Italia. Il Novecento*, 2 voll., Milano 1992.

Licht 1992

Fred Licht, *Nino Springolo e "l'oggetto"*, in *Nino Springolo, 1886-1975. Grintosa dignità*, a cura di Luigina Bortolato, Treviso, Venezia 1992, pp. 13-18.

Marangon 1992

Dario Marangon, *ad vocem* «Pomi, Alessandro», in *La pittura in Italia. Il Novecento*, II, a cura di Carlo Pirovano, Milano 1992, p. 1024.

Perocco 1992

Guido Perocco, *Nino Springolo: una navigazione solitaria*, in *Nino Springolo, 1886-1975. Grintosa dignità*, a cura di Luigina Bortolato, Treviso, Venezia 1992, pp. 19-21.

Santini 1992

Pier Carlo Santini, *Nino Springolo: una umana serietà*, in *Nino Springolo, 1886-1975. Grintosa dignità*, a cura di Luigina Bortolato, Treviso, Venezia 1992, pp. 23-30.

Springolo 1992

*Nino Springolo, 1886-1975: Grintosa dignità*, a cura di Luigina Bortolato, Treviso, Venezia 1992.

Giovanni Barbisan 1993

*Giovanni Barbisan, incisioni 1933-1988, catalogo generale*, a cura di Marco Goldin, Villorba 1993.

Catalogo 1993

*Catalogo*, in *Giovanni Barbisan: incisioni 1933-1988. Catalogo generale*, a cura di Marco Goldin, Villorba 1993, pp. 33-409.

D'Amico 1993

Fabrizio D'Amico, *Barbisan: segni certi della realtà*, in *Giovanni Barbisan: incisioni 1933-1988*.

*Catalogo generale*, a cura di Marco Goldin, Villorba 1993, pp. 9-11.

De Vito 1993

Sabina De Vito, *ad vocem* «Erler, Giulio Ettore», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, 1993, pp. 209-210.

Zambrotta 1993

Teresa Zambrotta, *ad vocem* «Fabiano, Giuseppe», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, vol. 43, pp. 717-720.

Marini 1994

Giorgio Marini, *ad vocem* «Facchinetti, Nicolò», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, 1994, pp. 42-43.

Vives i Pigué, Cuenca Garcia 1994

Rosa Vives i Pigué, Maria Luisa Cuenca Garcia, *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, catalogo della mostra, (Madrid, Biblioteca Nacional), Milano 1994.

Colledani 1995

Giacometto Colledani, *Umberto Martina. Apunti per un ritratto rustego*, in «Il Barbacian», 32/1 (1995), 39-41.

Giacomo, Angelo 1995

*Giacomo, Angelo, Sergio, Claudio Caramel attraverso il '900*, testi di Virginio Briatore; a cura di Camilla Zanuso e Silvio San Pietro, Milano 1995.

Ottocento italiano 1995

*Ottocento italiano. Opere e mercato di pittori e scultori*, a cura di Maurizio Agnellini. Milano 1995.

Pauletto 1995

Giancarlo Pauletto, *Umberto Martina (1880-1945)*, catalogo della mostra, (Tauriano, 17 dicembre 1995-7 gennaio 1996), a cura di Giancarlo Pauletto, Spilimbergo 1995.

Zannier 1995

Italo Zannier, *Introduzione*, in *Pittori & fotografi. Antonio Baldini, Umberto Martina*, Catalogo mostra, (Quaderni del CRAF, 6 - Centro Ricerca Archiviazione Fotografia), Spilimbergo 1995, p. 5.

Biscottini 1996

Paolo Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo Ragionato*, Milano 1996.

Campopiano 1996

Paolo Campopiano, *Pietro Fragiaco. Il poeta della laguna*, Cremona 1996.

Dalai Emiliani 1996

Marisa Dalai Emiliani, *Tancredi o la pittura a oltranza*, in *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, catalogo generale, I, a cura di Marisa Dalai Emiliani, con la collaborazione di Silvia Mascheroni e Cecilia Scatturin, Torino 1996, pp. 41-72.

Mascheroni 1996

Silvia Mascheroni, *Tancredi: la vita e le opere*, in *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, catalogo generale, I, a cura di Marisa Dalai Emiliani, con la collaborazione di Silvia Mascheroni e Cecilia Scatturin, Torino 1996, pp. 147-188.

Battacchi 1997

Franco Battacchi, *Consapevole della marginalità e orgoglioso della professione*, in *Juti Ravenna (1897-1972). Mostra retrospettiva nel centenario della nascita*, (Annone Veneto, Palazzo Municipale, 29 novembre - 31 dicembre 1997), allestimento e catalogo a cura di Franco Battacchi, Ponte di Piave (Treviso) 1997, pp. 7-24.

Dai dogi agli imperatori 1997

*Dai dogi agli imperatori. La fine della repubblica tra storia e mito*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale e Museo Correr, 14 settembre-8 dicembre 1997), a cura di Giandomenico Romanelli, Milano 1997.

Del Negro 1997

Piero Del Negro, *Venezia e la terraferma nel 1796-1797*, in *1797 Bonaparte a Verona*, catalogo della msotra, (Verona, Museo di Castelvecchio, 20 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di Gian Paolo Marchi e Paola Marini, Venezia 1997, pp. 34-38.

Dizionario 1997

*Dizionario degli artisti*, (Collana: Pittori & pittura dell'ottocento italiano), Novara 1997.

Gerdts 1997

William H. Gerdts, «Un sogno di bellezza e di colore». Pittori americani a Venezia, in *Venezia da Stato a mito*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di san Giorgio Maggiore, 30 agosto - 30 novembre 1997), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1997, pp. 113-127.

Note biografiche 1977

*Note biografiche* [Nando Coletti], Speciale, Nando Coletti al centro Iniziative, in occasione della mostra, Pordenone, Galleria d'Arte Sagittaria, 3 dicembre 1977 - 22 gennaio 1978, in «Sagittaria. Rassegna del Centro Iniziative Culturali di Pordenone», anno 4., n. 71, 1977, p. 19.

Juti Ravenna 1997

*Juti Ravenna (1897-1972). Mostra retrospettiva nel centenario della nascita*, (Annone Veneto, Palazzo Municipale, 29 novembre - 31 dicembre 1997), allestimento e catalogo a cura di Franco Battacchi, Ponte di Piave (Treviso) 1997.

Sensi 1977

Italo Carlo Sensi, *Le modulazioni coloristiche del veneto Coletti*, in *Nando Coletti al Centro Iniziative*, in «Sagittaria», Pordenone, Centro Iniziative Culturali, n. 71, anno 4., 1977, p. 18.

Ettore Tito 1998

*Ettore Tito. 1859-1941. Archivi della pittura veneta*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre - 29 novembre 1998), a cura di Alessandro Bettagno con l'assistenza di Giorgio Fossaluzza, Milano 1998.

Fossaluzza 1998

Giorgio Fossaluzza, *Ettore Tito: frammenti dalla corrispondenza, esaltazioni critiche e "massacri"*, in *Ettore Tito. 1859-1941. Archivi della pittura veneta*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre - 29 novembre 1998), a cura di Alessandro Bettagno con l'assistenza di Giorgio Fossaluzza, Milano 1998, pp. 65-94.

Mazzanti 1998<sup>1</sup>

Anna Mazzanti, *Biografia*, in *Ettore Tito. 1859-1941. Archivi della pittura veneta*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre - 29 novembre 1998), a cura di Alessandro Bettagno con l'assistenza di Giorgio Fossaluzza, Milano 1998, pp. 96-101.

Mazzanti 1998<sup>2</sup>

Anna Mazzanti, *Il "grande seduttore". Percorso artistico di Ettore Tito*, in *Ettore Tito. 1859-1941. Archivi della pittura veneta*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre - 29 novembre 1998), a cura di Alessandro Bettagno con l'assistenza di Giorgio Fossaluzza, Milano 1998, pp. 27-44.

Mazzocca 1998

Fernando Mazzocca, *La fortuna internazionale di Ettore Tito: l'eredità di Tiepolo nella Venezia cosmopolita*, in *Ettore Tito. 1859-1941. Archivi della pittura veneta*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 5 settembre - 29 novembre 1998), a cura di Alessandro Bettagno con l'assistenza di Giorgio Fossaluzza, Milano 1998, pp. 15-26.

Pastrello 1998

Maria Pastrello, *La pittrice Rosa Bortolan e la cultura purista a Treviso tra Bianchetti e Selvatico*, in «Venezia Arti», 12, 1998, pp. 127-129.

Rusconi 1998

Francesca Paola Rusconi, *Enrico Somarè critico d'arte*, in *Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, Catalogo a cura di Anna Modena, Milano 1998, pp. 47-56.

Fasolato 1999

Silvia Fasolato, *Schede e apparati*, in *Rosa Bortolan, pittrice trevigiana (1817-1892)*, Mirano (Venezia) 1999, pp. 51-88.

Limentani Virdis 1999

Caterina Limentani Virdis, *Una pittrice, la sua città, le sue amiche*, in *Rosa Bortolan, pittrice trevigiana (1817-1892)*, schede e apparati di Silvia Fasolato, Mirano (Venezia) 1999, pp. 7-50.

Rizzi 1999

Paolo Rizzi, *Presentazione*, in *Cosimo Privato. Retrospettiva 1899-1999*, catalogo della mostra, (Venezia Mestre, Villa Ceresa, novembre-dicembre 1999), a cura di Rina Dal Canton, Venezia 1999.

Semeghini 1999

*Pio Semeghini. Disegni e incisioni*, catalogo della mostra, (Quistello, Pinacoteca comunale), a cura di Francesco Butturini, Quistello (Mantova) 1999.

Manzato 2000

Eugenio Manzato, *Per il catalogo di Aldo Voltolin*, in «Donazione Eugenio Da Venezia», 6, 2000, pp. 31-52.

Ryersson, Orlando Yaccarino 2000

Scot D. Ryersson, Michael Orlando Yaccarino, *Infinite Variety The life and the legend of the marchesa Casati*, London 2000.

Ambrogio 2001

*Gianni Ambrogio*, a cura di Giorgio Di Genova, Lancenigo di Villorba (Treviso) 2001. *Letà della ragione* 2001 *Letà della ragione. Tancredi. Disegni e scritti*, a cura di Carla Natto Sasson, Milano 2001.

Pizzamano 2001

Paola Pizzamano, *Neno Mori 1899-1968*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 10 novembre 2001 - 3 febbraio 2002), a cura di P. Pizzamano, (Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia, 9), Rovereto 2001.



Barbieri 2002  
Antonio Barbieri, *Parlà tudèsch in Lombardia*, Varese 2002.

Bianchi 2002  
Giovanni Bianchi, *Sulla rinascita del Circolo Artistico di Venezia*, in *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di Cristina Beltrami, Venezia 2002, pp. 41-55.

*Da Rossi a Morandi* 2002  
Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori *critico d'arte*, catalogo della mostra, (Venezia, Galleria Bevilacqua la Masa, 10 novembre 2001-14 gennaio 2002), a cura di Sileo Salvagnini, Venezia 2001.

Franzo 2002  
Stefano Franzo, *I cambiamenti del costume a Venezia e nel Veneto al principio del Novecento attraverso i ritratti*, in *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, a cura di Cristina Beltrami, Venezia 2002, pp. 15-25.

Nardo 2002  
Loredana Nardo, *Il tessuto cattolico*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, II, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Wolf, Roma 2002, pp. 1523-1585.

De Fournoux 2002  
Amable de Fournoux, *Napoléon et Venise 1796-1814*, Paris 2002.

Dal Canton 2003  
Giuseppina Dal canton, *Gigi De Giudici nel 1910: precisazioni e aggiunte*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di Ileana Chiappini di Sorio, Laura De Rossi, in «Arte Documento», 17, 18, 19, volume monografico, Monfalcone 2003, pp. 558-565.

De Feo 2003  
Roberto De Feo, *ad vocem* «Serena Luigi», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 822-823.

Piccolo 2003<sup>1</sup>  
Matteo Piccolo, *ad vocem* «Blaas Eugenio», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, p. 651.

Piccolo 2003<sup>2</sup>  
Matteo Piccolo, *ad vocem* «Blaas Giulio», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 651-652.

Piccolo 2003<sup>3</sup>  
Matteo Piccolo, *ad vocem* «Blaas Karl», in *La*

*pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, p. 652-653.

Piccolo 2003<sup>4</sup>  
Matteo Piccolo, *ad vocem* «Selvatico Lino», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 821-822.

Pregnotato 2003  
Monica Pregnotato, *ad vocem* «Canella Francesco», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 674-675.

Rugolo 2003  
Ruggero Rugolo, *ad vocem* «Bortolan Rosa», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 656-657.

Sant 2003<sup>1</sup>  
Cristiano Sant, *ad vocem* «Bortoluzzi Millo», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 657-658.

Sant 2003<sup>2</sup>  
Cristiano Sant, *ad vocem* «Sartorelli Francesco», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 811-812.

Toniolo 2003  
Roberto Toniolo, *ad vocem* «Laurenti Cesare», in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 746-747.

*Accoppiamenti giudiziari* 2004  
*Accoppiamenti giudiziari. Industria, arte e moda in Lombardia, 1830-1945*, catalogo della mostra, (Varese, Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago, 26 novembre 2004 - 3 aprile 2005), a cura di Sergio Rebora, Anna Bernardini, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

*Emma Ciardi* 2004  
Emma Ciardi: una pittrice veneziana a Londra, testi a cura di Myriam Zerbi, Milano-Padova 2004.

Franzo 2004  
Stefano Franzo, *Il ritratto maschile in area veneta tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento: percorsi e problemi*, Tesi di dottorato di ricerca, Università Ca' Foscari di Venezia, Tutor Giuseppina Dal Canton, 2004.

Manzato 2004  
Eugenio Manzato, *Note trevigiane per Luigi Serena, Arturo Martini, Ubaldo Oppi*, in «Donazione Eugenio Da Venezia», Atti della giornata di studio tenuta a Venezia nel 2003, Venezia 2004, pp. 23-27.

Mazzanti 2004  
Anna Mazzanti, *ad vocem* «Ettore Tito», in *Ottocento veneto. Il trionfo del colore*, catalogo della mostra, a cura di Giuseppe Pavanello e Nico Stringa Treviso 2004, pp. 422-424.

Mamoli Zorzi 2004  
Rosella Mamoli Zorzi, “Gondola days”: *Isabella Stewart Gardner e il suo mondo a Palazzo Barbaro-Curtis*, Monfalcone 2004.

*Raccolte Frugone* 2004  
*Raccolte Frugone, Catalogo generale delle opere*, catalogo a cura di Maria Flora Giubilei, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Bianchi, Cecchetto 2005  
Giovanni Bianchi, Stefano Cecchetto, *Tancredi. Disegni e carte dipinte*, catalogo della mostra, (Spinea, Oratorio di santa Maria Assunta, 27 maggio-27 giugno 2005), s.n.t.

Campopiano 2005  
Paolo Campopiano, *Giovanni Salviati (1881-1950)*, catalogo della mostra, (Treviso, Campopiano. Centro Espositivo Permanente, 13 novembre 2005-12 febbraio 2006), Treviso 2005.

Franzo 2005  
Stefano Franzo, *Il ritratto a Treviso e a Belluno 1866-1918*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Verona 2005, pp. 61-80.

Geddo 2005  
Cristina Geddo, *ad vocem* «Londonio, Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 610-613

Marinelli 2005  
Sergio Marinelli, *I limiti incerti del ritratto*, in *Il ritratto nel Veneto 1866-1945*, a cura di Sergio Marinelli, Verona 2005, pp. 1-26.

*Piccinni* 2005,  
Antonio Piccinni, *incisore. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, a cura di Fabio Fiorani, testi e catalogo di Giovanna Scaloni, Roma 2005.

Pizzo 2005  
Marco Pizzo, *Pittori-soldato della grande guerra*, Roma 2005.

Urettini 2005  
Luigi Urettini, *Giuseppe Mazzotti e l'invenzione della “piccola Atene”*, in «Venetica», 2005, pp. 105-136.

Bianchi 2006<sup>1</sup>  
Giovanni Bianchi, *Gallerie, Mercato, Collezionismo. Venezia*. in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Milano 2006, pp. 537-554.

Bianchi 2006<sup>2</sup>  
Giovanni Bianchi, *Tancredi: alcuni disegni inediti*, in «Quaderni della donazione Eugenio Da Venezia», 15, 2006, pp. 61-79.

*Catalogo* 2006  
*Catalogo delle opere*, in *Teodoro Wolf Ferrari. Diario di un paesaggista*, (collana. Novecentoedintorni, 11), San Vito di Cadore (Belluno) 2006, pp. 111-160.

Hoffman 1956  
Werner Hofmann, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956.

Hoffmann 2006  
Werner Hoffman, *La caricatura da Leonardo a Picasso*, traduzione e cura di Giovanni Gurisatti Costabissara 2006.

*L'enigma* 2006  
*L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, Atti del convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 17-18 ottobre 2002, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2006.

Luser 2006  
Federica Luser, *Teodoro Wolf Ferrari: il paesaggio tra tradizione e secessione*, in *Teodoro Wolf Ferrari. Diario di un paesaggista*, (collana. Novecentoedintorni, 11), San Vito di Cadore (Belluno) 2006, pp. 15-73.

Manzato 2006  
Eugenio Manzato, *Pittura del Novecento a Treviso*, in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento*, I, a cura di Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Milano 2006, pp. 169-220.

Sant 2006  
Cristiano Sant, *Umberto Martina*, in *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 2006-2007), a cura di Nico Stringa, Venezia 2006.

Serafini 2006  
Paolo Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918): catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, 2 voll.,

Torino 2006.

Stefani 2006  
Ottorino Stefani, *Luigi Serena 1855-1911*, Ponzano Veneto 2006.

Stringa 2006  
Nico Stringa, *Venezia*, in *La pittura in Veneto. Il Novecento*, I, Milano 2006, pp. 12-124.

Vareilles 2006  
Viviane Vareilles, *Mario Cavaglieri (1887-1969). Catalogo ragionato dei dipinti*, 2 voll., Torino 2006.

*Venezia '900* 2006  
*Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006- 6 aprile 2007), a cura di Nico Stringa, Venezia 2006.

Bondi 2007  
Valentina Bondi, *Schede*, in *Francesco Sartorelli: luci sull'alto Adriatico: protagonisti della pittura di paesaggio tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, (Udine, Galleria d'arte moderna) a cura di Isabella Reale, schede e apparati documentari a cura di Valentina Bondi, Udine 2007, pp. 49-57.

*Bottegal* 2007  
*Bottegal: solitario poeta della natura*, a cura di Licio Damiani, con un saggio di Chiara Voltarel, Dosson di Casier (Treviso) 2007.

Damiani 2007  
Licio Damiani, *Le tappe di un incontro con gli uomini e con il paesaggio*, in *Bottegal solitario poeta della natura*, a cura di Licio Damiani, con un saggio di Chiara Voltarel, Dosson di Casier (Treviso) 2007, pp.7-167.

*La collezione* 2007  
*La collezione Lorenzon donata ai Musei civici di Treviso, Luigi Serena e l'arte a Treviso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo di Santa Caterina, 12 maggio - 2 settembre 2007), a cura di Andrea Bellieni, Emilio Lippi, Treviso 2007.

Marinelli 2007  
Sergio Marinelli, *L'Accademia Moderna (e il successo svanito) di Alessandro Pomi*, in *Altrove, non lontano. Scritti di amici per Raffaella Piva*, a cura di Giuliana Tomasella, Padova 2007, pp. 75-84.

Reale 2007<sup>1</sup>  
Isabella Reale, *Aggiunte al catalogo: Francesco Sartorelli*, in *Francesco Sartorelli: luci sull'alto*

*Adriatico: protagonisti della pittura di paesaggio tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, (Udine, Galleria d'arte moderna), a cura di Isabella Reale, schede e apparati documentari a cura di Valentina Bondi, Udine 2007, pp. 4-8.

Reale 2007<sup>2</sup>  
Isabella Reale, *Cenni biografici*, in *Francesco Sartorelli: luci sull'alto Adriatico: protagonisti della pittura di paesaggio tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra, (Udine, Galleria d'arte moderna), a cura di Isabella Reale, schede e apparati documentari a cura di Valentina Bondi, Udine 2007, pp. 9-11.

*Ricerca storica* 2007  
*Ricerca storica*, in *Bottegal solitario poeta della natura*, a cura di Licio Damiani, con un saggio di Chiara Voltarel, Dosson di Casier (Treviso) 2007, pp. 184-187.

Stringa 2007<sup>1</sup>  
Nico Stringa, *Catalogo generale*, in *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, pp. 179-380.

Stringa 2007<sup>2</sup>  
Nico Stringa, *Guglielmo Ciardi: l'istinto del vero*, in *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (Treviso) 2007, pp. 27-45.

Voltarel 2007  
Chiara Voltarel, *Silvio Bottegal il personaggio*, in *Bottegal solitario poeta della natura*, a cura di Licio Damiani, con un saggio di Chiara Voltarel, Dosson di Casier (Treviso) 2007. pp. 171-181.

Beltrami 2008  
Cristina Beltrami, *Vittore Antonio Cargnel*, in *Vittore Antonio Cargnel (1872-1931)*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2008, pp. 11-88.

Davoli 2008  
Zeno Davoli, *La raccolta di stampe Angelo Davoli. Catalogo generale*, vol. 7 (Ni-Ra), Reggio Emilia 2008.

Delneri 2008  
Annalisa Delneri, *Grande Guerra: “diario pittorico” di Italice Brass*, in *Italice Brass, reporter della Grande Guerra*, catalogo della mostra, (Gorizia, Castello di Gorizia 4 novembre 2008 - 31 gennaio 2009), a cura di Annalisa Delneri, Mariano del Friuli (Gorizia) 2008, pp. 17-68.

Fabris 2008  
Vittorio Fabris, *Arte e devozione in Valsugana tra XVII e XXI secolo*, catalogo della mostra, (Borgo Valsugana, 28 luglio 31 agosto 2008), a cura di Vittorio Fabris, Scurelle (Trento) 2008.

Lombardi 2008  
Francesca Lombardi, *ad vocem* «Martina, Umberto», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71 Roma 2008, pp. 101-102.

Mazzariol 2008<sup>1</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *Ferdinando Ongania editore a San Marco*, Venezia 2008.

Mazzariol 2008<sup>2</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *Ferdinando Ongania (1842-1911) editore-libraio nella Venezia italiana, in The books of Venice, Il libro veneziano*, a cura di Lisa Pon and Craig Kallendorf, Numero monografico di “Miscellanea marciana”, A. 20 (2005-2007), (Atti del Convegno, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 9-10 marzo 2007), Venezia-New Castle 2008, pp. 411-454.

*Opere d'arte Moderna* 2008  
*Opere d'arte Moderna e Contemporanea, Opere su carta di autori italiani dalla collezione di Alessandro Bettagno e altre provenienze*, Milano Casa d'aste, Porro & C., Asta 49, 20 novembre 2008.

Vittore Antonio Cargnel 2008  
Vittore Antonio Cargnel (1872-1931), a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2008.

Bacci 2009  
Giorgio Bacci, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze 2009.

Bonifacio 2009<sup>1</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Gianni Ambrogio», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, p. 17.

Bonifacio 2009<sup>2</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Vettore (Vittore) Antonio Cargnel», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 94-95.

Bonifacio 2009<sup>3</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Bruno Darzino», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 142-143.

Bonifacio 2009<sup>4</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Giulio Ettore Erler», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 175-176.

Bonifacio 2009<sup>5</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Arturo Malossi», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 264-265.

Bonifacio 2009<sup>6</sup>  
Paola Bonifacio, *ad vocem* «Juti Ravenna», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 380-381.

Dal Col 2009<sup>1</sup>  
Luisa Dal Col, *ad vocem* «Guerrino Bonaldo», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 60-61.

Dal Col 2009<sup>2</sup>  
Luisa Dal Col, *ad vocem* «Luigi Zaro», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, p. 501.

Ficarazzi 2009  
Giovanna Ficarazzi, *ad vocem* «Giulio (Lulo) de Blaas», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, p. 145.

Franzo 2009<sup>1</sup>  
Stefano Franzo, *ad vocem* «Giuseppe Pavan Beninato», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 341-342.

Franzo 2009<sup>2</sup>  
Stefano Franzo, *ad vocem* «Nando Coletti», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 118-119.

Franzo 2009<sup>3</sup>  
Stefano Franzo, *Tradizione e internazionalità di Alessandro Pomi, “modesto” ma “incontentabile”*, in *Alessandro Pomi (1890-1976) immagini del silenzio*, catalogo della mostra, (Pordenone, Palazzo Cossetti, 4 dicembre 2009 - 29 gennaio 2010), a cura di Stefano Franzo, Treviso 2009, pp. 15-39.

Manzato 2009<sup>1</sup>  
Eugenio Manzato, *ad vocem* «Giuseppe Baso», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Di-*

*zionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 48-49.

Manzato 2009<sup>2</sup>  
Eugenio Manzato, *ad vocem* «Bepi (Giuseppe) Fabiano», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 182-183.

Manzato 2009<sup>3</sup>  
Eugenio Manzato, *Il paesaggio nella pittura del ‘900 a Treviso*, catalogo della mostra, (Museo del paesaggio, Torre di Mosto, località Boccafossa, 4 luglio - 15 ottobre 2009), a cura di Eugenio Manzato, Sandrigo (Vicenza) 2009, pp. 7-29.

Manzato 2009<sup>4</sup>  
Eugenio Manzato, *ad vocem* «Aldo Voltolin», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 487-488.

Marinelli 2009  
Sergio Marinelli, *Un americano a Mestre*, in *Alessandro Pomi (1890-1976) immagini del silenzio*, catalogo della mostra, (Pordenone, Palazzo Cossetti, 4 dicembre 2009 - 29 gennaio 2010), a cura di Stefano Franzo, Treviso 2009, pp. 9-13.

*Per Ofelia* 2009  
*Per Ofelia. Studi su Arturo Martini*, Atti del convegno, Milano, 19 maggio 2008, a cura di Claudia e Gian Ferrari, Matteo Ceriana, Milano 2009.

Pesando 2009  
Annalisa B. Pesando, *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e “il sistema delle arti” (1884-1908)*, Milano 2009.

Poletto 2009  
Laura Poletto, *ad vocem* «Marco Novati», in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 316-317.

Pomi 2009  
*Alessandro Pomi (1890-1976) immagini del silenzio*, catalogo della mostra, (Pordenone, Palazzo Cossetti, 4 dicembre 2009 - 29 gennaio 2010), a cura di Stefano Franzo, Treviso 2009.

Prete 2009  
Elisa Prete, *ad vocem* «Lino Selvatico», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 417-418.

Ryersson, Orlando Yaccarino 2009  
Scot D. Ryersson, Michael Orlando Yaccarino, *The Marchesa Casati portraits of a muse*, New York 2009.

Sant 2009  
Cristiano Sant, *ad vocem* «Umberto Martina», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, a cura di Nico Stringa, Milano 2009, pp. 274-275.

Zerbi 2009  
Myriam Zerbi, *Emma Ciardi (1879-1933) la vita e le opere di una pittrice veneziana*, catalogo della mostra, (Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra (Venezia), 22 febbraio - 23 maggio 2009), a cura di Myriam Zerbi, Torino 2009.

Bianchi 2010<sup>1</sup>  
Giovanni Bianchi, *Brenno Del Giudice: una ‘moderna’ tradizione*, in *L'architettura dell'altra Modernità*, Atti del XXVI congresso di storia dell'architettura, Roma, 11-13 aprile 2007, a cura di Marina Docchi, Maria Grazia Turco, Roma 2010, pp. 268-279.

Bianchi 2010<sup>2</sup>  
Giovanni Bianchi, *Gallerie d'arte a Venezia1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia 2010.

Beltrami 2010  
Cristina Beltrami, *Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all'idea*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2010, pp. 13-27.

Carraro 2010<sup>1</sup>  
Martina Carraro, *Biografia*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2010, pp. 145-151.

Carraro 2010<sup>2</sup>  
Martina Carraro, *La pescheria di Rialto e le altre incursioni architettoniche*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2010, pp. 29-35.

Franzo 2010  
Stefano Franzo, *Critica locale e fortuna internazionale del modello veneziano: un quadro aggiornato per la pittura di Alessandro Pomi*, in «Donazione Eugenio Da Venezia», Atti della giornata di studio, Fondazione Querini Stampalia 11 dicembre 2009, 19, 2010, pp. 73-85.

Laurenti 2010  
*Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di Cristina Beltrami, introduzione di Nico Stringa, testi di Cristina Beltrami, Martina Carraro, sche-

de di Cristina Beltrami, Domenica Maruzzo, Martina Massaro, Treviso 2010.

Padovan 2010  
Raffaello Padovan, *Giulio Ettore Erler. Irma Simioni: il pittore la modella l'allieva*, catalogo della mostra, (Treviso, Musei Civici di Santa Caterina, 8 ottobre-31 ottobre 2010), a cura di Raffaello Padovan, S. I. 2010.

Sabbion 2010  
Massimiliano Sabbion, *Aspetti dell'attività pittorica e incisoria di Giovanni Barbisan*, in «Donazione Eugenio Da Venezia», Atti della giornata di studio, Fondazione Querini Stampalia 11 dicembre 2009, 19, 2010, pp. 123-135.

Stringa 2010  
Nico Stringa, *Cesare Laurenti che “seppe tener lo campo”*, in *Cesare Laurenti (1854-1936)*, a cura di Cristina Beltrami, Treviso 2010, pp. 9-11.

Urettini 2010  
Luigi Urettini, *L'ultima battaglia di Gino Rossi. Lettere e documenti*, in «Terra d'Este. Rivista di storia e cultura», n. 39, a. XX, 2010, pp. 53-122.

Bianchi 2011  
Giovanni Bianchi, “È *d'altronde* mia opinione che un disegno possa essere di gran lunga più bello di qualsiasi quadro” *Tancredi*, in *Tancredi Feltre*, catalogo della mostra, (Feltre, Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, 9 aprile - 28 agosto 2011), a cura di Luca Massimo Barbero, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 15-41.

Donazzolo 2011  
Cristina Donazzolo, *ad vocem* «Moro Marco (1817 - 1885) incisore, disegnatore, editore di stampe, insegnante» in *Dizionario Biografico dei Friulani. Nuovo Liruti*, III. *Età Contemporanea*, Udine 2011, pp. 2388-2392.

Harris 2011  
Neil Harris, *Ferdinando Ongania, editore e venditore di oggetti*, in *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia*, catalogo, a cura di Annachiara Mazzariol, con un saggio di Neil Harris, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. XV-XXXII.

Mastinu 2011  
Giorgio Mastinu, *Impressioni, impronte*, in *Tancredi Feltre*, catalogo della mostra, (Feltre, Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, 9 aprile - 28 agosto 2011), a cura di Luca Massimo Barbero, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 221-243.

Mazzariol 2011<sup>1</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *Catalogo dei periodici, in Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*, a cura di Mariachiara Mazzariol, con un saggio di Neil Harris, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 237-243.

Mazzariol 2011<sup>2</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *Catalogo delle edizioni, in Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*, a cura di Mariachiara Mazzariol, con un saggio di Neil Harris, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 59-209.

Mazzariol 2011<sup>3</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *Introduzione*, in *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*, a cura di Mariachiara Mazzariol, con un saggio di Neil Harris, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 1-33.

Mazzariol 2011<sup>4</sup>  
Mariachiara Mazzariol, *La Basilica di San Marco in Venezia*, in *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*, a cura di Mariachiara Mazzariol, con un saggio di Neil Harris, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, pp. 211-236.

Pauletto 2011  
Giancarlo Pauletto, *ad vocem* «Martina», in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*. III *Letà contemporanea*, Udine 2011, pp. 2174-2175.

*Risorgimento a Treviso* 2011  
*Risorgimento a Treviso. Opere e testimonianze delle collezioni civiche*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo civico di Santa Caterina, 10 dicembre 2011 - 4 marzo 2012), Treviso 2011.

Salvagnini 2011  
Sileno Salvagnini, *Tancredi e l'ambiente veneziano*, in *Tancredi Feltre*, catalogo della mostra, (Feltre, Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, 9 aprile - 28 agosto 2011), a cura di Luca Massimo Barbero, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, pp. 91-115.

*Tamara de Lempicka* 2011  
*Tamara de Lempicka. La regina del moderno*, catalogo della mostra, (Roma, Complesso del Vittoriano, 11 marzo - 3 luglio 2011), a cura di Gioia Mori, Milano 2011.

*Ambrogio e il sogno* 2012  
*Ambrogio e il sogno di un mondo. Rappresentazioni del lavoro nella «casa» dei ferrovieri CGIL (Treviso 1958)*, a cura di Livio Fantina, Treviso 2012.



Berra 2012  
Giacomo Berra, *Il «musicò Augellin» rinchiùso in gabbia nel Suonatore di liuto del Caravaggio*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, Atti del convegno internazionale di studi “La musica al tempo di Caravaggio”, (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 29 settembre 2010), a cura di Stefania Macioce, Enrico De Pascale, coordinamento e collaborazione scientifica Alessio Calabresi, Malena B.McGrath, Roma 2012, pp. 41-71.

Browning 2012  
Robert Browning in Asolo, testi di Antonio Barzaghi, Treviso 2012.

De Sabbata 2012  
Massimo De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Torino 2012.

Mamoli Zorzi 2012  
Rosella Mamoli Zorzi, *Un'americana ad asolo e a Venezia: Katharine de Kay Bronson*, in *Robert Browning in Asolo*, Treviso 2012, pp. 33-49.

Modena 2012  
Anna Modena, *L'intelligenza segreta. Comiso tra amici, librai e poeti*, prefazione di Nico Naldini, con uno scritto di Massimo Gatta, Macerata 2012.

Zanandrea 2012  
Steno Zanandrea, *Il Museo del Risorgimento di Treviso. Storia e vicende*, con uno scritto di Enzo Raffaelli, Treviso 2012.

Del Puppo 2013  
Alessandro Del Puppo, *Il gruppo di Ca' Pesaro. Una storia istituzionale*, in *L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, catalogo della mostra, (Mart Trento - Galleria Civica, 19 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), a cura di Alessandro Del Puppo, Trento 2013, pp. 11-79.

Editori a Milano 2013  
Editori a Milano (1900-1945). *Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, introduzione di Ada Gigli Marchetti, Milano 2013.

Marin 2013  
Chiara Marin, *L'arte delle donne. Per una Kunstliteratur al femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Padova 2013.

Poldi 2013  
Gianluca Poldi, *Dal disegno al colore. Lo studio della tecnica pittorica di Guglielmo Ciardi attraverso le analisi scientifiche*, in *Guglielmo Ciardi*.

Protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento, catalogo della mostra, (Milano, GAM Manzoni, 12 aprile - 31 maggio 2013), a cura di Enzo Savoia e Francesco Luigi Maspes, Crocetta del Montello (Treviso) 2013, pp. 161-185.

Querci 2013  
Eugenia Querci, *ad vocem «Novati, Marco»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 78, Roma 2013, pp. 799-802.

Rusconi 2013  
Paolo Rusconi, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in *Arte Moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Barbara Cinelli, Milano 2013, pp. 47-66.

Barbisan 2014  
Giovanni Barbisan, *Dipinti disegni incisioni dal 1931 al 1988*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo di Santa Caterina, 22 novembre 2014- 1 febbraio 2015), a cura di Eugenio Manzato, Giovanni Bianchi, Crocetta del Montello (Treviso) 2014.

Fossaluzza 2014<sup>1</sup>  
Giorgio Fossaluzza, *Il Museo Civico di Asolo. Opere dal Quattrocento al Novecento*, Crocetta del Montello (Treviso) 2014.

Fossaluzza 2014<sup>2</sup>  
Giorgio Fossaluzza, *Il percorso costitutivo del Museo Civico di Asolo dalle raccolte di antichità all'omaggio a Canova, il contributo collezionistico cittadino e cosmopolita*, in *Il Museo Civico di Asolo. Opere dal Quattrocento al Novecento*, Asolo-Crocetta del Montello 2014, pp. 13-74.

Franzo 2014  
Stefano Franzo, *Novità d'archivio e collezionismo per Alessandro Pomi*, in «Donazione Eugenio Da Venezia», Atti delle giornate di studio, Rovereto (Palazzo Alberti Poja) 23 novembre 2012, Venezia, Fondazione Querini Stampalia 12 dicembre 2012, 21, 2014, p. 115-129.

Lacagnina 2014  
Davide Lacagnina, *ad vocem «Parmeggiani, Tancredi»*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, pp. 397-401.

Lozano 2014  
Jorge Lozano, *La Marchesa Casati, un caso di idolatria*, in *La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli*, catalogo della mostra, (Venezia, Museo Fortuny, 4 ottobre 2014-8 marzo 2015), a cura di Fabio Benzi e Gioia Mori, Milano, Venezia 2014, pp. 231-241.

Stringa 2014  
Nico Stringa, “*Una inquietudine singolarissima*”: *giovani artisti tra Ca' Pesaro e Secessione romana*, in *Secessione e avanguardia. L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, catalogo della mostra, (Roma, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015), a cura di Stefania Frezzotti, Milano 2014, pp. 46-57.

Tagliapietra 2014  
Franco Tagliapietra, *Un secolo fa all'hotel Excelsior del Lido di Venezia. Una prestigiosa mostra d'arte contemporanea di artisti rifiutati alla Biennale*, in *Esposizione d'arte Excelsior palace hotel giugno 1914 Lido Venezia*, Venezia 2014, postfazione.

Bell'Italia 2015  
Bell'Italia. *La pittura di paesaggio dai Macchiaioli ai Neovedutisti veneti, 1850-1950*, catalogo della mostra, (Caorle, 20 giugno- 25 ottobre 2015), a cura di Stefano Cecchetto e Luisa Turchi, Venezia 2015.

Chivilò 2015  
Alain Chivilò, *Marco Novati. Volti vissuti*, Tolmezzo (Udine) 2015.

Nando Coletti 2015  
Nando Coletti 1907-1979, catalogo della mostra, (Treviso, Civico Museo, 19 dicembre 2015 - 28 marzo 2016), a cura di Enrico Brunello, Ennio Coletti, Giacomo Coletti, Mattia Coletti, Zero Branco (Treviso) 2015.

Coletti 2015  
Ennio Coletti, *Note biografiche*, in *Nando Coletti 1907-1979*, catalogo della mostra, (Treviso, Civico Museo, 19 dicembre 2015 - 28 marzo 2016), a cura di Enrico Brunello, Ennio Coletti, Giacomo Coletti, Mattia Coletti, Zero Branco (Treviso) 2015, pp. 126-129.

Prandi 2015  
Dino, Paolo Prandi, *Incisioni italiane e straniere dell'800 e moderne. Acquerelli e disegni. Catalogo N. 252*, Scandiano (Reggio Emilia) 2015.

Bellin 2015-2016  
Maria Antonella Bellin, *I De Blaas. Una dinastia di pittori tra Vienna e Venezia*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia. Scuola Dottorale di Ateneo Graduate School. Dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Ciclo XXVII. Anno di discussione 2015-2016.

Baboni 2016  
Andrea Baboni, *Pietro Fragiaco*, Trieste 2016.

Bellin 2016  
Antonella Bellin, *La scuola di pittura nell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, Tomo II, a cura di N. Stringa, Cornuda (Treviso) 2016, pp. 413-430.

Brusatin 2016  
Manlio Brusatin, *Stile sobrio. Breve storia di un'utile virtù*, Venezia 2016.

Celant 2016  
Germano Celant, *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra, (Venezia, Magazzino del Sale, Zattere 266, 29 maggio - 1 novembre 2016), a cura di Germano Celant, Venezia 2016, pp. 20-27.

Coidessa 2016  
Clarissa Coidessa, *Oltre il ritratto. Riscoprendo la contessa Anna Rombo Morosini*, in *Lino Selvatico. Una seconda Belle Époque*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 14 maggio- 31 luglio 2016), direzione scientifica di Gabriella Belli, progetto e cura di Elisabetta Barisoni, catalogo a cura di Cristiano Sant, Milano 2016, pp. 106-113.

De Grassi 2016  
Massimo De Grassi, *Gli eroi son tutti giovani e belli. L'immagine del soldato fra retorica e realtà, 1870-1935*, Trieste 2016.

Fossaluzza 2016  
Giorgio Fossaluzza, *Note storiche e artistiche sulla nuova chiesa della Natività della Beata Vergine in Santa Maria di Campagna*, in *Chiesa parrocchiale della Natività della Beata Vergine in Santa Maria di Campagna. Adeguamento liturgico. Addenda storico-artistica*, a cura di Giorgio Fossaluzza, Zero Branco (Treviso) 2016, pp. 117-295.

Gardonio 2016  
Matteo Gardonio, *La scuola di paesaggio*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, Tomo II, a cura di Nico Stringa, Crocetta del Montello (Treviso) 2016, pp. 461-476.

Gazzarri 2016  
Fabrizio Gazzarri, *Emilio Vedova - Dove inizia e dove finisce il disegno?*, in *Emilio Vedova Disegni*, catalogo della mostra, (Venezia, Magazzino del Sale, Zattere 266, 29 maggio - 1 novembre 2016), a cura di Germano Celant, Venezia 2016, pp. 28-37.

Sartor 2016  
Ivano Sartor, *Lino Selvatico. Profilo storico-documentale dell'artista e delle opere*, in *Lino Sel-*

*vatico. Una seconda Belle Époque*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 14 maggio- 31 luglio 2016), direzione scientifica di Gabriella Belli, progetto e cura di Elisabetta Barisoni, catalogo a cura di Cristiano Sant, Milano 2016, pp. 114-159.

Lino Selvatico 2016  
Lino Selvatico. *Una seconda Belle Époque*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro - Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 14 maggio- 31 luglio 2016), direzione scientifica di Gabriella Belli, progetto e cura di Elisabetta Barisoni, catalogo a cura di Cristiano Sant, Milano 2016.

Terraroli 2016  
Valerio Terraroli, *Guido Cadorin*, in *La bottega Cadorin. Una dinastia di artisti veneziani*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Fortuny, 26 novembre 2016-27 marzo 2017), ideazione Daniela Ferretti, a cura di Jean Clair, Cornuda (Treviso) 2016, pp. 103-154.

Barbero 2017  
Luca Massimo Barbero, «*Un dipinto, un libro possono essere rari*». *La scrittura di Tancredi come «giornale emotivo»*, in *Tancredi. Scritti e testimonianze*, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia 2017, pp. 7-33.

Baròn 2017  
Javier Baròn, *La personalidad artistica de Mariano Fortuny*, in *Fortuny (1838-1874)*, catalogo della mostra, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 de noviembre 2017 - 18 de marzo 2018), edición a cargo de Javier Baròn, Madrid 2017, pp. 15-59.

Berardi 2017  
Gianluca Berardi, *Fortuny e Italia*, in *Fortuny (1838-1874)*, catalogo della mostra, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 de noviembre 2017 - 18 de marzo 2018), edición a cargo de Javier Baròn, Madrid 2017, pp. 61-81.

Capitani di un esercito 2017  
*Capitani di un esercito: Milano e i suoi collezionisti*, catalogo della mostra, a cura di Elisabetta Staudacher, Milano 2017.

Guerrino Bonaldo 2017  
Guerrino Bonaldo. *Intorno al Sile: acqueforti, dipinti, disegni*, catalogo della mostra, (Badoere di Morgano, 3-17 settembre 2017), a cura di Federico Burbello, Raffaello Padovan, Zero Branco (Treviso) 2017.

Fortuny 2017  
Fortuny (1838-1874), catalogo della mostra, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 de noviembre 2017 - 18 de marzo 2018), edición a cargo de Javier Baròn, Madrid 2017.

Fuso 2017  
Silvio Fuso, “*Salvatico è quel che si salva. Leonardo da Vinci*”, in *Lino Selvatico. Mondanità e passione quotidiana*, catalogo della mostra, (Padova, Musei Civici, 29 settembre - 10 dicembre 2017), a cura di Davide Banzato, Silvio Fuso, Elisabetta Gastaldi, Federica Millozzi, Rubano (Padova) 2017, pp. 24-28.

Gli artisti di Ca' Pesaro 2017  
Gli artisti di Ca' Pesaro. *L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari, Venezia 2017.

Guégan 2017  
Stéphane Guégan, *Fortuny y los fortunystas: ¿una consagracion francesa?*, in *Fortuny (1838-1874)*, catalogo della mostra, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 de noviembre 2017 - 18 de marzo 2018), edición a cargo de Javier Baròn, Madrid 2017, pp. 83-97.

Manzato 2017  
Eugenio Manzato, *Un capesarino trevigiano. Aldo Voltolin*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari, Venezia 2017, pp. 115-123.

Mari 2017  
Chiara Mari, «*La sola ricerca eternamente vera di un artista è verso sempre più larghe libertà*». *Biografia di Tancredi*, in *Tancredi. Scritti e testimonianze*, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia 2017, pp. 130-145.

Mori 2017  
Gioia Mori, *Tamara de Lempicka e Maryla Lednicka: modernolatria e primitivismo déco*, in *Art déco. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930*, catalogo della mostra, (Forlì, Musei San Domenico, 11 febbraio - 18 giugno 2017), a cura di Valerio Terraroli, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 83-93.

Niero 2017  
Giovanna Niero, *Il ritrovato genio artistico di Lino Selvatico*, in *Lino Selvatico. Mondanità e passione quotidiana*, catalogo della mostra, (Padova, Musei Civici, 29 settembre - 10 dicembre 2017), a cura di Davide Banzato, Silvio Fuso, Elisabetta Gastaldi, Federica Millozzi, Rubano (Padova) 2017, pp. 39-43.

Padovan 2017  
Raffaello Padovan, *Note e appunti per Guerrino Bonaldo*, in *Guerrino Bonaldo. Intorno al Sil: acqueforti, dipinti, disegni*, catalogo della mostra, (Badoere di Morgano, 3-17 settembre 2017), a cura di Federico Burbello, Raffaello Padovan, Zero Branco (Treviso) 2017, pp. 13-23.

Pittrici a Treviso 2017  
*Pittrici a Treviso: da Rosa Bortolan a Gina Roma, dal 19. al 20. Secolo*, catalogo della mostra, (Treviso, Civico Museo Casa Robegan, 7 - 29 ottobre 2017), a cura di Enrico Brunello, Guido Moro, Zero Branco (Treviso) 2017.

Prete 2017  
Elisa Prete, *Cosimo Privato, pittore di sempre, in Cosimo Privato 1899-1971*, Zero Branco (Treviso), 2017, pp. 13-73.

Sartor 2017  
Ivano Sartor, *Lino Selvatico*, in *Lino Selvatico. Mondanità e passione quotidiana*, catalogo della mostra, (Padova, Musei Civici, 29 settembre - 10 dicembre 2017), a cura di Davide Banzato, Silvio Fuso, Elisabetta Gastaldi, Federica Millozzi, Rubano (Padova) 2017, pp. 10-23.

Lino Selvatico 2017  
*Lino Selvatico. Mondanità e passione quotidiana*, catalogo della mostra, (Padova, Musei Civici, 29 settembre - 10 dicembre 2017), a cura di Davide Banzato, Silvio Fuso, Elisabetta Gastaldi, Federica Millozzi, Rubano (Padova) 2017.

Tableaux anciens 2017  
*Tableaux anciens, sculptures, bronzes, dessins, miniatures, ordres de chevalerie, art d'Asie, art islamique, objets d'art et d'ameublement*, Drouot, Paris, 29 novembre 2017.

Tancredi 2017  
*Tancredi. Scritti e testimonianze*, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia 2017.

Urettini 2017  
Luigi Urettini, *L'ultima battaglia di Gino Rossi*, (Collana: Terra e storia), Sommacampagna (Verona), 2017.

Ambrogio 2018  
Gianni Ambrogio, *Un selvaggio raffinato*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, Museo Civico Casa Robegan; Mareno di Piave, Fondazione Gianni Ambrogio, 8 giugno - 5 agosto 2018), a cura di Maurizio Pradella, S.l. 2018.

Atelier Venezia 2018  
*Atelier Venezia. Gli studi della Bevilacqua La*

*Masa, 1901-1965*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, Galleria di piazza San Marco, 3 marzo-29 aprile 2018), a cura di Stefano Cecchetto, Venezia 2018.

Del Puppo 2018  
Alessandro Del Puppo, *Ritorno a cosa? Riflessioni sui riposizionamenti del dopoguerra*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, a cura di Stefania Portinari, Venezia 2018, pp. 23-36.

Dipinti 2018  
*Dipinti del XIX secolo*, Pandolfini casa d'Aste, Firenze, 15 maggio 2018.

Dipinti del secolo XIX 2018  
*Dipinti del secolo XIX. I maestri toscani dalla collezione Olschki e da altre raccolte italiane*, Pandolfini Casa d'aste, Firenze 13 novembre 2018.

Ervas 2018  
Paolo Ervas, *Una collezione d'arte tutta da scoprire*, in *Una collezione d'arte tutta da scoprire: il Fondo monsignor Gino Bortolan*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 10 marzo -25 marzo 2018), a cura di Carmine Minetti, Raffaello Padovan, Aldo Solimbergo, Antonella Stelitano, Treviso 2018, pp. 12-13.

Gerhardinger 2018  
Maria Elisabetta Gerhardinger, *Per un rege-sto delle opere di Aldo Voltolin*, in *Aldo Voltolin 1892-1918*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Treviso, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger, Eugenio Manzato, Raffaello Padovan, Treviso 2018, pp. 77-94.

Manzato 2018<sup>1</sup>  
Eugenio Manzato, *Gianni Ambrogio giovane artista a Treviso*, in *Gianni Ambrogio. Un selvaggio raffinato*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico Luigi Bailo, Museo Civico Casa Robegan; Mareno di Piave, Fondazione Gianni Ambrogio, 8 giugno - 5 agosto 2018), a cura di Maurizio Pradella, S.l. 2018, pp. 41-43.

Manzato 2018<sup>2</sup>  
Eugenio Manzato, *Aldo Voltolin un artista "giovane e promettente"*, in *Aldo Voltolin 1892-1918*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Treviso, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger, Eugenio Manzato, Raffaello Padovan, Treviso 2018, pp. 13-18.

Padovan 2018<sup>1</sup>  
Raffaello Padovan, *Fenomenologia del Divisionismo. Le tecniche del Divisionismo*, in *Aldo Vol-*

*tolin 1892-1918*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Treviso, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger, Eugenio Manzato, Raffaello Padovan, Treviso 2018, pp. 19-29.

Padovan 2018<sup>2</sup>  
Raffaello Padovan, *Postilla alla mostra*, in *Una collezione d'arte tutta da scoprire: il Fondo monsignor Gino Bortolan*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 10 marzo -25 marzo 2018), a cura di Carmine Minetti, Raffaello Padovan, Aldo Solimbergo, Antonella Stelitano, Treviso 2018, p. 14.

Pajusco 2018  
Vittorio Pajusco, *Una segnalazione Brenno del Giudice e Guido Cadorin il Gruppo per l'Architettura e Arredamenti di Venezia*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, a cura di Stefania Portinari, Venezia 2018, pp. 479-486.

Rizzato 2018  
Silvia Rizzato, *I professori di disegno dell'Istituto Tecnico "J. Riccati"*, Pubblicato da heritage Italy Associazione Culturale, on line, martedì 26 giugno 2018.

Solimbergo 2018  
Aldo Solimbergo, *Ricordando monsignor Gino Bortolan*, in *Una collezione d'arte tutta da scoprire: il Fondo monsignor Bortolan*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 10 marzo -25 marzo 2018), a cura di Carmine Minetti, Raffaello Padovan, Aldo Solimbergo, Antonella Stelitano, Treviso 2018, pp. 7-11.

Stringa 2018  
Nico Stringa, *Il Divisionismo nel Veneto e il caso Aldo Voltolin*, in *Aldo Voltolin 1892-1918*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Treviso, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger, Eugenio Manzato, Raffaello Padovan, Treviso 2018, pp. 9-10.

Una collezione d'arte 2018  
*Una collezione d'arte tutta da scoprire. Il Fondo monsignor Gino Bortolan*, catalogo della mostra, (Treviso, Casa dei Carraresi, 10 marzo - 25 marzo 2018), a cura di Carmine Minetti, Raffaello Padovan, Aldo Solimbergo, Treviso 2018.

Aldo Voltolin 2018  
*Aldo Voltolin 1892-1918*, catalogo della mostra, (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", Treviso, 21 dicembre 2018 - 24 febbraio 2019), a cura di Maria Elisabetta Gerhardinger, Eugenio Manzato, Raffaello Padovan, Treviso 2018.

Teodoro Wolf Ferrari 2018  
*Teodoro Wolf Ferrari: la modernità del paesaggio*, catalogo della mostra tenuta a Conegliano, Venezia 2018.

I Ciardi 2019  
*I Ciardi paesaggi e giardini*, catalogo della mostra, (Conegliano, 16 febbraio - 23 giugno 2019), a cura di Giandomenico Romanelli, Franca Lugato, Venezia 2019.

Incanti d'arte 2019  
*Incanti d'arte. Dipinti e disegni antichi, arredi e arte orientale, Arte del XIX secolo, Arte Moderna e Contemporanea*, Finarte, Roma 12 marzo 2019.

L'arte del Novecento 2019  
*L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di Giandomenico Romanelli e Pascaline Vatin, Venezia 2019, pp. 58-199.

Parronchi 2019  
Antonio Parronchi, *Beppe Ciardi, catalogo ge-*

*nerale delle opere*, curatore scientifico: Stefano Zampieri, Torino 2019.

Regesto 2019  
*Regesto delle opere in mostra*, in *L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di Giandomenico Romanelli e Pascaline Vatin, Venezia 2019, pp. 201-203.

Romanelli 2019  
Giandomenico Romanelli, *La collezione dell'Angelo*, in *L'Angelo degli Artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di Giandomenico Romanelli e Pascaline Vatin, Venezia 2019, pp. 43-73.

Romanelli, Vatin 2019  
Giandomenico Romanelli, Pascaline Vatin, *Tavoli e tavolozze. Trattori, artisti e collezioni nella Venezia del Novecento*, in *L'Angelo degli Artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre

2019 - 1 marzo 2020), a cura di Giandomenico Romanelli e Pascaline Vatin, Venezia 2019, pp. 10-13.

Vatin 2019  
Pascaline Vatin, *L'Angelo degli artisti*, in *L'Angelo degli Artisti. L'arte del Novecento e il ristorante All'Angelo a Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 7 dicembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di Giandomenico Romanelli e Pascaline Vatin, Venezia 2019, pp. 21-39.

## SITOGRAFIA

Caruso  
Martina Caruso, *Giulio Turcato: biografia critica*, Sito Archivio Turcato, on line. [Http://turtcato.org/bio/](http://turtcato.org/bio/).

## NOTA DI REDAZIONE

*A causa dell'emergenza Coronavirus e della relativa chiusura delle biblioteche, non è stato possibile redigere né accertare ulteriori annotazioni bio-bibliografiche e archivistiche.*



*© Tutti i diritti sono riservati. Senza esplicito permesso da parte dell'editore è vietata qualsiasi utilizzazione, totale o parziale, delle immagini e dei contenuti inclusa la memorizzazione, riproduzione, rielaborazione, diffusione o distribuzione mediante qualsiasi piattaforma tecnologica, supporto o rete telematica-digitale.*

*Stampato nel mese di luglio 2020 su Symbol Freelifé Satin,  
FSC Mix Credit, Paper from responsible sources,  
di Cartiere Fedrigoni, Verona,*

*da GRAFICA 6 Snc  
Zero Branco, Treviso, tel. 0422 345332  
[www.grafica6.com](http://www.grafica6.com)*

*per*

**© 2020 EDIZIONI STILUS**  
[www.edizionistilus.com](http://www.edizionistilus.com)



ISBN 978-8-898-18138-4