

Giorgio Fossaluzza

IL MUSEO CIVICO DI ASOLO

OPERE DAL
QUATTROCENTO
AL NOVECENTO

antiga
edizioni

IL MUSEO
CIVICO
DI ASOLO

Giorgio Fossaluzza

IL MUSEO CIVICO DI ASOLO

OPERE DAL
QUATTROCENTO
AL NOVECENTO

REFERENZE FOTOGRAFICHE
Giovanni Porcellato

REDAZIONE SCIENTIFICA
Orietta Dissegna, Rosalba Molesì

CURATELA BIBLIOGRAFICA
Rosalba Molesì

REALIZZAZIONE E STAMPA
Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (Treviso)

© 2014 Comune di Asolo
© 2014 Antiga Edizioni
Crocetta del Montello (Treviso)
info@antigaedizioni.it

ISBN 978-88-97784-39-5



CITTÀ DI ASOLO



MUSEO CIVICO

Dalla sua istituzione nel lontano 1888, il Museo Civico ha accolto le frequenti donazioni di opere d'arte che negli anni si sono riversate. La donazione più cospicua è certamente quella di monsignor Giacomo Bertoldi che nel 1910 lasciava al Museo cittadino ben 177 quadri di vari artisti di diverse epoche e diverse scuole.

Negli anni molto è stato fatto nell'ambito della tutela e della conservazione ma, eccettuata una schedatura delle opere più rilevanti esposte in pinacoteca, non esisteva un'opera scientifica che desse adeguato rilievo e conoscibilità a tutto il patrimonio artistico conservato.

Grazie all'iniziativa delle precedenti Amministrazioni è stato avviato, dal 2007, una grande opera di recupero e di studio che si è concretizzata nella realizzazione di un catalogo dell'intera collezione artistica del Museo che oggi abbiamo il piacere di far conoscere ai cittadini, agli studiosi, alle istituzioni culturali.

Il catalogo, curato con estrema competenza e professionalità dal prof. Giorgio Fossaluzza dell'Università degli Studi di Verona, ha il merito di attribuire, illustrare e spiegare non solo le opere esposte nella Pinacoteca ma anche quelle conservate nei depositi, inedite e sconosciute da troppo tempo.

In questo modo il Museo, che dalla sua riapertura nel 2001 ha avuto come obiettivo prioritario la tutela e la valorizzazione del proprio patrimonio nelle sue diverse collezioni, non solo dà al suo patrimonio un valore aggiunto ma esprime tutta la sua potenzialità come luogo straordinario di cultura sul territorio nazionale ed internazionale.

Un ringraziamento a quanti hanno sostenuto questa importante iniziativa, alle amministrazioni che hanno creduto in questo progetto e a tutti coloro che con la loro preziosa collaborazione hanno permesso di raggiungere questo importante obiettivo.

*Il Sindaco
Mauro Migliorini*

PRESENTAZIONE

Marica Mercalli

Soprintendente *ad interim* per i beni storici, artistici ed etnoantropologici
per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso

Che i musei locali, appartenenti ad enti civici, costituiscano una realtà importante nel complesso panorama del sistema museale italiano è stato sottolineato e ribadito dai maggiori studiosi, storici dell'arte e museologi, che si sono occupati di delineare la storia e la natura dei nostri musei come istituti fondamentali per la tutela e valorizzazione del patrimonio culturale.

In questo lungo percorso i musei civici hanno attraversato fasi diverse e spesso problematiche, perché al centro di una riflessione più ampia che ha riguardato la politica culturale del nostro paese, e l'azione di tutela rivolta ai beni mobili del patrimonio, continuamente alla ricerca di un equilibrio tra spinte di autonomia regionale e centralismo, fin dalla costituzione del Regno d'Italia.

L'origine settecentesca dei musei locali, visti come strumenti fondamentali della educazione culturale della collettività, ne caratterizza la natura di "raccoltori" di memorie di varia provenienza: documentaria, storica, artistica, ma anche di testimonianze e reperti naturalistici e poi, con lo sviluppo delle tecniche, anche di materiali inerenti alle prime tipologie di produzione veteroindustriale. Sono, come scriveva Andrea Emiliani (1980, pp. 39-40), i veri «*laboratori della storia*», i luoghi in cui si riassume la storia appunto delle collettività, fatta di tante storie che possono essere raccontate dagli oggetti conservati negli spazi del museo, spesso grazie ai lasciti e alle donazioni degli "illustri cittadini" i quali, guidati da alto senso civico, hanno voluto destinare i loro beni alle pubbliche raccolte della città.

Un momento di grande impulso all'incremento e alla creazione dei musei civici si registra nel periodo successivo all'Unità d'Italia, negli ultimi decenni dell'800. È allora che i musei civici vengono individuati come luoghi in cui la collettività si riconosce, divengono l'orgoglio dei municipi, veri presidi nei territori per la raccolta e la salvaguardia di opere provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi, dai primi scavi archeologici condotti scientificamente, poi dalle demolizioni di edifici che nei nuovi assetti urbanistici, e con l'avvio dei primi

piani regolatori, vengono sacrificati per far spazio ad altre costruzioni. A questo periodo si ascrive anche la nascita del Museo Civico di Asolo il cui atto di fondazione, come ben descritto nell'accurato saggio introduttivo di questo catalogo delle sue opere dal Quattrocento al Novecento di Giorgio Fossaluzza, coincide con la prima importante donazione, nel 1880, da parte di Andrea Manera, di tutti gli oggetti, prevalentemente canoviani, della sua collezione e di un generoso lascito di 1.200 lire per finanziarne l'apertura e la prima gestione.

Il Museo riassume tutti gli aspetti funzionali che sono stati individuati come caratterizzanti della natura degli istituti museali di proprietà civica: raccoglie documenti della storia della città, reperti archeologici appartenenti dalla collezione di Pacifico Scomazzetto, che era stato Ispettore agli scavi nel territorio asolano, reperti paleontologici, importanti dipinti prevalentemente arrivati grazie al lascito di monsignor Giacomo Bertoldi, memorie e testimonianze della presenza nella città di illustri personaggi, anche provenienti dal mondo anglosassone, che hanno legato ad Asolo il loro nome e parte della loro vicenda biografica.

Ai nuclei individuati e sommati tra gli anni di costituzione e i successivi decenni della prima metà del '900, si aggiungono due importanti raccolte ricordate nel saggio introduttivo alle quali vale la pena di dedicare qualche ulteriore osservazione in questa presentazione.

Si tratta della collezione di «oggetti, libri, mobili, corrispondenza, appartenenti alla insigne artista Eleonora Duse», lasciati in eredità alla figlia Enrichetta Angelica Bullogh e che da lei furono donati allo Stato italiano nel 1933, a condizione che fossero destinati, sotto forma di deposito, al Museo Civico di Asolo. Nell'atto di consegna degli oggetti al Museo, il Podestà di Asolo Giovanni Raselli si impegnava alla custodia e alla conservazione dei beni con l'assicurazione di rivolgersi alla Soprintendenza per l'Arte Medioevale e Moderna di Venezia per «tutti gli spostamenti, rimaneggiamenti, aggiunte o altre modificazioni che all'attuale ordinamento si dovessero fare».

Si sanciva così l'accordo tra Stato e Comune per la tutela e la valorizzazione di questa importante collezione con un atto che anticipa quanto nell'attuale normativa viene individuato come terreno di collaborazione tra Uffici statali e Amministrazioni locali, nella ripartizione dei compiti di tutela e valorizzazione che vengono esercitati dalle Soprintendenze e dagli enti territoriali (Regioni in *primis* ma anche Comuni) in base al disposto del riformulato Titolo V della Costituzione.

A tal fine una specifica convenzione tra Comune di Asolo e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, di recente rinnovata (11.03.2014), regola puntualmente tutti gli aspetti collegati all'esercizio di entrambe le funzioni al fine di salvaguardare l'importante raccolta che costituisce una sezione di grande interesse nel percorso museale e alla quale sono stati dedicati in questi ultimi anni momenti di particolare attenzione attraverso visite guidate aperte al pubblico e organizzate in collaborazione con la Soprintendenza

per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, e prestiti per importanti esposizioni dedicate alla Duse.

Altro nucleo che riguarda una particolare tipologia di beni che si legano alla storia di Asolo è quello costituito da oggetti e arredi liturgici in deposito temporaneo dal 2001 nel Museo dalla Parrocchia di Santa Maria di Asolo. Nel percorso espositivo del Museo, secondo la ridefinizione del 2001, era infatti prevista una sala dedicata al Tesoro della Cattedrale, al fine di esporre adeguatamente un nucleo degli importanti oggetti liturgici con adeguati criteri di conservazione e presentazione al pubblico. Nella prevista nuova risistemazione del Museo la collocazione di questi apparati liturgici sarà mutata per dar spazio ad un altro nucleo espositivo rappresentato dalla collezione di oggetti (abiti, accessori, libri, disegni fotografie e pellicole) appartenuti a Freya Stark, viaggiatrice e scrittrice inglese che, come anche altri intellettuali stranieri, aveva scelto Asolo come luogo di elezione, dimorando nella bellissima villa con annesso giardino che ancora oggi costituisce un luogo di attrazione anche per le numerose e rare specie botaniche in esso coltivate.

Al secondo piano del Museo si accoglierà così un'altra sezione dedicata a momenti storici e a personaggi che hanno legato la loro vicenda alla città a partire da Caterina Cornaro, signora di Asolo

L'importanza del *Catalogo* delle opere dal Quattrocento al Novecento del Museo asolano, che oggi si pubblica grazie al grandissimo ed approfondito lavoro storico di Giorgio Fossaluzza, consiste nell'essere il primo catalogo scientifico delle civiche collezioni, con schede analitiche per ogni singola opera e resoconto degli interventi di restauro. Tali interventi furono realizzati con il contributo degli organi di tutela statale già a partire dal 1954, anno in cui viene registrata una nota a firma del Soprintendente Francesco Valcanover, riportata da Fossaluzza nel saggio introduttivo, che si legge in calce all'inventario dattiloscritto di Carlo Bernardi e nella quale si ricorda il restauro di 59 dipinti della Sala Bertoldi.

Possiamo allora concludere che in quel difficile equilibrio di cui si parlava, e che anche Anna Maria Visser Travagli (2000, pp. 17-19) individuava in un suo breve saggio sulle caratteristiche e le funzioni dei musei locali in Italia, tra spinte autonomiste e ricorrente "sferzata" centralista da parte dello Stato con la creazione, secondo la Visser, quasi di un binario parallelo nella gestione dei beni culturali e dei musei, l'uno statale, l'altro locale, l'esempio del Museo Civico di Asolo e dei rapporti che intercorrono tra l'Amministrazione comunale e la Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, può forse essere citato come un esempio di corretta se non "virtuosa" gestione del patrimonio pubblico che, proprio perchè costituito da beni culturali, dovrebbe in qualche modo prescindere da ogni sterile difesa di "proprietà".

INDICE

Il percorso costitutivo del Museo Civico di Asolo dalle raccolte di antichità all'omaggio a Canova, il contributo collezionistico cittadino e cosmopolita	13
Il Quattrocento e il primo Cinquecento	97
Il Cinquecento e il Tardomanierismo	117
Icone post-bizantine e dipinti devozionali greco-veneti	184
Il Seicento	203
Il Settecento	255
Sculture, lapidi e reperti architettonici	335
Caterina Cornaro. Ritratti, luoghi e memorie	367
Antonio Canova e Domenico Manera	411
L'Ottocento e il Novecento	461
Altri dipinti	557
Bibliografia	595



1. Herbert Young Hammerton, Veduta di Asolo. Asolo, Museo Civico, Fondo Young

IL PERCORSO COSTITUTIVO DEL MUSEO CIVICO DI ASOLO

dalle raccolte di antichità all'omaggio a Canova,
il contributo collezionistico cittadino e cosmopolita

Giorgio Fossaluzza

La “storia” del Museo Civico di Asolo è già stata ricostruita da don Carlo Giovanni Bernardi nel 1952 a un anno dalla sua nomina a Direttore dell'istituto di cultura, succedendo al celebre musicista e scrittore il Maestro Gian Francesco Malipiero che dal 1938 era stato nominato Ispettore Onorario.¹ Si tratta di «Cenni Cronistorici» rimasti dattiloscritti, dunque inediti, a motivo della scomparsa dell'autore.² Il fascicolo, denso di notizie e di documenti epistolari, è indirizzato al Sindaco Giovanni Fantinel, agli Assessori e Consiglieri dell'Amministrazione Comunale di Asolo. Pertanto Bernardi lo rendeva in questo modo autorevolmente pubblico. Lo qualificava significativamente anche come “memoriale” ed esprimeva con tale termine sia il risvolto nobilmente “politico” del suo lavoro di “storico locale” e apprezzato “servitore” del museo, sia una punta polemica non certo velata: «vi dedico questo “memoriale” nella certezza che, per il vostro solerte e doveroso interessamento, il Civico Museo asolano sarà preservato da nuove ingiurie e da nuovi inconsulti abbandoni, e sarà portato all'alto livello di decoroso splendore, che fu nei voti dei suoi Fondatori e dei suoi più insigni Benefattori». Un passato di splendore e momenti, invece, di difficoltà nella gestione e nei rapporti (si deduce più recenti) sono gli aspetti consapevolmente contraddittori della vita dell'istituto museale, i quali hanno sollecitato la breve azione di Direttore di Bernardi e lo muovono, infine, a rivolgere la sua accusa e assieme la raccomandazione.

Il valore della ricerca e le problematiche suscitate da Bernardi sono apparse subito evidenti a don Luigi Comacchio che gli succede nella dedizione alla storia di Asolo e del suo territorio nei secoli, di fatto costantemente oggetto di attenzioni.³ Spetta a quest'ultimo il rinvenimento del «Memoriale» fra le carte dell'Archivio Prepositurale di Asolo: «nessuno mi aveva mai parlato di questa opera inedita, eppure tutte le opere del Bernardi correvano sulla bocca di tutti, apprezzate e lodate». ⁴ A tale scoperta se ne aggiunge un'altra riguardante il contenuto polemico del testo, da Comacchio giudicato essere la causa del trovarsi relegato in archivio: quello

della «lunga controversia sulla ristrutturazione del museo, sorta tra l'autore e il Maestro Malipiero, infiorata di titoli e ironie non molto corretti ed educati». Anzi, a giudizio dello scopritore, la ricerca storica a tal punto «concisa che solo un numero ristretto di lettori avrebbe potuto comprendere e apprezzare» sarebbe servita a Bernardi più che altro di supporto per sostenere il punto di vista personale. Il risultato di tale situazione, per come essa è valutata da Comacchio, sembra aver giustificato un certo suo apparente neutralismo dovuto tra l'altro alla dichiarata stima che egli nutriva nei confronti tanto di Bernardi quanto di Malipiero. Pertanto decise di procedere all'edizione del dattiloscritto del 1952, «ritenendo tutto ciò che interessa la storia oggettiva del museo e lasciando il resto che non è altro che sentimento emotivo di reazione». Un lavoro che si presenta, a detta dello stesso autore, come «trascrizione, rielaborazione, adattamento, rifacimento, ma non furto». Le precisazioni e le utili integrazioni al testo in tutti i casi non mancano, specie nell'apparato delle note.

Sta di fatto che il Museo Civico di Asolo dispone già di due corpose “storie” sulla sua costituzione e contesto civile, sulla nascita ed evoluzione, la prima dattiloscritta di Bernardi del 1952 e l'altra (o la stessa emendata e accresciuta) data alle stampe nel 1979 in apposito volume della monumentale storia di Asolo di Comacchio⁵. Quest'ultimo non manca di richiamare in prefazione, come di rito e quindi in modo formulare, il valore dell'istituto museale il quale «custodisce il patrimonio culturale che fa parte del tessuto vivo e necessario di una città e fa conoscere ai cittadini, attraverso persone, fatti, avvenimenti civili e religiosi, le caratteristiche generali della loro storia passata, presente e anche futura. Il museo, in una parola, è fautore di civiltà e di progresso». Più interessante, perché legata a fatti concreti, si ritiene l'annotazione di Comacchio su come questi stessi valori ispirassero in quegli anni altre “entità museali” *in nuce* del territorio (a Cornuda, Pederobba, Possagno, Paderno, Crespano del Grappa e Romano d'Ezzelino), dove si fa opera di raccolta di memorie storiche, si studiano l'origine e lo sviluppo dei paesi.

Di fronte a tale fenomeno la preoccupazione quasi “politico-istituzionale” dello storico Comacchio è che tali centri di raccolta «non possono avere vita autonoma» in quanto «subalterni al museo di Asolo per il semplice fatto che tutti, per molti secoli, furono legati per ecologia e per storia alla podesteria di Asolo. Per questa ragione essi, nella storia della città di Asolo, trovano la loro ragione di essere e la spiegazione di tanti loro problemi». Un motivo in più perché la città senta «il dovere di curare il proprio museo e di metterlo all'altezza del suo compito e della sua dignità».

Con tali osservazioni si accredita, pertanto, il ruolo d'attualità del museo asolano nella sua dimensione “territoriale”, «come si conviene ad un capoluogo di regione e per rispondere alle richieste di molti studiosi che vogliono conoscere la storia regale e romantica di Asolo, non seconda a quella di tante altre città del Veneto». Si aggiunge la constatazione che «molto materiale lapidario, artistico e storico s'è perduto lungo i secoli;

altro materiale, come gli atti notarili del tempo passato, è stato trasferito a Vicenza, altro, come i fondi delle antiche confraternite e dei conventi di Asolo, è raccolto e custodito a Treviso».

Su questi e altri pronunciamenti di Comacchio, sulla situazione quale si presentava all'epoca, si potrebbero trarre molte considerazioni in quanto rivelatori di una mentalità museologica e museografica certo positiva negli intenti, ma anche affatto datata nel metodo, com'è comprensibile.⁶ Della quale è da tenere senz'altro conto nel chiedersi se sia opportuno procedere, ancora una volta, con una nuova sintesi della “storia” del museo di Asolo che faccia seguito a quelle inscindibili di Bernardi e Comacchio. E, in caso di risposta affermativa, quale possa essere il taglio e il metodo.

Si è dell'avviso che un'agile ricostruzione, più che un'analitica verifica e ricostruzione delle “storie” precedenti, possa avere un'utilità quale introduzione al catalogo. Sulle opzioni di metodo la scelta è suggerita, si direbbe per costruttiva reazione, dalle stesse osservazioni di Comacchio laddove rispecchiano gli intendimenti che, nella sostanza, furono anche di Bernardi. Si tratta innanzitutto di prendere atto che nei loro lodevoli e impegnativi contributi l'approccio al museo è quello dell'amor proprio dello storico locale, con i grandi pregi e gli inevitabili limiti a cui spesso conduce. Di certo non è quello dello storico dell'arte. L'interesse è spostato difatti sulla documentazione storica (o storico-archivistica) ed è come se, implicitamente, fosse assoggettata a questa la testimonianza complessa propria dell'opera d'arte figurativa, sia nella sua autonomia sia nei rapporti che essa stabilisce di per sé con riguardo, ad esempio, all'artista e il suo contesto, alla committenza, al contenuto iconografico e alla destinazione, inoltre al favore collezionistico da ciascuna suscitato. In altri termini, le “storie” del Museo di Bernardi e Comacchio danno per scontata e quasi prescindono dalla valutazione delle opere d'arte per cui, in ultima analisi, appare come sfocata la stessa percezione del valore e spirito delle donazioni e dei loro protagonisti che sono gli aspetti, per altro, meglio indagati. Mentre si mette in luce la personalità dei donatori, talora con la loro psicologia, o si ricostruiscono le circostanze delle acquisizioni succedutesi, sempre con dovizia di particolari – anche di cronaca burocratica con le formalità connesse e i travagli – ci si limita per lo più a prendere atto dei valori delle opere dichiarati in partenza e si mette in luce l'incremento alle raccolte che l'operazione comporta specie sul piano quantitativo, di rado su quello qualitativo.

Pertanto, nel sottolineare che già esiste in due versioni la “storia” del Museo Civico di Asolo, un suo tracciato di sintesi trova ora giustificazione per avere come riferimento, per la prima volta, il catalogo delle opere dal Quattrocento al Novecento. In esso si tiene conto delle provenienze collezionistiche, ma per la maggior parte dei casi sono prospettate le provenienze “per dati di stile” ed è attraverso queste che si propone un ordinamento cronologico attraverso la scheda scientifica di ciascuna opera, la quale si ripromette di essere il più aderente possibile alla sua “realtà interna”, per ampliare poi le connessioni che essa consente di stabilire

in molteplici direzioni. Attraverso tale procedimento si enucleano criticamente in modo autonomo quelle sezioni che più si legano alla storia della città e del suo museo fin dalle origini: quella di Caterina Cornaro, Regina di Cipro e Signora di Asolo, la “Sezione Canoviana-Maneriana”. Entrambe pertanto indulgono, in taluni casi, all’aspetto documentario e “memorialistico”, o addirittura eccezionalmente alle testimonianze di un “mito romantico” per rispetto e a suggello del fatto che, soprattutto localmente, esso sopravvive in modi diversi, ma certo senza soluzione di continuità. Assume una dimensione peculiare e nuova anche la sezione delle opere presenti nel Museo di conseguenza alla ben nota frequentazione cosmopolita della città da parte di poeti e artisti specie del mondo anglosassone e americano fra Otto e Novecento di cui Asolo va giustamente orgogliosa così da creare un altro mito, il secondo. Al riguardo sono innumerevoli le pagine letterarie e critiche autorevolissime, nonché quelle di cronaca e aneddotica anche locale, specie quando si tratta di Robert Browning, del suo *entourage* familiare e delle frequentazioni dovute all’ospitalità e ai collegamenti favoriti specie da Katharine Coleman de Kay Bronson (1834-1901), sia nella città lagunare come pure nella sua casa detta “La Mura” ad Asolo dove «metteva a suo agio gli ospiti, ricevendo artisti squattrinati e famiglie reali, poeti e nobili veneziani»; qui vide soggiornare Henry James, Ralph Curtis, Franck Duveneck disposto a realizzare le scenografie delle sue rappresentazioni teatrali, Eleonora Duse, James McNeill Whistler, le sorelle inglesi Montalba e fu Clara che illustrò con i suoi disegni i saggi dell’ospitale amica.⁷

A fronte delle molte attenzioni rivolte a questi aspetti sul versante letterario e del costume, si presenta per la prima volta l’occasione di comporre una sezione di catalogo anch’essa autonoma, pur entro quella di Ottocento e Novecento, che raccolga invece il complesso delle testimonianze artistiche di tale fase effettivamente possedute dal museo: quelle affatto inedite di Ludwig Norman-Neruda (catt. 162-164, invv. 729-730, 750), di Charles Stuart Forbes (cat. 165, inv. 752) e di Eugene Benson in particolare (catt. 166-194), guardato in passato forse con troppa sufficienza. Mancano, purtroppo, in questa sezione perché mai pervenute al Museo o disperse le opere di Robert Wiedeman Barrett Browning (Firenze 1849 - Asolo 1912) chiamato Pen, figlio dei poeti Robert Browning (Camberwell 7 maggio 1812 - Venezia 12 dicembre 1889) ed Elisabeth Barrett Browning (1806-1866) che si stabilisce ad Asolo dopo la fine del suo matrimonio con Fannie Coddington, ricca ereditiera americana con cui visse in Palazzo Rezzonico su Canal Grande a Venezia divenuto di loro proprietà.⁸ Nella sua formazione artistica poté condividere con Ludwig Norman-Neruda (catt. 162-164) le esperienze presso Jan Arnoult Heyermans ad Anversa e presso gli *ateliers* parigini, quello di Auguste Rodin in particolare, dove ebbe avvio anche l’amicizia con John Singer Sargent. Ad Asolo mancano altresì le opere di Flora Stark (1863-1942) che risiedette ad Asolo per trent’anni e fu interprete del suo paesaggio.⁹ Nelle pagine di diario è lei a fornirci con cognizione di causa l’atteggiamento di Pen Browning: «Egli era uno scultore di gigantesche figure deformi e



2. Herbert Young Hammerton, Mercato ad Asolo. Asolo, Museo Civico, Fondo Young



3. Herbert Young Hammerton, Mercato delle granaglie ad Asolo. Asolo, Museo Civico, Fondo Young

avrebbe senza dubbio scritto poesie se non fosse stato figlio di due insigni poeti; ma il suo vero talento consisteva nel restaurare vecchie case che avrebbe voluto trasformare in case bellissime e che finiva poi per lasciar là».¹⁰

A fronte di queste assenze nella documentazione degli ospiti, integra invece l’immagine di Asolo e del suo paesaggio tra fine Ottocento e primo Novecento (fig. 1) come apparve agli occhi di intellettuali, poeti e artisti di diverse provenienze la straordinaria e doviziosa interpretazione che ne offre Herbert Young Hammerton (1854-1941) amico di Pen Browning che lo invita ad Asolo nel 1887, del quale il Museo conserva oltre trecento soggetti fotografici.¹¹ Young vi si stabilì acquistando una dimora presso Porta Loreggia (ora nota come Villa Freya) che poi donò all’esploratrice e scrittrice Freya Stark (Parigi 1893 - Asolo 1993), figlia dell’amico Robert e di Flora Stark, facendone un altro cenacolo di inglesi e americani.¹² Si tratta di un’integrazione nella dimensione del “colore locale” (figg. 2, 3), soprattutto della vita fervente – o altre volte come sospesa – della città con cui Herbert Young raccoglie il lascito di Browning, almeno secondo l’ottica ultimamente sottolineata da Paolo Ruffilli: «Da autentico romantico, Browning includeva nel suo interesse d’artista anche la vita quotidiana del popolo. Ad Asolo lo aveva colpito il misterioso equilibrio (tale, ai suoi occhi) che legava creatività e lavoro, in attività artigianali culminanti in imprese come quelle “antichissime e nobili” del ricamo e della tessitura. Proprio una filatrice asolana, dopo il suo primo soggiorno, sarà la protagonista del dramma in versi *Pippa passa*. E le parole con cui Pippa celebra il levar del sole, nel monologo iniziale, sono impressioni del poeta



4. Pittore veneto, metà secolo XVI circa, Ritratto di Antonio Colbertaldo, prima dello stacco del 1930 dalla parete del Salone pubblico del Castello. Asolo, Archivio del Museo Civico
5. Salone pubblico del Castello dopo la rimozione del teatro ottocentesco, 1930 circa. Asolo, Archivio del Museo Civico

nell'ultima alba asolana prima della sua partenza: “Le case in ombra profonda e le nubi in una lunga striscia di porpora, dietro la quale si accenda uno spirito roseo. Tutti gli orli delle nubi diventano oro infuocato e finalmente l'orbe solare spinge fuori una lunga colonna visibile della sua essenza. Così comincia il mio giorno”». ¹³

In definitiva, una terza e nuova “storia” del Museo di Asolo si profila ora soprattutto attraverso il catalogo, le schede delle singole opere che lo compongono in cui si tiene conto, ove possibile, dell'originaria destinazione o solo della provenienza collezionistica; inoltre attraverso il collegamento in “sezioni” o nuclei di tali schede. Si deve sottolineare, in proposito, che nel complesso risulta quantitativamente limitata la provenienza asolana, per quanto ogni volta essa sia rilevante e per lo più inedita.

Per questo è emblematico l'affresco staccato della *Madonna con il Bambino* di Dario da Treviso (cat. 1, inv. 407) con firma e data del 1459 perché superstite della chiesa di San Biagio annessa al Castello il quale subì distruzioni o profondi rimaneggiamenti, soprattutto a partire dall'epoca napoleonica. Significativo di una vetusta visione museografica è il fatto che si trovi murato su una parete dello scalone che conduce alla Sala

Municipale storicamente adibita a Museo. Vi rimane, forse in ossequio alle sue origini, in una collocazione “storicizzata”. Rappresentativo è anche l'affresco staccato con il *Ritratto di Antonio Colbertaldo* (cat. 107, inv. 550) di metà Cinquecento che fa memoria di un personaggio illustre, letterato e amministratore della cosa pubblica, nell'età di Caterina Cornaro. L'affresco ornava una parete del Salone pubblico del Castello e una fotografia (fig. 4) lo documenta ancora *in situ* prima dello stacco avvenuto nel 1930 a seguito dei lavori del salone del teatro documentati da un'altra fotografia d'archivio (fig. 5).¹⁴ Sugli ambienti del Castello che ospitò anche la mitizzata corte della Cornaro, in particolare quelli di originaria collocazione di queste opere, offre una testimonianza rara e preziosa il “disegno ricostruttivo” di Ausilio Manera del 1862 (cat. 113, inv. 892). L'ingegnere Manera appartiene alla famiglia asolana legata da parentela con Antonio Canova; suo padre Giovanni Battista e lo zio Domenico si distinsero per il nobile dono delle opere dell'insigne scultore al museo cittadino, come più tardi fece il fratello Andrea di molte altre memorie. Egli applica nel suo disegno quella tecnica di restituzione avanzata che contraddistingue le pubblicazioni sulle indagini archeologiche asolane e in particolare sulla Rocca di Pacifico Scomazzetto, principale punto di riferimento per le ricerche asolane del secondo Ottocento.¹⁵

In base all'intendimento sul “primato” del catalogo cioè delle opere, il tracciato storico in sintesi di questa introduzione mira a considerare soprattutto gli ordinamenti museografici del passato, gli sforzi tesi alla migliore conservazione di esse e a mettere in luce quanto tali momenti della vita del Museo abbiano inciso sulla valutazione pregressa e su quella odierna assunta al loro riguardo.

La storia del Museo di Bernardi, e lo conferma Comacchio, non ha inizio con la sua istituzione, la delibera del 2 maggio 1882 o la proclamazione ufficiale del 5 novembre 1888 in Consiglio comunale convocato in seduta solenne, bensì con un'ampia visione degli interessi antiquari e collezionistici documentati in Asolo a partire addirittura dall'età pre-cornariana e cornariana. Si tratta di una riprova dell'ottica documentaria a cui si è fatto cenno, in quanto si fa menzione persino della deliberazione del Consiglio asolano del 1463, quand'era podestà Giovanni Barbo, «per incaricare con vincolo di giuramento l'anima dei Cittadini, che chiunque avesse, o possesso, o notizia di scritture, che concernesse il Pubblico, al Pubblico o le consegnasse, o le rivelasse». ¹⁶ Giacomo Durello, ritenuto Cancelliere della Cornaro, a quanto doveva essere stato raccolto in obbedienza a tale disposizione «aggiungeva il materiale racimolato per conto proprio e c'è da credere che i successivi storici asolani vi avrebbero trovato una vera pasciona se disgraziatamente tutto non fosse andato perduto», questo avvenne nel 1509 a causa delle vicende belliche.¹⁷

Una raccolta di manoscritti, tra i quali quello perduto sulla *Nobiltà et Antiquità di Asolo*, era aggiunta tra Cinque e Seicento da Giovanni Battista Ficchetti, da identificarsi con il notaio padovano, gli interessi memo-

rialistici del quale si deducono dal fatto di essere stato il possessore del più antico esemplare della *Cronica di Padoa* di Guglielmo Ongarello vergato nel 1602 da Francesco Refatto (Biblioteca del Museo Civico di Padova, BP 1207), come già segnalava Tomasini nel 1639.¹⁸

Nel 1612 con un Decreto del Consiglio fu incaricato Aurelio Farolfi (1582-1617), dottore in legge di nobile famiglia asolana, e insieme a lui Angelo Bevilacqua e Andrea Cimatorio, di «raccolgere e far legalmente registrare tutte le scritture pubbliche e gli antichi documenti spettanti ad Asolo (...) per riparare in qualche modo il danno sofferto nel fatale incendio del 1509».¹⁹ La silloge documentaria è nota come *Libro Rosso* conservato presso l'Archivio del Museo Civico asolano.²⁰

Si è della convinzione che vere origini, o meglio gli antefatti all'istituzione del Museo risiedano nell'inclinazione avveduta di alcune personalità ragguardevoli di Asolo a coltivare con una certa qual precocità l'interesse per l'archeologia e l'antichistica con vigile erudizione, come essi dimostrano nelle loro numerose pubblicazioni.

Il primo protagonista fu il dottore in filosofia e legge Girolamo Fabris (1600-1691).²¹ A metterne in luce i meriti e i risultati sono proprio coloro che lo seguirono in questo interesse. Gaspare Furlani lo definisce «archeologo» e ne ricorda il «museo» privato «di preziosissimo materiale lapidario fittile e statuario».²² Il canonico Lodovico Guerra conferma come Fabris fosse «molto diletta di simili antiche memorie asolane, e zelantissimo di ben custodirle, e tramandarle ai posteri sebbene dai suoi eredi trascurate».²³

Fu in seguito proprio Gaspare Furlani (Castelcucco 1661 - ? 1723) a essere, secondo Trieste de Pellegrini, «della Patria sua per avventura il più zelante, ed interessato, di cui si abbia memoria»; quasi a suggello di tale considerazione se ne ricordano i legami con il veronese Scipione Maffei che egli tiene come «esemplare» secondo Giovanni Battista Rossi.²⁴ L'autore di *Asolo antico*, «primo saggio di illustrazione del materiale archeologico asolano di maggior rimarco, allora conosciuto», sembra non aver avuto per tale sua fatica il giusto riconoscimento cittadino.²⁵ Lungi dal poter seguire il modello di Maffei, osserva Bernardi, «dovette accontentarsi di custodire il materiale relativamente scarso raccolto in casa propria; di segnalare quello che, a sua conoscenza, stava ancora sparso qua e là nell'Asolano, abbandonato dall'azione edace del tempo e alla iconoclastia degli uomini; di catalogarlo e illustrarlo nelle sue note erudite al possibile».²⁶ Ma, considerato il contesto, si può obiettare a Bernardi, fu già questa un'impresa da non poco conto.

Il canonico Lodovico Guerra (1724-1810) poteva ricostruire con perfetta cognizione di causa e sicura erudizione la prima fase del «dilettantismo» archeologico in *Dilucidazione de' marmi, iscrizioni, idoli, simboli egiziani ed altri monumenti di antichità, in varj tempi disotterrati, e scoperti nella città e territorio di Asolo*, libro dato alle stampe nel 1805.²⁷

Guerra aggiunge tra l'altro un episodio del 1690 che vede partecipare di questo clima asolano di ricerca antichistica persino il cardinale Giambattista Rubini che, lasciati gli impegni curiali a Roma di primaria responsabilità, trascorreva periodi di svago nella villa di famiglia alle pendici della Rocca.²⁸ La presenza del ritratto in terracotta del cardinale nelle raccolte del Museo (cat. 91, inv. 523), probabilmente proveniente dai discendenti asolani, richiama questa frequentazione illustre. Si è dimostrato il rapporto con il suo monumento funebre eretto nella Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio in Roma (fig. 6), pertanto diviene emblematico dei collegamenti inaspettati che un'opera può stabilire, nel caso specifico entro la pratica dell'asolare non disgiunta da operose indagini sulle origini antiche della città.

Il contributo di Guerra è di particolare importanza perché inserito in una vasta rete di contatti fra gli antichisti veneti, con risvolti anche polemici.²⁹ Per primo il dedicatario del suo volume, il conte Arnaldo I Tornieri a Vicenza (1739-1829) e inoltre l'abate Michele Lazzari a Venezia (1694-1769), il domenicano Domenico Maria Federici a Treviso, Giuseppe Spessato Linaroli professore di medicina e di fisica e l'abate Domenico Giorgi da Rovigo, bibliotecario del cardinale Imperiali a Roma.³⁰ Sia Tornieri a Vicenza che Linaroli a Castello di Godego avevano allestito un proprio «Museo». Inoltre Guerra doveva difendersi dalle confutazioni delle sue tesi che provenivano dall'abate Gian Antonio Moschini che entra nel merito della polemica con Federici, offrendo così un'utile «recensione» ai lavori di entrambi per quanto riguarda il patrimonio artistico asolano.³¹

Lo stimolo alle ricerche e alla trattatistica erudita sull'antichità di Asolo, con il supporto della documentazione archeologica ed epigrafica, derivava al canonico Guerra dal coinvolgimento nella diatriba, non ancora sopita e anzi al suo culmine, sul titolo di Città spettante ad Asolo e su quello di Cattedrale della chiesa collegiata di Santa Maria dei Battuti, il Duomo cittadino. Quest'ultimo era argomento che più suscitava un aspro dibattito e Guerra doveva misurarsi, in tal caso, ancora con le tesi di Jacopo Francesco Riccati (Venezia 1676 - Treviso 1754) e con quelle del canonico trevigiano Rambaldo Azzoni Avogadro (Treviso 1719-1790) edite nel 1769.³²



6. Monumento funebre del Cardinale Giovanni Battista Rubini, 1707. Roma, Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio

Non è questo il contesto per tratteggiare il profilo complesso del canonico Guerra e il suo contributo su tali problematiche che esprimono l'orgoglio e, nell'attualità, il desiderio di riconoscimento che la città bramava. Non si può comunque trascurare, nell'assunto di questo tracciato sulla "storia" del Museo e i suoi precedenti, l'opera di Guerra in favore della Biblioteca Capitolare di Asolo e la costituzione in essa di una vera e propria raccolta di antichità. Quanto alla biblioteca, egli si poneva sulla linea di alcuni prevosti dei decenni precedenti quali Francesco Fabris con il legato del 1738, Domenico Rossi nel 1744 e Andrea Pasini che, tra l'altro, aveva acquisito a tal fine i libri del canonico Francesco Castelli di Asolo.³³ Si trattava di un «letterario stabilimento» o «Capitolare libreria» la quale, nelle intenzioni del fondatore, il canonico Fabris con testamento del 6 aprile 1738, doveva essere ospitata nella nuova casa della Prepositura ultimata nel 1740 su disegno dell'architetto Giorgio Massari.³⁴

A proposito della Biblioteca Capitolare Moschini nel 1806 annota come il canonico Guerra «non solo è per arricchirla de' non molti suoi libri, ma di parecchi marmi, di alcune anticaglie e di medaglie di vario metallo, fra cui alcune trovate negli Artesini, di cui fece cenno il Co. Jacopo Riccati nella Prefazione dello Stato antico e moderno di Asolo». ³⁵ È il risultato di un'opera di raccolta che attingeva soprattutto alle collezioni private di antichità dove si custodiva quanto emerso con il tempo nell'Asolano e che aveva il pregio di passarle all'istituzione in certo modo "pubblica" della Capitolare. Fu un'accorta e capillare azione che egli ricostruisce dettagliatamente, lasciando trapelare come con questa iniziativa si rinnovasse per lui l'entusiasmo della scoperta archeologica. Quanto alla personale collezione numismatica, destinata anch'essa alla Capitolare, si trattava del frutto della sua riconosciuta competenza in materia.³⁶

Le raccolte della Biblioteca Capitolare di Asolo ebbero ben presto fine con le leggi napoleoniche di soppressione degli enti ecclesiastici del 1810.³⁷ Del loro naufragio molto tempo dopo offre un amaro resoconto Bernardi: «Dei libri pochissimi relitti oggi si possono vedere di poco o nessun valore negli scantinati dell'Archivio Comunale e della magra biblioteca prepositurale; delle "medaglie", neanche un pizzico; del materiale archeologico, pochissimi numeri scampati alla dispersione, ma sufficienti per alimentare il sacro culto delle antiche memorie patrie, e a costituirsi, dopo un lungo periodo di penosa incubazione, il germe del nuovo e vero Museo Civico Asolano». ³⁸

Fra tante perdite costituisce un caso si direbbe simbolico il recupero del materiale eneo elencato in tali termini sempre da Bernardi: «il Cinghiale dell'insegna militare, la piccola patera, il Pocilatore, la Venere Marina, il bel Cupido» che fu il dono del conte Lorenzo Fietta a distanza di ottantanni dalla dispersione napoleonica, periodo nel quale fu conservato nella sua villa di Paderno. L'interpretazione di Bernardi «più ovvia e più (...) caritatevole si è che i Conti Fietta abbiano recuperato il materiale dai gallici predoni a denaro contante, come in altri simili

casi è pure avvenuto, e che il Conte Lorenzo abbia approfittato della bella occasione di affermare, con un donativo, il suo amore per la vecchia terra natia». ³⁹ La donazione Fietta del 5 settembre 1889 avviene, difatti, in un contesto di fervore e generosità da parte delle distinte famiglie asolane nei confronti del loro «neonato» Museo.⁴⁰

Il percorso fin qui delineato consiste, in definitiva, in una prima fase di raccolta documentaria riguardante la storia di Asolo che è attestata dal secondo Quattrocento fino agli inizi del Seicento. Segue quella settecentesca di grande interesse per l'archeologia e le antichità da parte di eruditi asolani, appartenenti alla nobiltà ed ecclesiastici, di notevole preparazione e vastità di contatti in ambito scientifico. Quest'ultima fase, soprattutto, esprime l'interesse per la raccolta sistematica delle testimonianze e per la loro destinazione pubblica che va di pari passo con la dedizione alla ricerca e con la pubblicazione scientifica dei risultati. Si tratta, a rigore, di un tracciato che può costituire più opportunamente la premessa e accompagnarsi a un catalogo delle sezioni archeologiche e di antichistica del Museo Civico di Asolo, successiva ovviamente è la formazione di quella paleontologica. Lo si consideri un contributo per l'abbozzo di introduzione di un auspicabile nuovo catalogo, nella quale gli specialisti non dovranno omettere (come invece in questa occasione per evidenti ragioni), bensì vagliare e annotare criticamente con scrupolo le menzioni dei molti reperti e la loro descrizione e interpretazione. Più in generale, richiamare comunque tale fase, con sopra osservato, deriva dalla convinzione che si può già intravedere in essa quella "civiltà asolana" che costituisce la premessa remota per la formazione di un museo locale, perseguita secondo i criteri che sono propri del maturo Ottocento.⁴¹

Quanto alla fondazione vera e propria del Museo Civico di Asolo le basi più dirette riguardano il saldarsi di più volontà desiderose di celebrare pubblicamente Antonio Canova che fu legato alla città da affetti parentali, come si è ricordato. Al conferimento della cittadinanza onoraria il 22 aprile 1789, faceva seguito nel 1804 (16 maggio) la delibera in base alla quale si proponeva di «aggregar al corpo Nobile il Signor Antonio Canova» e altra nella stessa seduta «per dimandar permesso al Regio Governo di donar il Convento delli fu Cappuccini al Signor Antonio Canova», a quanto consta accogliendo implicitamente un desiderio che sarebbe stato espresso un tempo dallo stesso scultore.⁴² Il dono del Convento di Sant'Anna e della collina su cui esso sorge rispondeva altresì all'eventualità (o desiderio) che potesse essere da lui scelta in luogo di Possagno per l'erezione del Tempio. Solo la prima operazione si concretizzò. Le motivazioni formali di ciascuna sono indice del crescendo della fama dello scultore, mentre le risposte di Canova (quando siano esplicite o reperibili) giungono a conferma ogni volta della sua nota ritrosia, fondata nel profondo della sua personalità.

Pur trascurando consapevolmente nella presente occasione i molti dettagli dei rapporti fra Canova ed Asolo in occasione dei riconoscimenti pubblici, si ritiene doversi accennare almeno al sentimento di riconoscenza manifestato dallo scultore che doveva concretizzarsi in un'opera destinata al Duomo cittadino, come scrive



7. Domenico Manera, Stele commemorativa di Antonio Canova. Asolo Museo Civico, Sala Municipale, 1825, particolare con l'iscrizione

8. Domenico Manera, Stele commemorativa di Antonio Canova, modello in gesso dell'erma. Possagno, Gipsoteca

9. Paolo Guglielmi, Il cenotafio di Antonio Canova, disegno del 1825, ubicazione ignota

nel 1790 a Pietro Trieste de Pellegrini: «Ella mi dà le più grandi dimostrazioni di sua bontà ed amicizia; e nello stesso tempo mi ricorda che la chiesa di Asolo aspetta qualche mio lavoro. Io sono per accertarla di non essermi scordato punto dei Signori Asolani, che hanno dimostrato tanta premura per me». ⁴³ La giustificazione riguardava allora l'impegno nel realizzare il mausoleo di papa Clemente XIII, la missiva porta infatti la data del 1790.

In sintesi, il significato di questi atti di ossequio degli asolani è sintetizzato dal cugino di Canova Giovanni Battista Manera nella sua lettera informativa a Giuseppe Falier che era impegnato a redigere le *Memorie* riguardanti lo scultore da poco scomparso edite nel 1823, laddove precisa: «L'avverto che il titolo di nobile asolano non si può mettere con i titoli, tanto più che credo sia egli stato fatto nobile di città rispettabili; né questi non si nominano, dunque si può lasciar in dietro ancor quello»; aggiunge tuttavia: «Il solo merito degli Asolani si è che da essi fu onorato prima di qualunque altro paese sovrano». ⁴⁴

Non è da dimenticare come gli interessi degli asolani nei confronti dello scultore siano occasione anche per mantenere vivi i rapporti, non solo con i parenti Manera, bensì con alcuni nobili cittadini in una dimensione anche più «domestica», ad esempio con Giuseppe Ignazio Fietta oltre che con Pietro Trieste, come si è visto. ⁴⁵

Canova è ad Asolo ancora una volta nel 1820. Le visite a parenti e conoscenti potevano intensificarsi del resto negli ultimi tempi in concomitanza con le andate a Possagno dopo che l'11 luglio 1819 era spettata a lui





10. - 11. Lettera autografa di Giambattista Sartori Canova al Municipio di Asolo con la quale comunica il dono della statua di Paride, da Possagno il 21 giugno 1836. Asolo Museo Civico, busta Donazioni.

12. Iscrizione sul basamento della statua di Paride con la quale i cittadini asolani esprimono gratitudine al donatore Giambattista Sartori Canova, 1838. Asolo Museo Civico, Sala Municipale.

la posa della prima pietra del Tempio, cerimonia che si rinnovava altre volte. In quell'occasione gli asolani fecero pervenire un poema accompagnato da una medaglia con la sua effigie e la dedica «ANTONIO CANOVAE NULLI SECUNDO». ⁴⁶ In particolare nel 1820 egli è alla scoperta della pala della *Vergine Maria in gloria e i santi Ludovico da Tolosa e Antonio abate* di Lorenzo Lotto in un deposito del Duomo e il suo entusiasmo che segue l'immediato riconoscimento di paternità fu la premessa per la salvezza e futura valorizzazione del capolavoro ripristinato fin dal 1826: un contributo significativo questo che gli si può attribuire a favore di quell'edificio sacro cittadino che è rimasto privo di una sua opera. ⁴⁷

A tre anni dalla scomparsa del grande scultore, nel 1825 Domenico Manera (1795-1825), suo cugino, allievo e collaboratore a Roma, dona il *Cenotafio di Antonio Canova* (cat. 139, inv. 495), facendolo collocare nella "Sala Municipale o della Ragione" della Loggia di Asolo poco prima della morte improvvisa (fig. 7). ⁴⁸ Il modello dell'*Erma con il ritratto di Antonio Canova* è giunto alla Gipsoteca di Possagno (fig. 8). ⁴⁹ Lo stesso anno Paolo Guglielmi ne esegue il disegno di cui non si è reperita la collocazione odierna e che è da ritenersi funzionale a trarne l'incisione all'acquaforte e bulino, tecnica consueta della grafica canoviana, ma forse mai realizzata (fig. 9). ⁵⁰

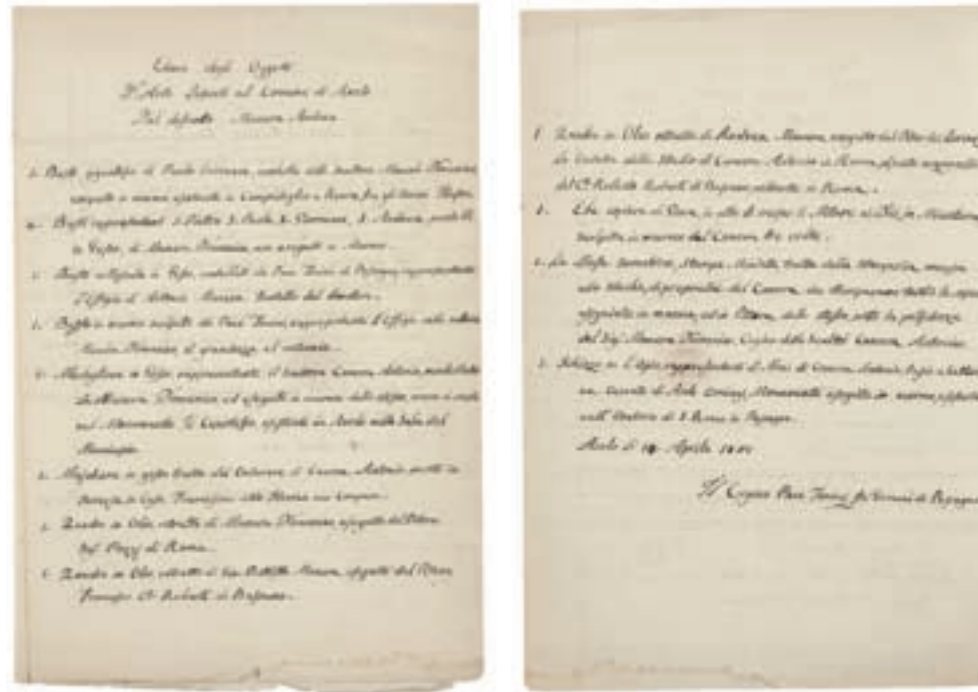
Nel 1836 monsignor Giambattista Sartori Canova (Crespano 1775 - Possagno 1858), fratello di Antonio, vescovo di Mindo, mentre si adoperava per la costituzione della Gipsoteca Canoviana a Possagno, offrì ad Asolo – annunciando l'intenzione con una lettera rivelatrice del suo animo – la statua del *Paride* di Canova (figg. 10, 11), collocata anch'essa nella "Sala Municipale" dove il 31 maggio 1838 fu solennemente presentata al pubblico con una cerimonia inaugurale di un giorno intero con discorso, allietata dalla declamazione di versi e accademie musicali; per tutto questo il prelado rimase sinceramente grato. ⁵¹ In un passaggio, si direbbe nostalgico, della lettera di offerta del *Paride* Giambattista Sartori fa rivivere il clima della sua ideazione ed esecuzione, laddove tiene a precisare che «fu lavorata in Roma



nel di lui studio, sotto per così dire i suoi occhi, e forse non affatto priva di qualche di Lui carezza»; l'iscrizione del piedistallo dettata dal prevosto Francesco Bordin che tenne anche il discorso di circostanza all'inaugurazione esprime invece, pur nella sua sobrietà, la devotissima gratitudine degli asolani all'offerente (fig. 12).

Tali doni costituiscono l'ideale atto di nascita dell'istituto civico museale di Asolo. Nel 1880 Andrea Manera (1808-1880) figlio di Giovanni Battista cugino di Canova e nipote di Domenico che ne fu l'allievo, di professione speciale della farmacia «All'Angelo», dona al Comune di Asolo tutti gli oggetti canoviani e maneriani «perché restino ad abbellimento della Sala Comunale, più 200 lire per iniziare il Museo Asolano, e lire 1.000 da porsi a frutto, e col ricavato sostenere l'annua spesa». ⁵² Si deduce che l'idea di un museo era già accarezzata dagli asolani, ma è solo in questa circostanza che se ne fa esplicita menzione, prospettando nel contempo il funzionamento per il quale si provvede in concreto a una duratura risorsa finanziaria.

Nel 1880 l'Amministrazione nomina una commissione «per studiare e proporre sulla opportunità o meno di ridurre un locale dell'ex fabbricato Trabuchelli, ora proprietà del Comune, per gli usi del museo comunale che si sta istituendo». Del 2 maggio 1882 è la delibera con la quale si istituisce formalmente il Museo Civico per la collocazione degli oggetti donati e a tal fine è riservata la Sala Municipale.



13 - 14. Elenco degli Oggetti D'Arte lasciati al Comune di Asolo Dal defunto Manera Andrea, autografo di Pace Tonini di Possagno, 14 aprile 1880. Asolo, Archivio del Museo Civico, busta Donazioni.

15. Domenico Manera, Stele commemorativa di Pasino Canova e Caterina Ceccato, 1810. Possagno, chiesa di San Rocco

Nonostante questi atti amministrativi, non mancarono i ritardi in altri adempimenti necessari per accogliere degnamente il Legato di Andrea Manera. Pertanto il figlio del donatore, Domenico, anch'egli speciale «All'Angelo», rivolge in data 5 febbraio 1883 la sua giustificata protesta al Sindaco dalla quale si evince come, da parte sua, avesse destinato quale incentivo una somma aggiuntiva a quella del Legato paterno. Non è da trascurare il *post scriptum* alla lettera perché rivelatore dell'interesse già maturato in Asolo attorno al Museo: «Credo di far osservare che appena quegli oggetti saranno posti in un locale a parte, ne faranno seguito anche quelli lasciati dalla Signora Chiminello, e nonché altri oggetti di un mio amico di Asolo, e così in seguito si incoraggerà per altri».⁵³

In occasione del Legato Manera, con i documenti relativi all'espletamento delle pratiche burocratiche si forma il primo "simbolico" nucleo inventariale delle raccolte museali. Bernardi ricorda come dato rassicurante che «tre sono gli elenchi degli oggetti legati dal Manera: uno incluso nel testamento del Manera stesso, un altro steso dai rappresentanti del Comune all'atto della consegna, e un terzo stilato dal cugino del Manera,

lo scultore possagnese Tonin Pace, eseguito per incarico del Sindaco, che riteneva i due primi incompleti e soprattutto di dicitura imprecisa (doc. 1, figg. 13, 14). La Commissione preposta all'istituzione del museo provvide a un'integrazione di tredici numeri. Pace Tonin, presentando l'inventario autografo, aveva pure espresso il desiderio "di poter vedere in breve messo in ordine il Gabinetto che racchiuder deve gli oggetti...". Inoltre «suggeriva che bene sarebbe stato aggiungere i due busti del Canova e di Monsignor Sartori, ché egli sarebbe disposto "a trarne due getti sugli originali" esistenti in casa Canova a Possagno, alla sola condizione che gli si fornisse il gesso, "vedendo con sommo piacere esistere una eterna memoria nella Città Capitale del Distretto, ove ha avuto culla dei più affini parenti"». ⁵⁴ Proposta quest'ultima che a quanto risulta non fu recepita. L'intento era forse quello di ricostruire una sorta di galleria del gruppo parentale che avrebbe visto tematicamente al primo posto un'opera che compare nell'*Elenco* di Pace Tonin, quello «Schizzo in l'Apis rappresentante li Noni di Canova Antonio Pasin e Catterina Ceccato di Asolo coniugi, Monumento eseguito in marmo esistente nell'Oratorio di S. Rocco in Possagno». È tra le opere perdute, pertanto si può solo ipotizzarne il carattere di prima idea, bozzetto o modello grafico per il rilievo marmoreo realizzato da Domenico Manera tuttora esistente in San Rocco a Possagno (fig. 15) che «sottolinea il comune legame di parentela: un ricordo familiare da cui trapela una sensibilità destinata a grande fortuna nel corso dell'Ottocento». ⁵⁵ L'effigie di Antonio Pasin, nel suo analitico realismo che trapela pur dal rigido profilo all'antica, sarebbe tratta dal *Dedalo* del celebre gruppo giovanile di Canova (Venezia, Museo Correr), saldandosi così nel monumento il ricordo dell'attività d'esordio di Canova nelle terre d'origine e a Venezia specie per i Falier. ⁵⁶

A distanza di qualche decennio dal contesto dell'omaggio di Asolo a Canova che si configura nella collocazione del *Cenotafio* e del *Paride*, il Lascito Manera del 1880 conferma dunque «la eterna memoria» dello scultore ad Asolo e ne articola le testimonianze, comprendendo le tempere autografe (catt. 121, 122, invv. 595, 596) e una serie di incisioni (catt. 123-132, invv. 598 I-IX) edite dallo studio sotto la sua più scrupolosa supervisione. Queste si individuano fra i tredici numeri aggiunti all'*Elenco* Tonin dalla Commissione preposta all'istituzione





16. Domenico Manera,
Busto della Vergine
Maria. Possagno,
Gipsoteca

17. Domenico Manera,
Busto di san Giovan-
ni evangelista. Asolo,
Palazzo Fietta Serena

18. Domenico Manera,
Busto di san Giovan-
ni evangelista, parti-
colare. Asolo, Palazzo
Fietta Serena

del Museo. Altre opere di provenienza Manera riportano al fervore dello studio romano e alla presenza dei molti aiuti che lo collegavano alle origini. Il nobile bassanese Francesco Roberti, formatosi presso Canova, figlio di Tiberio che ne curava gli interessi in Veneto, esegue il ritratto di Giovan Battista Manera (cat. 143, inv. 565). Roberto Roberti, l'altro figlio di Tiberio, realizza la veduta dello studio romano di Canova (cat. 144, inv. 594). Deferente nei riguardi di Canova è anche Andrea Pozzi che esegue il ritratto del cugino Domenico Manera, sullo sfondo vi è rappresentato il busto colossale del nonno Pasino (cat. 142, inv. 566).

Le opere del Legato Manera del museo di Asolo offrono, in particolare, un contributo rilevante per definire il profilo di Antonio Tonin che si individua sulla scorta degli accertamenti di Giuseppe Pavanello al riguardo dell'idealizzato *Busto di Domenico Manera* (cat. 140, inv. 593) e del più colloquiale *Busto di Antonio Manera* (cat. 141, inv. 891), quest'ultimo illustrato per la prima volta nel presente catalogo.⁵⁷ A emergere è soprattutto Domenico Manera scultore di cui si accerta la significativa data dell'emblematico medaglione con il *Ritratto*



di *Antonio Canova* (cat. 133, inv. 820) che egli esegue a Roma nel 1812, ben prima di quello del *Cenotafio* che da esso deriva. Attualmente è preceduto nel suo catalogo dal *Busto di Anna Belli Pichler* eseguito a Roma nel 1810, opera già sul mercato antiquario milanese.⁵⁸

Lo scultore canoviano, legatissimo al maestro, vede inoltre raccolti nella sua Asolo il modello del *Busto di Paolo Veronese* (cat. 138, inv. 890) della serie destinata al Pantheon poi alla Protomoteca Capitolina in Campidoglio che molto lo impegnò, i quattro busti di *Apostoli* (catt. 134-137, invv. 896-899) che ne rendono inconfondibile la personale interpretazione dei modelli canoviani, per estro ora rivolto all'idealizzazione ora all'approfondimento di piglio realistico, con tratti di un'espressività che si direbbe visionaria. Altre opere del catalogo di Domenico Manera, avendo a riferimento il nucleo asolano, chiariscono questi esiti e la loro matrice. Il *Busto di Maria vergine* (fig. 16) della Gipsoteca di Possagno trae ispirazione dalla Madonna del gruppo del *Compianto di Cristo* di cui Antonio Canova terminava il modello nel 1821 (Possagno Gipsoteca, cat. 287); altrettanto può dirsi per un'altra versione in gesso che si accompagnava al *Busto di Cristo nazzareno* (dal Cristo del citato *Compianto*) un tempo presso la farmacia "All'Angelo" di Asolo (ora Padova, collezione privata) rispettivamente del 1818 e 1819, opere anch'esse rese note di recente da Giuseppe Pavanello.⁵⁹ All'agosto 1822 risale il *San Giovanni Evangelista* conservato in Palazzo Fietta Serena ad Asolo (figg. 17, 18), per il quale è da confermare in particolare l'eco della scultura quattrocentesca fiorentina che si abbina ancora una volta allo studio del volto di Cristo del *Compianto* canoviano.⁶⁰

Quanto alla prima fortuna del nucleo canoviano-maneriano in qualità di avvio del Museo Civico di Asolo, è da ricordare come ben presto si avveri quanto ventilato da Domenico Manera *junior* sulla disponibilità di collezionisti asolani a destinare alla nuova istituzione opere di loro proprietà quale gesto munifico. Con disposizione testamentaria del 22 aprile 1881 il cavaliere Benedetto Beltramini della nobile famiglia cittadina assegnava tre ritratti su tela (catt. 20-21, invv. 545, 546; cat. 104, inv. 541), inoltre «tutti i manoscritti di memorie antiche di Asolo, sempreché durante la sua vita venga formalmente costituito un luogo ad esso Museo».⁶¹

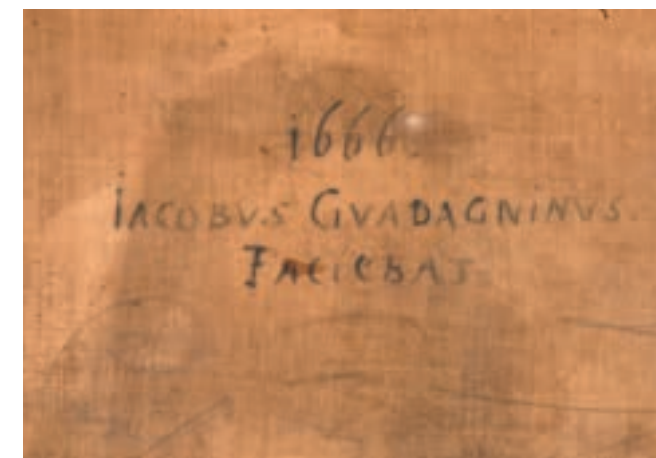
Si prospetta in catalogo l'idea che tali ritratti di personaggi legati alla storia di Asolo e veneziana assegnati al primo Seicento potessero far parte di una serie di uomini illustri che ornava il palazzo di questa nobile famiglia (ora sede Municipale). Si tratterebbe di un caso piuttosto raro del passaggio documentato di opere dalla loro sede, o proprietà privata probabilmente d'origine, al Museo. Di certo l'ipotesi è rafforzata dall'individuazione del nucleo di cinque inediti ritratti di illustri personaggi di casa Beltramini di un arco temporale che va dal 1649 al 1666 fra le opere del Museo Civico in deposito alla sede Municipale (catt. 51-55, invv. 880-883, 888), cioè alla loro sede originaria. Fortuna vuole che la prima ricognizione di questi ritratti abbia portato alla luce la firma dell'autore Giacomo Guadagnini (fig. 19), di fatto l'ultimo esponente della famiglia dei Da Ponte

dedito alla pittura, del quale costituiscono la prima testimonianza artistica finora accertata.

L'elenco dei donatori del primo momento, anche di una sola opera, si arricchisce nel comprendere i fratelli Basso fu Vincenzo (inv. 713), l'ingegnere Francesco Martignago che fu il progettista del nuovo teatro, il nobile Arturo Antonelli, il prevosto Pier Antonio Liberali che lascia un'icona, Sante Arturo Corrà nel 1889.⁶² Anche l'editore Ferdinando Ongània nel 1888 dona «un'incisione rappresentante *La processione del Doge nella Domenica delle Palme*; incisione eseguita in Venezia per Mattio Pagan nel 1556-1669, e dall'Ongània edita nel 1880».⁶³ Un'iniziativa che si può forse collegare alla donazione al Museo della grande tavola cinquecentesca con la supposta rappresentazione di *Caterina Cornaro che sbarca dall'Isola di Cipro* (cat. 10, inv. 508) da parte di Mrs. Katharine Coleman de Kay Bronson nel 1888-1890, alla quale era stata segnalata sul mercato antiquario veneziano proprio da Ongània.⁶⁴

È questo un caso singolare per più aspetti. Si incontra per la prima volta nella storia del Museo «il nome di uno dei tanti ospiti anglosassoni asolani che, nella seconda metà dell'800, ebbero maggior risonanza quassù. Come il Browning, anch'essa era calata dall'Inghilterra a Venezia, risalendo la terraferma fino ad Asolo dove vi aveva acquistato, presso la "Loreggia", la vecchia casa dei Ceci, che tutt'ora continua a chiamarsi "La Mura". Amicissima del Browning, l'aveva ospitato a varie riprese prima a Venezia e quindi, specie negli estremi 1888 - 1889, ad Asolo che, dopo il "Pippa passa" di mezzo secolo innanzi [1841], ispirava al poeta il suo canto del cigno: "l'Asolando" [1889]».⁶⁵ "La Bronson", come veniva chiamata popolarmente ad Asolo, con questa prima donazione significativa al Museo ne prometteva altre, altrettanto mirate come ella scriveva al Sindaco il conte Guido Loredan: «Je vous envoie le petit tableau que j'aime tant pour vous prouver ma sympathie pour votre chère Asolo. Vous aurez la bonté de la placer en Musée, e, se Dio vuole je trouverai avec le temps d'autres Choses interessantes pour cette petite ville adorable».⁶⁶

Il primo esempio di legame fra un residente di lingua inglese e la città che si configura in un'attenzione particolare per il suo museo è seguito da altri. Ed è significativo che si intrecci con la ricerca di testimonianze



19. Giacomo Guadagnini, Ritratto di Francesco Maria Beltramini, firma autografa sul retro. Asolo, Museo Civico, inv. 883.



20. Luigi Querena, Veduta di Asolo, formulata da vero intendente, alla metà dell'Ottocento, già Asolo, collezione sorelle Vettoruzzo



21. Luigi Querena, La cosiddetta «casa longobarda», già Asolo, collezione marchese Fossi

sulla Regina Cornaro. Al mito antico di lei si lega la genesi di uno nuovo, quello della città cosmopolita, entrambi ancora vitali.

Attorno al 1890 altre donazioni meritano di essere ricordate. In base alle disposizioni testamentarie del sacerdote asolano don Agapito Vettoruzzo (1818-1891), stilate il 23 luglio 1890, pervenivano al Museo nel marzo 1891 «5 quadretti del Professore Quarena Luigi, in una al quadro di S. Antonio in tela». ⁶⁷ I soggetti elencati non trovano corrispondenza nell'attuale catalogo che invece annovera la piccola tavola raffigurante *La cantina di Palazzo Vendramin ai Carmini* (cat. 150, inv. 755), mentre si cita un «Cartone rappresentante Venezia del 1848» quale soggetto iconograficamente prossimo. Si deve dedurre che le piccole opere sono mancanti, ammettendo che le disposizioni siano state rispettate. Questo dato di provenienza è comunque di qualche interesse perché può attestare un legame di conoscenza del donatore con Querena, come si deduce dal fatto che egli aveva eseguito l'immagine di sant'Agapito patrono del sacerdote asolano. Rimane da accertare, invece, il collegamento con il fatto che il padre del pittore veneziano, Lattanzio, era impegnato nel 1840 nella realizza-

zione della grande pala dell'altare maggiore del Duomo che attualizza ambiziosamente l'invenzione di Tiziano per la chiesa dei Frari. ⁶⁸ Nel 1848 Luigi Querena è dedito all'immagine urbana di Asolo nelle piccole vedute appartenenti proprio alle sorelle Vettoruzzo (*Veduta di Asolo, formulata da vero intendente, alla metà dell'Ottocento*) e al marchese Fossi (*La cosiddetta «casa longobarda»*) (figg. 20, 21), come si precisa nell'occasione di presentarle, assieme a una terza non riprodotta, alla mostra *Il paesaggio asolano* del 1957 a cura di Giuseppe Mazzotti, con il commento di Enea De Marchi. ⁶⁹ L'elenco del lascito Vettoruzzo include anche un «Sant'Antonio di autore svedese, restaurato da Mijon di Venezia il 1894 (o 1884?)» da identificarsi con tutta probabilità con la tela di Bernardo Strozzi (cat. 39, inv. 513) che è, in assoluto, tra quelle di maggiore qualità della pinacoteca asolana.

Al 1890 (31 dicembre) risale il Legato della nobile Maddalena Pasini, erede dell'importante famiglia asolana, la quale assegna al Museo «una preziosa donazione di oggetti rari e cari di famiglia», consegnati alla sua morte nel 1894 «a mezzo del nobile Luigi Fietta, esecutore testamentario, nelle mani del Sindaco cavalier Guido Loredan, che ne fece redigere un elenco». ⁷⁰ Si possono pertanto identificare alcuni oggetti che in seguito furono annoverati fra le memorie della Regina Cornaro, quindi senza alcun effettivo riscontro storico o collezionistico, del resto improponibile per l'età dimostrata dalla fattura di alcuni pezzi (cat. 117, inv. 528; cat. 118, inv. 525; cat. 119, inv. 525).

In questa fase va a incrementare esclusivamente la raccolta archeologica e antiquaria la citata donazione del conte Lorenzo Fietta del 1889 il cui elenco comprende dodici pezzi fra i quali i ricordati bronzi illustrati a suo tempo dal canonico Lodovico Guerra. Inoltre il «donativo» dell'abate Luigi Bailo (Treviso 1835-1932) che fu il Fondatore e Direttore del Museo Civico di Treviso, legato al prevosto di Asolo Giacomo Bertoldi al quale dedica uno studio sulla Podesteria di Asolo in età medioevale. ⁷¹ Nel 1897 egli indirizzava al Sindaco di Asolo Antonio Zannini la richiesta di poter avere in dono «alcune di quelle scaglie di silice che ho vedute rigettate in quel monte; e nel caso pregherei che possibilmente fossero scelte tra quelle nelle quali meglio si vedesse evidente il lavoro iniziale dell'arma, e intenzionale dell'uomo. Se le otterrò dalla sua cortesia, le porrò in mostra nella vetrina colla nota di provenienza asolana; e nel caso mi sarebbe caro e utile sapere dove, come, quando e da chi furono trovate». La richiesta fu accolta e per riconoscenza dell'invio di tali materiali, raccolti da Pacifico Scmazetto vent'anni prima, Bailo provvide a inoltrare «18 pezzi di ceramica romana, da me acquistati a Roma; e 7 pezzi piccoli di bronzo, anelli, lucerne, ecc.; questi, fibule, anelli, ecc. secondo la nota che troverà rinchiusa; i bronzi li credo del Bellunese. La prego di tener nota della provenienza, perché non si confondano poi colle cose locali, producendo errori storici. I pochi pezzi di ceramica preromana che ho posti nel fondo, sono stati qui trovati da me negli scavi del Sile, in una stazione preromana, pur senza valore, ve li ho posti perché al caso servano per i confronti con altri simili che costì si trovassero». Lo scambio scrupo-



losamente motivato da Bailo è un implicito riconoscimento per il giovane museo di Asolo e le sue caratteristiche.

Un momento cruciale nella storia del Museo si ha alla scomparsa di Pacifico Scomazzetto (1832-1888), farmacista asolano, stimatissimo Ispettore agli scavi e autore di numerosi contributi, corrispondente di Theodor Mommsen (Garding 1817 - Charlottenburg 1903).⁷²

Egli raccolse e custodì nella sua abitazione in via Bembo i materiali archeologici reperiti in città e nel suo territorio, di particolare rilievo sono quelli degli scavi effettuati nell'area delle terme e del teatro romano.⁷³ La consapevolezza dell'importanza di tali materiali portò l'Amministrazione Comunale a risolversi di chiedere al Pretore «l'apposizione dei sigilli “sulla stanza mobile” del defunto. E ciò per le considerazioni seguenti: “Egli cultore delle cose Archeologiche da moltissimi anni era R. Ispettore delli scavi e come tale fu sussidiato dal R. Governo e come tale fu sempre munito delle più ampie facoltà dal Comune. È fuori di dubbio che quanto egli raccolse nell'agro asolano coi mezzi governativi e del Comune non può appartenergli, d'altronde è noto a tutti che egli aveva in

mente di fondare un museo ed aveva anche offerto al Municipio di trasportare le cose più interessanti nei locali del Comune. Potrebbe essere che egli avesse lasciato qualche disposizione in proposito (...). In vista di ciò, ecc. ecc.”. Non ci furono difficoltà. Il 25 agosto, interpretando la volontà del defunto, gli eredi si dichiaravano disposti a consegnare al Municipio tutto il materiale archeologico e artistico da lui raccolto e conservato».⁷⁴ La precisa ricostruzione dei fatti di Bernardi è seguita dalla relazione, anch'essa dettagliata e documentata, dei passi successivi riguardanti i termini dell'accordo fra Comune ed eredi (Dario Scomazzetto, Morando Favero, Gaetano Zamperoni). In concomitanza con l'accettazione della donazione, era stabilito quale punto sostanziale quello di doversi dichiarare istituito il Museo Civico con il titolo «fondazione Scomazzetto», destinando a tale scopo «provvisoriamente» la Sala Municipale. La dichiarazione avvenne nella seduta solenne del Consiglio Comunale il 5 novembre 1888.

Con tale atto si suggellava il grande impegno di ricerca archeologica e di studio di Scomazzetto mentre se ne interpretavano le volontà. Lo si deve ricordare membro della Commissione costituita nel 1880 con l'inca-

22. Elenco degli oggetti raccolti dal Defunto Signor Pacifico Scomazzetto R. Ispettore dei Monumenti e Scavi e consegnati dagli Eredi al Museo Civico di Asolo, foglio 1, 1888. Asolo, Archivio Museo Civico, busta Donazioni



23.- 24 Inventario dei dipinti del Legato Giacomo Bertoldi, cc. 1-2, 1910. Asolo, Archivio Museo Civico, busta Donazioni



rico di stabilire la collocazione del Museo che si andava istituendo a seguito del Legato di Andrea Manera.⁷⁵ Fin da allora il cavaliere Benedetto Beltramini lo aveva proposto al Consiglio Comunale quale Presidente di tale Commissione che avrebbe dovuto redigere anche il regolamento museale.⁷⁶

Il Sindaco Biadene nella seduta consiliare del 5 novembre 1888 offriva un ragguaglio concreto e utilissimo sulla situazione del Museo e delle sue donazioni al momento di dover esporre i materiali Scomazzetto: «Questi oggetti sono collocati in due vetrine e consistono in una importante raccolta di selci, in rari avanzi delle Terme e del Teatro romano scoperto in Asolo, in avanzi di sepolcri antichi, idoli, urne cinerarie, quadri, libri importanti, specialmente per la storia di Asolo e vari altri che la Giunta a suo tempo compilerà un esatto inventario. E siccome non si poteva disporre di altro locale onde porre convenientemente questi oggetti, nonché quelli donati dai defunti Andrea Manera, Piacentini, Pasini, Chiminelli, Beltramini ed altri benemeriti cittadini, la Giunta ha ritenuto necessario occupare la Sala Municipale, siccome la più adatta, prima per il suo

carattere ed in secondo luogo per le opere del Canova che ivi esistono da vari anni. Essa crede che sia ora giunto il momento di istituire formalmente il Civico Museo, avendo ormai una collezione di oggetti che possono allettare gli amatori di cose antiche e moderne a visitarlo. Con ciò essa Giunta spera inoltre che altri benemeriti cittadini imiteranno l'esempio dei sunnominati Piacentini, Manera, Beltramini e Scomazzetto». ⁷⁷ Tale auspicio trovò risposta immediata con la consegna il 17 novembre successivo da parte del dottore Morando Favero, Medico Comunale di Padova, di altri materiali: «gli scritti, le pergamene, i libri spettanti all'eredità del compianto cognato Pacifico Scomazzetto, e che possono avere un interesse asolano». ⁷⁸

Le pratiche di accettazione dell'eredità Scomazzetto comportarono la compilazione dell'inventario dei materiali: «consta di 566 numeri, in 35 pagine protocollo, e si inizia con una prima Sezione che riguarda i “Quadri appesi alle pareti della Sala Comunale”» composta di quindici numeri, ed è la sola parte che interessa questo catalogo (fig. 22). ⁷⁹ È facile dedurre il carattere eterogeneo di quanto era allora esposto, come conferma anche Vittor Luigi Paladini nel 1892 ⁸⁰. Sul destino dei materiali è sufficiente riportare l'annotazione lapidaria di Bernardi (per quanto forse eccessiva) a proposito dell'*Inventario Scomazzetto*: «Purtroppo un primo controllo sommario su questo materiale, su quello più propriamente storico e archeologico, pergamene e manoscritti pure elencati, a poco più di mezzo secolo di distanza, ci ha fatto riscontrare una dispersione miseranda, che ci proponiamo, a suo tempo, [di mettere] in più preciso e giusto rilievo!». ⁸¹

Con l'importante Legato Scomazzetto l'incremento al Museo riguardò, in definitiva, soprattutto la sezione archeologica e quella documentaria.

Tutt'altro carattere presenta il Legato di monsignor Giacomo Bertoldi (Salzano 1846 - Asolo 1910), fondamentale, in tal caso, per la costituzione della pinacoteca oggetto principale di questo catalogo. Prevosto di Asolo dal 1894 al 1910, dopo essere stato parroco di Scandolara di Zero Branco e di Carpenedo presso Mestre, egli coltivò con continuità la “passione” collezionistica per i dipinti. ⁸² Bernardi si premura di osservare che «a questa egli consacrò tutti i ritagli di tempo libero del suo ministero pastorale, acquistandosi una profonda cultura artistica specie da quando, parroco a Scandolara, gli venne fatto di scoprire una nuova Tavola di Raffaello da lui battezzata per “La Madonna della Missione”, e di impegnarsi in una annosa e rumorosa campagna di polemiche, di ricerche e di studio contro i soliti barbutissimi archimandriti del mercato artistico ufficiale impegnati a impugnarne l'autenticità». ⁸³ Aggiunge che grazie a questa sua passione collezionistica «Asolo divenne allora meta di un più intensificato pellegrinaggio di ammiratori e di artisti nostrali e forestieri non solo, ma di una colluvie di antiquari ambulanti, dai quali il bravo Prevosto continuò ad acquistare quanto di meglio gli veniva permesso, con non lievi sacrifici, dalle sue scarse risorse economiche». ⁸⁴

Questi dati e appunti sono in grado di spiegare non solo la mentalità di un prevosto collezionista e im-

pegnato in attribuzioni (e quindi fornito di una biblioteca di libri di storia dell'arte), ma anche il carattere eterogeneo delle raccolte, in particolare della pinacoteca del Museo Civico di Asolo ora illustrata in catalogo. Questa, per la gran parte, è composta di numeri di provenienza Bertoldi, molti dei quali di tematica sacra, dipinti di devozione privata che potevano incontrare maggiormente la sua sensibilità e gusto. Lo conferma «un elenco steso alla morte del benemerito Monsignore il 15 ottobre 1910, [che] contava 177 opere pittoriche e 60 bibliografiche tutte legate fin dal 1907 testamentariamente al Civico Museo» (figg. 23-24; doc. 2). ⁸⁵ Su quanto in realtà è pervenuto si tenga conto che già Bernardi nel 1952 annota, con il solito disagio, «dei 177 quadri del Catalogo solo 59 scamparono allo scempio di una impietosa e vergognosa dispersione attraverso le stanze, i sottoscala, e gli scantinati dei vecchi e nuovi uffici comunali; e del centinaio di volumi d'arte appena un pizzico, meno di una decina, dei più frusti e scadenti!». ⁸⁶

È merito di Bernardi quello di aver redatto in seguito un puntuale “*Inventario dei dipinti del Museo Civico di Asolo. Sala Bertoldi*” (doc. 7) che si conserva dattiloscritto, il quale contiene l'aggiornamento attributivo delle singole opere in cui si tiene conto, probabilmente, dei pareri espressi nel tempo dagli studiosi e funzionari di Soprintendenza, nel caso specifico da Francesco Valcanover. ⁸⁷ Rispetto a quanto poteva proporgli la «colluvie di antiquari ambulanti» dai quali monsignor Bertoldi acquistava, le eccezioni non mancano. Valga per tutte quella dei due Bellotto per lui Francesco Guardi, acquisiti quando aveva la cura pastorale di Carpenedo, quella del Luca Giordano per lui Jusepe de Ribera. A giudicare dall'inventario le attribuzioni per lo più altisonanti, sulle quali lui stesso poteva esercitarsi, lasciano trapelare l'intento, il più consueto, di documentare il percorso della pittura veneta attraverso le opere dei “grandi maestri” dal Rinascimento a Tiepolo, con deroghe riguardanti altre scuole italiane e straniere. A parte sono elencati i «madonnari» e i dipinti di «autore incerto», indice di uno sforzo a pervenire, per gli altri, ad attribuzioni dirette e sicure: Mantegna, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio, Lotto, Bonifacio Veronese, Paris Bordon, Veronese, Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano, Palma il Giovane, Padovanino, Liberi, Gregorio Lazzarini, Marco Ricci, Piazzetta, Maggiotto, Pietro Longhi, Giambattista Tiepolo. Nessuna ha riscontro nell'attuale catalogo, e non si può dire che queste opere dalla paternità illustre stiano tutte nei due terzi di quelle che mancano all'appello di Bernardi.

Riguardo alla mentalità di un collezionista, impegnato in attribuzioni di dipinti di proprietà, il caso del Raffaello è dei più tipici e rimane emblematico, mette a frutto le sue doti letterarie e, in certo qual modo, anche quelle poetiche. Il dipinto che tanto lo coinvolse e accese quale attribuzionista da quando ebbe a scoprirlo (come detto era ancora parroco di Carpenedo e non di Scandolara), è la piccola tavola (28 x 21 cm) della *Madonna con il Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino* (fig. 25) che egli giudica di Raffaello, dedicando a sostegno della sua idea e a strenua difesa polemica dai detrattori un intero volume in cui giustifica l'iconografia quale «Ma-



25. Francesco Ubertini detto il Bacchiacca, Madonna con il Bambino, santa Elisabetta e san Giovannino, mercato antiquario italiano, già Asolo, collezione Giacomo Bertoldi

donna della Missione». ⁸⁸ È vero che la scoperta ebbe all'epoca una certa risonanza e non presso soli sostenitori disposti ad ammirare un nuovo Raffaello a Carpenedo e Asolo. Fu compito addirittura di Giovanni Morelli fin dal 1890 quello di risolvere, senza troppi preamboli, l'attribuzione definitiva in favore di Bacchiacca (Borgo San Lorenzo 1494 - Firenze 1557). ⁸⁹ Difatti, l'eco raffaellesca che si coglie in quest'opera è quella derivante dalla lezione di Franciabigio e dal suo orientamento verso i modelli del Perugino, pertanto in certo qual modo arcaizzanti. ⁹⁰

Se ci si dà la pazienza di leggere il volume di Bertoldi sul "suo" Raffaello si possono trarre molteplici osservazioni di metodo persuasivo. Di certo il *pamphlet* è interessante testimonianza "dal basso" delle conseguenze che possono avere le brame attribuzionistiche di un collezionista dilettante a fine Ottocento. Innanzitutto precede l'opera una serie di pubblicazioni in riviste anche autorevoli a partire dal 1875 che annunciano la scoperta, autore per lo più il collezionista stesso. Più sorprende l'arte argomentativa, ora pacata e insinuante ora decisa e battagliera, attraverso la quale interpretare retoricamente a favore della propria tesi i pareri espressi dai più riconosciuti storici dell'arte talvolta da lui stesso cercati, ma non disposti a cedere nell'attribuzione a Raffaello e chiari in proposito: trat-

tasi di Giovanni Morelli che visiona il quadro a Venezia nel 1875, di Gustavo Frizzoni e di Cavalcaselle che lo prese in esame l'anno seguente, per tacere di altri. Appena Bertoldi fu nominato prevosto di Asolo il pellegrinaggio al Raffaello riprende e vede protagonisti dal 1895 gli esponenti dell'arte residenti in città: lo scultore Antonio Dal Zotto, il pittore Noè Bordignon, Giovanni Spoldi pittore e restauratore, lo storiografo Francesco Zanotto. Fra gli stranieri ovviamente è in visita al prevosto per il Raffaello Pen Browning, Mrs. Bronson e le sorelle Montalba, Ludwig Norman-Neruda con Lady Hallé e Benson. Quest'ultimo forse estatico di fronte all'opera, com'è riportato al pari degli altri, ma indubbiamente evasivo nel giudizio. Non diversamente da Charles Loeser (New York 1864 - 1928) che nell'agosto 1896 è ad Asolo per lo studio della tavola di Lorenzo Lotto e che del Raffaello «riportò la più cara e dolce impressione». Non potevano esservi aggettivi più espliciti.

Dopo l'acquisizione dei fondamentali Legati Scomazzetto e Bertoldi riguardanti l'aspetto archeologico e la quadreria si compongono in seguito altre "sezioni" del Museo Civico che sono di altro contenuto. Si tratta delle "sezioni personali" di due pittori operanti fra Otto e Novecento di diversa estrazione che hanno in comune la frequentazione assidua e sentimentalmente convinta di Asolo di cui si fanno interpreti.

Del 1923 è la donazione di un cospicuo numero di opere di Guglielmo Talamini (Vodo di Cadore 1867 - Faenza 1918) da parte della vedova Angela Acquaviva: «tutto ciò insomma, che rimane dell'opera e dell'ingegno di Lui». ⁹¹ Tra le clausole vi è al solito la dedica di una sala e come novità l'istituzione di una borsa di studio a nome del pittore «destinata in perpetuo a favore di un giovane studioso povero, che abbia dato prova di seria disposizione all'arte della pittura, o in mancanza, della scultura; di Asolo, o del distretto. Negli anni in cui la borsa rimanesse senza titolare, per mancanza di candidati idonei, la rendita andrà in aumento del capitale».

Avviata la donazione nel 1923, è solo nel 1927 che risultano pervenute al Museo quattordici casse di dipinti destinati, in base a delibera comunale comunicata alla donatrice il 7 novembre 1924, a una sala del nuovo Palazzo ex Episcopio, adiacente la Loggia Municipale, nel frattempo acquisito per far posto alle raccolte museali. ⁹² Da una lettera di risposta della donatrice al Direttore Malipiero del 30 dicembre 1928 si apprende che quest'ultimo aveva ultimamente proposto diverse e dettagliate soluzioni circa l'allestimento, ma anche che, di fatto, il contenuto delle casse non era ancora stato visionato. Immutabile rimaneva con il passare del tempo lo spirito che muoveva la donatrice a compiere un nobile gesto in favore di Asolo e del suo Museo, anche dal punto vista della volontà di garantire il sostegno all'operazione; tuttavia oramai solo in base alle sue disposizioni testamentarie già depositate, alle quali la donatrice fa esplicito cenno, e non più come immediato finanziamento. ⁹³ Sulle decisioni da prendere di conseguenza alla mancata copertura di spesa Malipiero cerca di ottenere indicazioni dal Podestà Raselli, offrendo proposte di allestimento da realizzarsi "in economia". In definitiva le casse furono aperte e i quadri Talamini vagliati solo nel 1929 quando Malipiero ne sceglie un terzo (nel numero di venticinque), così che gli esclusi furono restituiti alla donatrice e da costei offerti alla Magnifica Comunità di Cadore e a Pieve andarono a formare il nucleo di quella che doveva essere l'esposizione permanente dedicata all'opera di Talamini. ⁹⁴ Fu promossa allora dal presidente l'avvocato Celso Fabbro, noto per i suoi studi tizianeschi, e inaugurata il primo settembre 1931. ⁹⁵ Fu un risultato che poté confortare in qualche misura la donatrice la quale assunse sempre in questa travagliata questione un atteggiamento di fiduciosa attesa delle decisioni di Asolo, anche riguardo alla conservazione delle opere. Bernardi è attento a documentare ogni passaggio, pertanto riporta scrupolosamente il carteggio fra donatrice, direzione e Podestà. Di certo non nasconde nelle annotazioni che vi appone il proprio giudizio che illumina, si direbbe dolorosamente, attraverso la notizia conclusiva sullo stato di povertà in cui visse i suoi ultimi anni Angela Acquaviva,

prima generosa donatrice. Un sussidio le fu elargito *una tantum* dall'Amministrazione Comunale di Asolo e alla sua morte nel 1952 fu l'erede Stefano Acquaviva a far pervenire a questa stessa la somma che lo superava secondo la sua disposizione testamentaria.⁹⁶

La "sezione personale" di Talamini, la prima del Novecento costituitasi al Museo di Asolo con tante difficoltà, annovera attualmente tutti i venticinque dipinti. Per quanto non sempre databili con precisione, essi comprendono alcuni esemplari fondamentali per illustrare i momenti salienti nel percorso del pittore cadorino.⁹⁷ Quelli della formazione presso l'Accademia di Venezia, frequentata dal 1888 al 1891, e a Monaco di Baviera presso Franz Seraph von Lenbach (Schrobenhausen 1836 - Monaco di Baviera 1904), quelli della ritrattistica soprattutto nella dimensione familiare e più personale. Ricca è la testimonianza dell'indagine sui luoghi, l'Asolano nel paesaggio e attraverso alcuni suoi abitanti popolarmente noti e il Cadore nei suoi nuclei abitativi più caratteristici e nelle sue vette.

La provenienza non collezionistica bensì "sentimentale" di queste opere è suggerita da Bernardi che ricorda le frequentazioni abituali di Asolo da parte di Talamini e consorte per tutta la primavera e fino al tardo autunno negli anni anteguerra. La dimensione è quella d'altri tempi: «amico di tutti, circondato e ammirato da cittadini e villici in crocchio mentre, seduto sul trespolino, all'aperto, sciabolava pennellate su tavolozza e tele, a tutti sorrideva, con tutti scambiava piacevolezze e frizzi con la bonarietà disinvolta di uno di casa. Ad Asolo egli si sentiva non meno asolano degli Asolani e ad Asolo, se caro gli era il vivere, non meno caro gli sarebbe stato, a suo tempo, il morire».⁹⁸

Di quegli stessi anni, in cui entra in Museo la prima collezione di opere d'arte del Novecento, è pure l'acquisizione del dipinto di Umberto Moggio (cat. 223A-B, inv. 483) donato da Gustavo Risch-Valentine nel 1925, il cui interesse deriva anche dalla presenza sul *verso* della tela di un *Ritratto di ragazza* firmato da Pio Semeghini nel 1914 che è attestazione del loro sodalizio negli anni di Burano.

Assume la più rilevante importanza, indubbiamente, la donazione dei dipinti di Eugene Benson (Hudson 1839 - Venezia 1908) del 1935-1937. Fu proposta con lettera del 7 settembre 1935 dall'avvocato veneziano Rodolfo Protti al Podestà Giacomo Raselli (in carica ad Asolo dal 1927 al 1938) il quale esprime con sollecitudine l'interesse ad accoglierla, dichiarando al proponente in data 12 settembre che «questo Museo Civico non possiede alcun quadro del Benson e che, malgrado sia fortemente sentito il desiderio di averne uno, purtroppo il bilancio non consente, per ora, di sostenere una spesa del genere».⁹⁹ L'avvocato Protti lo rassicura prontamente, chiarendo i termini della proposta: «ho il piacere di darle una bella notizia. Mad. Fletcher [Miss Constance Fletcher], che abita vicino a me e che conserva il culto del padre per Asolo ha parecchi lavori che sarebbero bene accolti anche da un Museo americano, ma essa preferirebbe assai regalarli alla città di Asolo,

purché avesse la sicurezza che siano collocati e conservati in locale idoneo e onorevole. Ai dipinti del padre aggiungerà forse anche dei dipinti antichi di qualche pregio. Per fare la scelta dei dipinti si servirà anche del mio modesto parere, ma, quando ne avrà il tempo, farà venire a questo scopo da Asolo Mad. Stark [Mrs. Flora Stark], e insieme procederemo all'esame».¹⁰⁰ Anche in questo caso l'offerente, «una delle più elette personalità della nostra colonia forestiera», chiede con la mediazione di Protti soprattutto assicurazione sulla possibilità di un degno allestimento in Museo. La sala appropriata è individuata dallo stesso Protti in una visita apposita. La malattia della donatrice e la partenza della sua fiduciaria Mrs. Stark per l'Inghilterra ritardano i passi successivi per concretizzare l'operazione. In seguito, i contatti diretti fra il Podestà e la donatrice consentirono al Direttore Malipiero di prendere visione della collezione in Venezia (in Casa Rocca, San Vio, Zattere). L'esito si ricava dalla lettera di Raselli a Miss Fletcher del 25 marzo 1936: «Il Maestro Malipiero mi ha parlato del numero dei quadri stessi; e poiché esso sarebbe superiore alla capienza della sala prescelta, anche per dare una disposizione razionale alle opere, pregherei di dar preferenza ai quadri che riproducono questa cittadina e d'intorni e alle copie del Sig. Benson che mi dichiarano essere magnifiche».¹⁰¹ Dalla lettera del Podestà indirizzata alla donatrice il 25 aprile 1936 si deducono altri termini dell'accordo raggiunto in assenza dell'avvocato Protti che non compare più nella corrispondenza resa nota: «il Municipio è ben lieto di ritirare tutti i quadri che Lei è disposta offrire in dono. La signora Flora Stark poi si riserverà di scegliere quelli destinati alla vendita, mentre gli altri saranno collocati nella sala del Civico Museo appositamente destinata».¹⁰²

La complicazione nel prosieguo dell'operazione vede responsabile il Direttore Malipiero come si deduce dalla comunicazione di un nuovo protagonista della vicenda l'ingegnere Augusto Bas fiduciario di Miss Fletcher che nel novembre 1936 informa Mrs. Stark sull'esito delle sue due visite in casa Benson. Motivo del disappunto l'interesse manifestato in tali occasioni da Malipiero e dai due anonimi suoi accompagnatori per i dipinti antichi di fatto non previsti nella donazione e invece scarso per quelli di Benson. A riprova si fa presente come Malipiero abbia posto per iscritto la condizione che i dipinti Benson sarebbero stati accettati al Museo solo se accompagnati dall'altro nucleo collezionistico composto dai dipinti antichi.

L'esito è perfettamente spiegato dall'ingegnere Bas che, facendosi portavoce delle intenzioni della donatrice, chiede a Mrs. Stark di intervenire presso il Podestà per i dovuti chiarimenti e le nuove condizioni, quali la revoca della donazione nel caso avesse ancora un ruolo nell'ordinamento del Museo il Maestro Malipiero e nel caso l'esposizione assumesse criteri diversi da quelli indicati in precedenza. Tali chiarimenti si chiede giungano espliciti e rapidi, solo in tal caso l'ingegnere Bas avrebbe stilato «un elenco o inventario dei quadri, dovendo questo servire di base all'atto della consegna da farne al Comune di Asolo»; nell'eventualità di un ritardo la donatrice avrebbe inviato i dipinti in America.¹⁰³



26. Eugene Benson, Paesaggio del Cadore, retro del dipinto con scritta autografa, 1908. Asolo, Museo Civico, inv. 821

autografa apposta a pennello sul retro di *Paesaggio del Cadore* (cat. 194, inv. 821), o meglio *From Titians Country* come è indicato nel cartellino del Carnegie Institute di Pittsburg: «The/ Last touches/ made Jan(uary) 1908/ m(r) E. Benson/ Venice./ Probably my/ Last Painting» (fig. 26).¹⁰⁶ L'arrivo dei dipinti dagli Stati Uniti avvenne, a tutti gli effetti, nel marzo 1936 per giungere ad Asolo nel mese di ottobre, solo dopo una lunga “peregrinazione burocratica”, ma in tempo per essere sistemati da Malipiero nella Sala Talamini del Museo.¹⁰⁷

Del valore della donazione Benson è consapevole, tra i primi, Augusto Serena (Montebelluna 1868 - Treviso 1946) come si evince da un saggio del 1935 che porta il titolo *Di una glorificazione della Marca Trevigiana*, in cui lo studioso si dimostra già al corrente di questo nuovo evento.¹⁰⁸ Si tratta della manifestazione di un coltivato interesse per Benson nei suoi rapporti con Asolo e altresì con Castelfranco e Giorgione che passano anche attraverso Giuseppe Valerio Bianchetti di Asolo e la condivisa ammirazione per Giosuè Carducci.¹⁰⁹

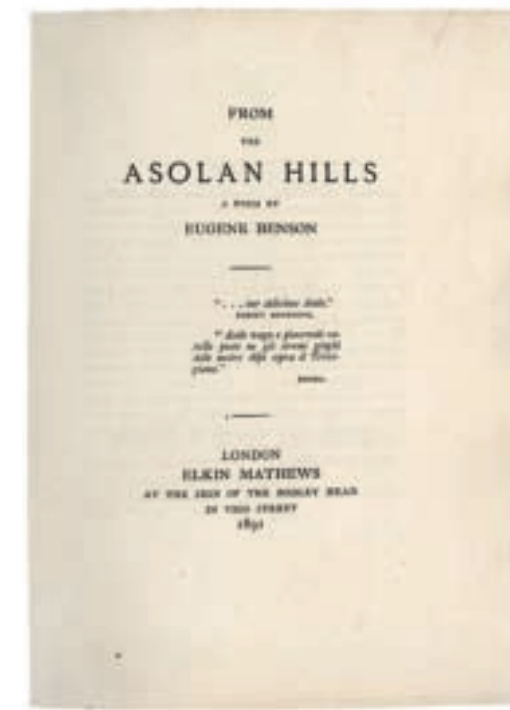
La conseguenza fu che l'accettazione del dono fu prontamente confermata dal Podestà assieme alla formale assicurazione «di un tempestivo e prudente cambio di guardia nella direzione del Museo». ¹⁰⁴ Bernardi informa che «il delicato problema dei “mutamenti” richiesti e promessi ebbe la sua felice soluzione con la nomina del Co. Pietro Trieste a nuovo Direttore del Museo in luogo del Maestro Malipiero promosso a “Ispettore Onorario per i Monumenti e per gli Scavi di Antichità del Distretto Asolano”». ¹⁰⁵

La donatrice Miss Fletcher, assieme alla richiesta di chiarimenti, aveva espresso la necessità che, nel caso questi fossero stati soddisfacenti, la consegna dei dipinti ad Asolo fosse ritardata nell'attesa che altre opere giungessero dall'America.

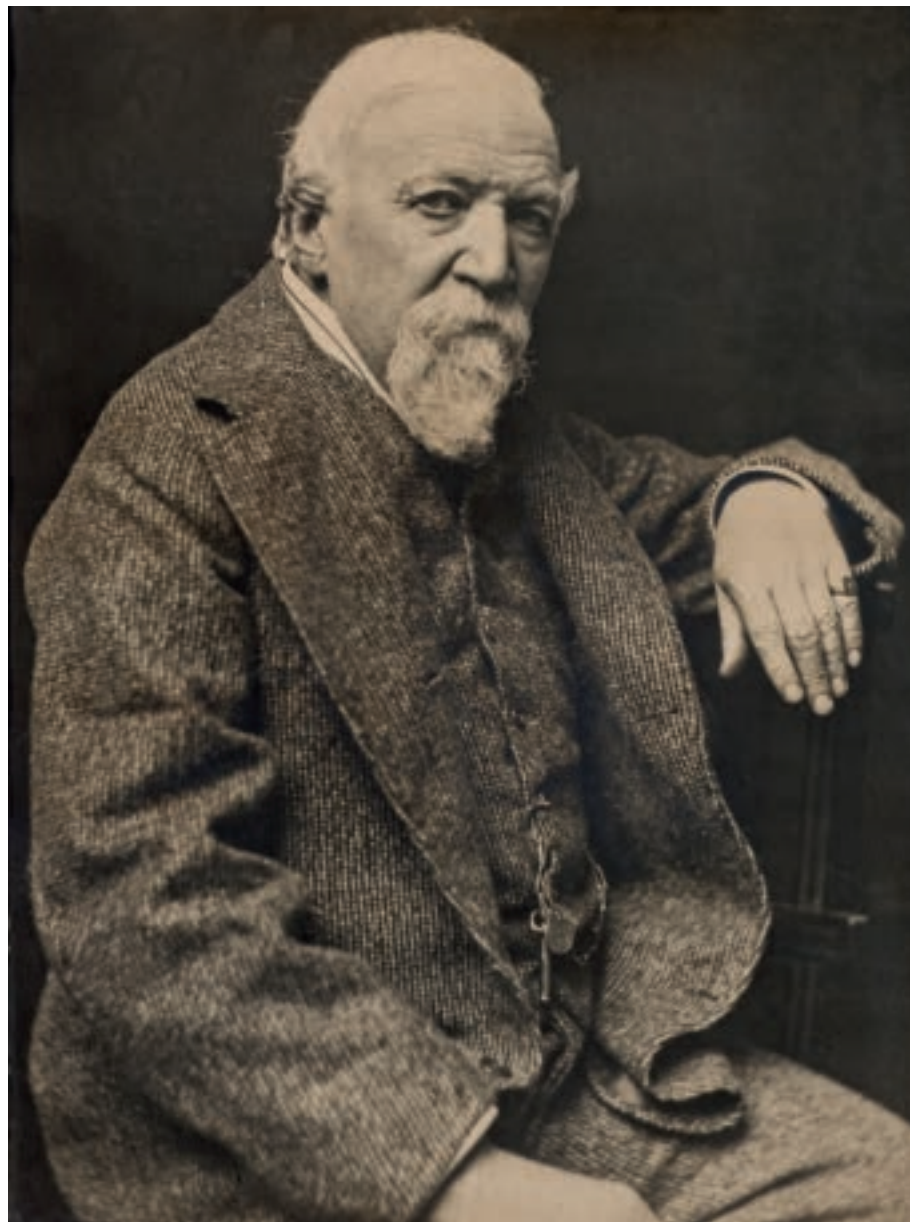
Il valore di rappresentatività del nucleo di ventinove dipinti di Benson donati al Museo di Asolo ora reperiti, la meditata scelta operata dalla figlia sono testimoniati dalla presenza fra essi dell'ultimo dipinto della sua vita, come accerta la scritta

Si può aprire pertanto una digressione sulla scia delle informazioni fornite da Serena. L'arrivo di Benson con signora ad Asolo, registrato per la prima volta nel 1885, si pone evidentemente sulla scia di Robert Browning come mette in luce lo studioso nell'indagarne ampiamente il viaggio poetico e pittorico in questo luogo di elezione. In particolare egli non manca di collegare il poema di Benson *From the Asolan Hills* (fig. 27) edito nel 1890, 1891 e 1902, come ovvio, all'ultima raccolta di Browning *Asolando* (1889), ma anche al libretto di Bianchetti, *Asolando. Note inutili di viaggio* edito a Venezia nel 1881 con dedica a Carducci.¹¹⁰ Sia Bianchetti (Asolo 1843 - Castelfranco Veneto 1888) che Benson nella *Prefazione* alle loro opere fanno riferimento alla promessa fatta da Carducci di celebrare la Marca Trevigiana e Giorgione in un'ode barbara. In particolare Bianchetti ricorda come «cinque anni or sono [settembre 1875], noi asolavamo un giorno sui colli dell'alto trevigiano, e là, dopo avere ammirate le molte e varie bellezze di quel paesaggio, Voi mi diceste: O sapete ch'è bella assai questa vostra vecchia Marca, e ch'è pur ricca di memorie? E mi promettete di celebrarla in un'ode barbara, promessa ch'io accettai con gioia»; Bianchetti ricorda poi la visita di Carducci a Castelfranco due anni dopo, nel settembre 1878 in concomitanza con le celebrazioni di Giorgione di quell'anno e la promessa anch'essa disattesa di un'altra ode barbara questa volta sull'artista che neppure ebbe, in realtà, a nominare in tutta la sua opera a differenza di Tiziano.¹¹¹ Spettò in seguito proprio a Bianchetti di pronunciare il discorso intriso di echi foscoliani (e carducciani) in occasione dell'inaugurazione, il 5 ottobre 1878, del monumento a Giorgione opera di Augusto Benvenuti (1839-1899) ammirata solo pochi giorni prima da Carducci.¹¹²

Attraverso le pagine del 1935 di Serena si definisce, pertanto, il legame fra Carducci e Bianchetti che lo accompagna alla scoperta della Marca, conducendolo di certo anche ne «la cittadina dai cento orizzonti», espressione attribuita allo stesso Carducci (apocrifia?).¹¹³ Nondimeno si apprende con l'ammirazione per Carducci fosse condivisa da Benson che la collega all'interesse per il “mito” di Giorgione. Il *Monumento a Giorgione* di Benvenuti a Castelfranco è oggetto, non a caso, di un'opera di Benson che si conserva al Museo Civico di Asolo



27. Eugene Benson, From the Asolan hills: a poem, frontespizio. London, Elkin Mathews, 1891



28. Ritratto fotografico di Robert Browning. Asolo, Museo Civico

29. Spinetta su cui Robert Browning ospite di Mrs. Katharine de Kay Bronson ad Asolo si diletta suonando canzoni russe e antiche arie francesi. Asolo, Museo Civico, acquisizione del 1938.

30. Salone de "La Mura" con la spinetta in una fotografia del primo Novecento. Asolo, Archivio del Museo Civico



(cat. 189, inv. 769), «Castelfranco in Moonlight with Place of Giorgione», pertanto essa viene ad assumere valore proprio in questo contesto di rapporti e propensioni.

A proposito degli studi giorgioneschi di Benson, Serena si premura di ricordare come gli spettasse l'attribuzione al maestro di Castelfranco delle due tavolette della Collezione Emo Capodilista presso i Musei Civici di Padova con *Idillio campestre* e *Leda e il cigno* (inv. 162, inv. 170) prima che giungesse a questa soluzione Bernard Berenson.¹¹⁴ Sono temi idillici e mitologici che Benson rinnova con la sua pittura in chiave preraffaellita e in ambientazioni talvolta vagamente neogiorgionesche. Sotto questa ottica è emblematico uno dei dipinti giunti ad Asolo qual è *Orfeo ed Euridice sulle rive del Lete* (cat. 166, inv. 858) esposto alla Prima Biennale veneziana del 1895.¹¹⁵ Quanto agli interessi giorgioneschi dell'artista americano sono testimoniati anche sul versante veneziano dalla sua partecipazione a quel cenacolo dedito agli studi e attribuzioni a Giorgione nello stile e principi estetici di Walter Pater, composto da Angelo Conti che pubblicherà la sua monografia nel 1894, da Mariano Fortuny, Cesare Laurenti, Angelo Alessandri seguace di John Ruskin per il quale confezionava copie di maestri veneti antichi.¹¹⁶ Si aggiungeva, in particolare. Mario de Maria (Marius Pictor) possessore del *Cristo portacroce* poi Lanckoronski a Vienna (ora senza casa) attribuito proprio a Giorgione con l'avvallo di Adolfo Venturi che lo pone al primo posto nel confronto con le note versioni dell'Accademia dei Concordi di Rovigo e della collezione Loschi dal Verme di Vicenza poi acquisita da Isabella Stewart Gardner e ora nella famosa raccolta di Boston.¹¹⁷ Quanto all'atteggiamento di Benson che sarà prodigo di indicazioni nei confronti di Conti è rivelatrice la nota autobiografica e di giustificazione del suo soggiorno indirizzata alla Segreteria della Bienna-



31. Urna contenente una ciocca di capelli di Robert Browning, con dedica di Mrs. Katharine Coleman de Kay Bronson alla città di Asolo. Asolo, Museo Civico

le di Venezia in vista della partecipazione su invito nel 1895: «mi strinse di poi vaghezza d'imparare l'arte veneziana e mi diedi a studi e investigazioni continui per trovare il metodo della scuola veneziana». ¹¹⁸ I legami con Benson stabilitesi per tali interessi giorgioneschi saranno l'occasione per introdurre ad Asolo Marius Pictor. ¹¹⁹

Per più motivi, dunque, nell'ambito delle raccolte del Museo di Asolo i dipinti di Benson assumono significato quale nucleo più cospicuo di riferimento per le altre testimonianze pervenute (non solo figurative) di quegli artisti e poeti cosmopoliti, sopra già ricordati, che frequentarono la città tra Otto e Novecento, interpretandone le bellezze, primo fra tutti per importanza il poeta e drammaturgo Robert Browning (Camberwell 7 maggio 1812 - Venezia 12 dicembre 1889) che, giunto per la prima volta nel 1838 ventiseienne, ebbe Asolo come luogo di riferimento per tutta la vita e avrebbe voluto passare qui le sue ultimi estati. ¹²⁰

Già nel 1921 nella più seria e impegnativa proposta di riordinamento del Museo (di cui si parlerà in seguito) Luigi Coletti proponeva la "istituzione di un piccolo Museo Browninghiano". Sulla base di quali materiali e di quale provenienza è il quesito che si poneva già Bernardi nella sua "storia" del Museo nel 1952, ammettendo: «per rispondere, ci mancano i documenti: l'archivio tace. E non ci resta che di procedere per congettura, basandosi sulle poche cose tuttora rimaste,

e sulle deposizioni, diremo così, del personale di casa. Il Prof. Coletti parla di "autografi, edizioni, ritratti, ricordi di Roberto e di Elisabetta [Mrs. Elizabeth Barrett Browning (1806-1866)], e le opere di scultura e di pittura del figlio dei poeti [Robert Wiedemann Barrett Browning (1849-1912)]". ¹²¹ L'indagine di Bernardi, svolta da una posizione privilegiata, porta a risultati deludenti: «Ebbene, delle opere di quest'ultimo, Roberto come il padre [ma noto nella famiglia come "Pen"], che ad Asolo visse a lungo e si spense sul 1911, in Museo non esistono tracce. Si ha solo il ricordo di due gessi, due nudi muliebri in grandezza naturale, che, donati

non è detto da chi e accolti in Museo, verso il 1930, – per ordine superiore – sarebbero stati distrutti a colpi di martello dagli spazzini comunali! Di quali gravissime colpe poi fossero state imputate le due povere statue per meritarsi un così atroce castigo nessuno sa dire, e non saremo noi, per ora, a volerlo indagare». ¹²²

Tra le testimonianze ancora reperibili Bernardi riporta come «del Browning padre invece esistono un ingrandimento fotografico (fig. 28) e una ciocca di capelli racchiusa in un bel cofanetto d'argento. Accanto alla fotografia, un ritratto ad olio, delle stesse dimensioni, dovrebbe ricordare le sembianze di Elisabetta. Altri però sono di parere diverso e vi riconoscono invece quelle della Signora Bronson [Mrs. Katharine de Kay Bronson (1834-1901), moglie di Arthur Bronson]. Parere che anche noi condividiamo, rifacendoci ai più noti ritratti della poetessa tanto diversi, nonché ai rapporti di buona ospitalità intercorsi ad Asolo e a Venezia fra il Browning e la Bronson il cui nome ricorda pure l'ammirazione asolana condivisa dalla sua nipote Contessa Editta Rucellai-Bronson [figlia di Arthur Bronson e Katharine de Kay Bronson, moglie di Cosimo Rucellai] che, più tardi al Museo donò la spinetta usata dal poeta in casa della nonna (sic) ad Asolo». ¹²³

Quanto al ritratto del formato associabile a quello di una lastra fotografica si identifica, in realtà, con quello di Sarianna Browning, sorella del poeta, eseguito a Firenze nel 1894 da Charles Stuart Forbes corrispondente al numero d'inventario 752 (cat. 165), giunto al Museo probabilmente attraverso il nipote Pen Browning.

Si conserva ancora, in effetti, la spinetta (fig. 29) che «giace in Museo dal 1938 e, più fortunata, l'accompagnano tre documenti d'Archivio: I. Un cartiglio a stampa identico a quello che vi si legge applicato in angolo, testimoniante l'essere suo: "Su questa spinetta Roberto Browning quando era ospite della signora Caterina Bronson (nella villa alle "Mura") si diletta suonando canzoni russe e antiche arie francesi". Alla Signora Caterina Bronson, Roberto Browning dedicava appunto (nel 1889) il suo Libro *Asolando*». ¹²⁴ Gli altri documenti elencati da Bernardi consistono nei ringraziamenti del Podestà Raselli per il dono ricevuto. ¹²⁵ Una fotografia dell'archivio del Museo (fig. 30) documenta il salone de "La Mura" con il suo arredo, che immaginiamo in verde, tra cui la spinetta. Quanto all'urna con ciocca di capelli (fig. 31) reca incisa la dedica di Mrs. Bronson alla città di Asolo e altra sappiamo da lei inviata a Isabella Stewart Gardner a Boston con un autografo e petali di rosa raccolti nella bara del poeta. ¹²⁶

Si propone in catalogo per la prima volta l'integrazione delle testimonianze della stagione di Browning ad Asolo attraverso l'individuazione nei depositi del Museo di due nature morte (cat. 162, inv. 729; cat. 163, inv. 730) di Ludwig Norman-Neruda del 1890, restaurate per l'occasione, che si identificano con quelle incluse nell'inventario del Legato Bertoldi del 1910. Si aggiunge l'attribuzione del *Ritratto di vecchia signora in costume con il parapioggia rosso* (cat. 164, inv. 750).

L'autore di questi dipinti, precedentemente ricordato, è il figlio di Wilma Neruda (nata Wilhelmine Maria Franziska Neruda; Brno 1838 - Berlino 1911) famosa violinista ceca appartenente a una famiglia di musicisti,

la quale compì la sua formazione a Vienna presso Leopold Jansa. Nel 1864 sposò a Stoccolma il musicista svedese Ludwig Norman da cui ebbe Ludwig Norman-Neruda, con il quale si trasferì a Londra nel 1868. Dopo la morte del marito nel 1885, Wilma Neruda sposò nel 1888 il musicista anglo-tedesco Charles Hallé (Hagen 1819 - Manchester 1895) e per il quale, qualche anno dopo, assunse il titolo di Lady Hallé. Quando rimase di nuovo vedova si trasferì in palazzo Beltramini di Asolo (l'attuale sede municipale) che le fu donato nel 1896 dal principe di Galles Albert (futuro re del Regno Unito Edoardo VII) grazie ad una colletta tra la nobiltà inglese. La seguì il figlio che aveva sposato Marianne Sophia C. Peyton dal cui matrimonio nacque Wilma Marian Norman-Neruda. Dopo la morte di costui nel 1898 Wilma Neruda si trasferì a Berlino.

Ludwig Norman-Neruda abitò quindi ad Asolo in Palazzo Beltramini finché mise fine alla sua giovane vita un incidente alpinistico sul Sassolungo nel 1898. Proprio ad Asolo e Venezia poté rinnovarsi il suo sodalizio, fatto di momenti contrastanti, con Pen Browning, entrambi dediti alla pittura, avevano condiviso tra l'altro, come sopra ricordato, l'alunnato presso Jean-Arnould Heyermans ad Anversa.

Il presente riordino del catalogo del Museo asolano consente pertanto di individuare, per la prima volta, con maggiore consapevolezza entro la sezione di Otto e Novecento una delle pagine più singolari delle raccolte che fa riferimento a Robert Browning e alle altre frequentazioni cosmopolite dalla città.

Quanto alla disposizione dei dipinti Benson, ritornando all'ottobre 1936, si trattò di provvedere a un limitato riordino nell'ambito di un disegno di modifiche nell'allestimento perseguito dal Maestro Gian Francesco Malipiero negli anni della sua direzione iniziata nel 1927. Nella sua conduzione si avvale di alcune persone di fiducia quali il conte Pietro Trieste (1888-1955), Condirettore dal gennaio 1928 al 1951, Tullio Benacchio (1889-1979) Segretario capo del Comune e l'applicato di segreteria il Cancelliere Attilio Franceschini (1886-1943).¹²⁷ Si tratta di interventi che si deducono dai riferimenti molto critici di Bernardi del 1952.¹²⁸ Sono anticipati dallo studioso fin dalla sua guida del 1949 che comprende l'illustrazione del Museo: «A visita finita, non sarà fuori luogo suggellarla con le parole che F. Malipiero scriveva nel suo diario il 5 giugno 1932: “Sono riuscito a riorganizzare e restaurare il Museo di Asolo. Credo di aver meritato l'antipatia di tutti quei borghesi che disprezzano il passato di questa città, forse perché temono che lo si confronti col presente”. Parole grosse, non prive di verità, ma che soprattutto fanno ripensare a quanto ancora ci sia proprio da “riorganizzare e restaurare” nel povero Museo asolano!».¹²⁹

Fu quella di Malipiero la prima vera e propria direzione, affidata a una personalità di musicista e scrittore di indubbio prestigio il cui legame con Asolo si era stabilito a seguito del suo primo matrimonio nel 1910 con Maria Rosa, figlia del pittore Luigi Rosa; inizialmente luogo di villeggiatura questo *locus amoenus* divenne per il musicista la dimora permanente, ebbe casa in via Foresto Vecchio.¹³⁰

Volgendo lo sguardo all'indietro, si è fatto riferimento in precedenza al ruolo assunto nell'istituzione del museo dalla Commissione nominata dal Consiglio comunale della quale era membro Pacifico Scomazzetto quale Ispettore agli scavi, incarico assunto poi dal conte Guido Loredan (1852-1906) dal 1889 Ispettore degli scavi e monumenti pubblici e come tale impegnato nella cura della donazione de Kay Bronson, Vettoruzzo e Pasini. In assenza di una direzione, in seguito sono probabilmente i sindaci stessi (Antonio Zannini e Achille Serena) a occuparsi del Museo almeno dal punto di vista amministrativo, in particolare nell'occasione della donazione Bertoldi del 1910. Fu poi delegato al Museo il Segretario comunale Massimiliano Cillo (1859-1923) dal settembre 1922 al gennaio 1923. L'incarico vide quindi assegnatario l'ingegnere architetto di fama internazionale Léon Gurekian (Costantinopoli 1871 - Asolo 1950) dal 1923 al 1928, per giungere quindi al Maestro Malipiero in qualità di Direttore.¹³¹

Di seguito alle vicende complesse dell'acquisizione dei dipinti Talamini e Benson è opportuno fare richiamo di come alla metà degli anni Trenta, proprio nel periodo della direzione Malipiero, fossero affidati al Museo Civico di Asolo anche i cimeli di Eleonora Duse, seppure non facciano parte formalmente delle raccolte civiche e quindi non siano compresi nel presente catalogo. La figlia della “divina” Duse, Enrichetta Angelica Bullogh, nel momento di elargire allo Stato la collezione, in data 8 novembre 1933, la vincolò alla città dove la madre è sepolta.¹³² L'atto di donazione, stipulato alla presenza di Gino Fogolari, allora Soprintendente all'arte medievale e moderna per il Veneto, fu accompagnato dall'inventario dei cimeli: abiti, ritratti, mobili, libri, oggetti personali, ricordi di famiglia, accessori, strumenti da palcoscenico, bozzetti di scenografie. Si aggiunge una raccolta di documenti cartacei: fotografie, corrispondenza, cartoline, rassegne giornalistiche e copioni teatrali con gli interventi dell'attrice e le note di interpretazione redatte a margine. Ai materiali donati se ne aggiunsero in concomitanza ancora altri a seguito della donazione di privati collezionisti.

Gli interventi di riordino del Direttore Malipiero nella fase dell'arrivo di queste cospicue e particolarissime donazioni dovevano tener conto di quanto in precedenza progettato e in parte realizzato da Luigi Coletti (Treviso 1886-1961) il cui intervento al Museo Civico di Asolo nel 1921 può costituire un capitolo a sé di questa introduzione.¹³³

Per la prima volta è coinvolto nella storia del governo del Museo uno storico dell'arte quanto mai necessario nel momento di gestione dei materiali, con riguardo soprattutto ai dipinti del Legato Bertoldi del 1910, dopo lo sconvolgimento provocato dalla messa in sicurezza delle opere durante la Grande Guerra. Il giovane Coletti fu indicato all'Amministrazione Comunale come il più adatto a tale compito dal Soprintendente Gino Fogolari al quale si era rivolto il Sindaco Achille Serena in data 11 ottobre 1919: «questo Civico Museo Comunale che per quanto non di primaria importanza pure raccoglie memorie ed oggetti non privi di rilievo, ha

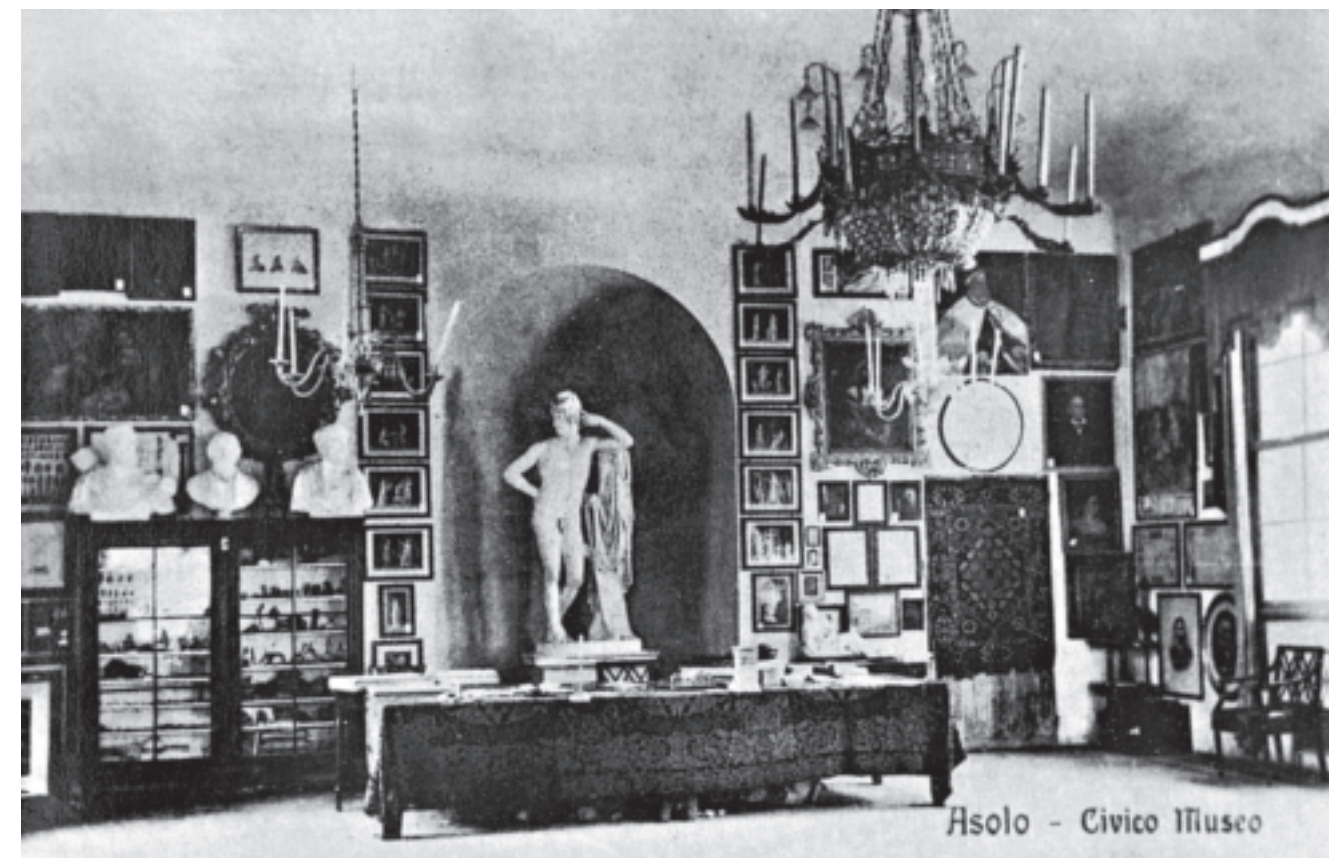
subìto in causa degli eventi di guerra un disordine gravissimo ed abbisogna di una opera diligente e competente di riordino. Mi rivolgo pertanto alla cortesia della S.V.I. con preghiera di voler assumere tale compito, ed in caso di rifiuto indicarmi persona a ciò atta, essendo desiderio di questa Amministrazione di provvedere in merito con la possibile sollecitudine».¹³⁴

La cronistoria di Bernardi è la seguente: «27 febbraio 1920 e 25 giugno 1921: 1. incarico al Prof. Luigi Coletti, su designazione del Soprintendente Fogolari, e presentazione del suo piano di riordino; 2. 23 febbraio e 27 marzo 1922: richiesta e concessione di un sussidio di L. 5000 per le debite spese da parte del Ministero della Educazione Nazionale; 3. 10 aprile e 10 maggio 1922: inizio e fine dell'operazione di riordino».¹³⁵

Merita di essere riportata *in extenso*, ancora una volta, la relazione sul piano di riordino colettiano, pienamente approvata dalla Giunta e dal Consiglio Comunale asolani, nonché dalla Soprintendenza veneziana la quale contiene una precisa consapevolezza storica dell'entità e valore delle raccolte e ne prospetta, attraverso l'allestimento rinnovato, la futura valorizzazione ad ampio respiro (doc. 3).

La considerazione sui contenuti della relazione può essere illuminata con il tener conto della personalità del trentacinquenne storico dell'arte e dell'esperienza che stava maturando in contemporanea all'incarico asolano nella sua Treviso, ma attestata anche dalla partecipazione quale relatore al congresso internazionale di Parigi del 26 settembre - 5 ottobre 1921 con una comunicazione su *Les ruines des monuments dans la Région riveraine du Piave et leur reconstitution* dopo la devastazione della guerra.¹³⁶ È opportuno pensare al suo più diretto impegno civile e politico nella fase postbellica e, in particolare, all'incarico nel contempo del progetto di riordino della Pinacoteca di Treviso.¹³⁷ Le osservazioni espresse in quest'ultima circostanza, nel 1920, valgono per il suo coinvolgimento ad Asolo sul piano dei principi museografici ispiratori, specialmente quando osserva che «le Pinacoteche sono non solo luoghi per il godimento estetico del pubblico, ma anche per il tranquillo studio degli artisti, dei critici, degli eruditi. Ond'è che in una città di Provincia, la quale non possedga capolavori a dovizia, opere locali pur di secondaria importanza, acquistano alto pregio se non estetico, storico, offrendo larga materia di studio, coordinata a tutti quegli elementi di conoscenza (documenti d'archivio, ambiente, precedenti ecc.) che si possono raccogliere solo *in loco*».¹³⁸ Si ritiene opportuno, a proposito di questo intendimento valido per il Museo di Treviso come per quello di Asolo, il richiamo al modello della *Sekundärgalerie* (Galleria secondaria) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con le opere dei maestri non di primo livello o dei protagonisti delle scuole periferiche.¹³⁹

Seppure non realizzato nella sua interezza, almeno il progetto di ordinamento proposto da Coletti per il Museo di Asolo risponde a questi principi, caratterizzandosi comunque per la precisa e concreta proposta di procedimento per sezioni con ampie vedute e, di certo, «rivoluzionarie». Occorre sottolineare che la situa-



32. Fotografia di primo Novecento che documenta la parete della Sala Municipale in cui è collocato entro nicchia il *Paride* di Antonio Canova, con l'allestimento delle opere. Asolo, Archivio del Museo Civico

zione pregressa dell'allestimento del Museo, a cui erano abituati gli asolani e che Coletti aveva di fronte, non doveva essere molto diversa da quella testimoniata da una fotografia di primo Novecento che documenta la parete della Sala Municipale (fig. 32) in cui è ricavata la nicchia quale sfondo alla statua del *Paride* di Canova.

Il compendio delle sezioni della proposta Coletti può essere indicato nei termini seguenti: reperti paleolitici, quelli archeologici, «oggetti di curiosità del Medioevo e del Rinascimento», «le memorie asolane dei secoli successivi al periodo fino all'epoca moderna», «ricordi» della Regina Cornaro (con edizioni degli *Asolani*

di Bembo) e i Canoviani. In particolare si sottolinea che «la raccolta Canoviana è abbastanza ricca di autografi e di stampe, che degnamente contornano la Maschera del grande e preparano il visitatore al godimento di una fra le migliori sue opere, il *Paride* che è la gemma del Museo». Per inciso, va ricordato che dopo la monografia di Malamani nel 1911 e lo studio del 1922 di Alberigo Agnoletto su *Asolo e Canova*, nel 1924 Antonio Muñoz pubblicherà il saggio destinato a portare a un'attenzione più ampia il capitolo sulla giovinezza, cioè “*Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*”, mentre Coletti pubblicherà nel 1927 il suo saggio su “La fortuna di Canova”.¹⁴⁰

Secondo l'ordinatore «la grande Sala che contiene il *Paride* dovrebbe essere destinata unicamente alle opere d'arte: quadri e sculture». Propone di collocarvi i «quadri migliori» su «tre telai a cavalletto lunghi tre metri ed alti poco meno, ricoperti di stoffa di tinta neutra» da innalzarsi per ragioni di luce a ridosso della parete nord». Individua il nucleo dei «Madonnari» da esporre a parete e quello delle sculture. Le “vedute ampie” sul Museo di Asolo di Coletti si evincono altresì dalla proposta di destinare le collezioni di storia naturale «nei gabinetti scientifici annessi alle scuole», di aggiungere all'opposto «l'antico archivio comunale» con sala di studio, e in essa ospitare le sezioni di topografia locale e numismatica.

Anche il «piccolo Museo Browninghiano» sarebbe opportuno, secondo Coletti, che trovasse posto «in qualcuna delle stanze che il poeta abitò in Asolo, e che diventerebbe certo meta di devoto pellegrinaggio da parte degli infiniti e fervidi ammiratori anglosassoni del grande poeta». È ritenuta «indispensabile» una sezione con i ricordi della Grande Guerra e collegata quella del Risorgimento.

Una risoluzione determinante per la distribuzione delle raccolte, in base agli spazi disponibili o da acquisire negli edifici attigui, è la proposta riguardante i reperti archeologici, in particolare «il grande sarcofago, i cippi e i resti provenienti dallo anfiteatro e ora accatastati in Castello, [che] dovrebbero radunarsi in un vasto locale, a piano terreno, che potrebbe essere la loggia sotto l'antico Municipio. Loggia che pure restando accessibile al pubblico in ispecie nei giorni di mercato, converrebbe fosse chiusa con cancellata di ferro, come tante loggie fiorentine, perché il pubblico comprenda essere quello luogo da frequentare col dovuto rispetto».

Coletti, oltre a questo aspetto del rapporto fra Museo “all'aperto” e vita cittadina, non manca di tener conto con lucidità dell'utenza e del valore di promozione più generale della città (oggi si direbbe di marketing turistico) che il Museo può offrire. Questo «dev'essere convenientemente riordinato e posto in grado di assolvere alla sua alta funzione, non solo di coltura per il popolo Asolano, ma anche di forte attrattiva per i forestieri e gli stranieri che, richiamati dall'amenità della natura, dalle meraviglie dell'arte, dalla celebrità che diede a questi luoghi l'amore dei più illustri letterati antichi e moderni, italiani ed esotici, dal Bembo ai Browning, vi accorrono ogni anno in folla, sia per breve visita curiosa, sia per lunga permanenza di villeggiatura».

L'inaugurazione del Museo nel suo nuovo ordinamento si tenne il 6 maggio 1922 in concomitanza con la presenza di Umberto di Savoia Principe di Piemonte, intervennero fra gli altri Fogolari e Coletti.¹⁴¹ Il conferimento, in data 29 giugno 1922, della cittadinanza onoraria di Asolo a Coletti e la consegna di una medaglia d'oro decretarono l'apprezzamento per il suo contributo. Alle espressioni di riconoscenza egli accompagnava il proposito di sdebitarsi «con una piccola guida della città e del Museo, che, affidata ad un grande editore, col quale sto per intendermi, avrà larga diffusione e potrà così giovare alla conoscenza della simpaticissima Asolo».¹⁴² La guida non uscì, né Asolo è stata oggetto di catalogazione da parte di Coletti per la collana dedicata all'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia* promossa dalla Direzione generale per le Antichità e Belle Arti negli anni Trenta, la cui stesura parziale ben più tarda relativa alle chiese è rimasta dattiloscritta.¹⁴³

Quanto all'allestimento previsto dal progetto Coletti, tenendo conto della documentazione amministrativa, Bernardi annota «noi sappiamo che il riordino del Civico Museo non fu condotto scrupolosamente al completo (mancanza di tempo, di mezzi e di spazio) sui criteri della relazione colettiana, ma venne “Terminato nelle sue linee principali”». ¹⁴⁴ Sottolinea, tra l'altro, che non fu eseguito il restauro dei duecento quadri del Legato Bertoldi messo ambiziosamente in preventivo e neppure fu realizzata la cancellata della Loggia per destinarla a fini espositivi. Dovendosi attingere unicamente alle informazioni di Bernardi, alle quali si rinvia per i dettagli, risulta problematico ricostruire quali siano stati gli effettivi interventi promossi invece dal Maestro Malipiero negli anni della sua direzione per quanto concerne l'allestimento, ponendosi a confronto con quanto realizzato da Coletti. Pur aspramente critico, Bernardi conviene nel riconoscergli l'iniziativa del «ripristino del soffitto alla sansovina del grande Salone», accertando in proposito la provenienza del sostegno finanziario.¹⁴⁵ Per il rimanente non si hanno elementi per confutare il giudizio lapidario di Bernardi che ritiene Malipiero responsabile, anziché di un radicale cambiamento che questi si attribuiva, di aver compromesso l'allestimento Coletti. Bernardi esprime il suo giudizio chiosando i documenti raccolti soprattutto epistolari e amministrativi, ma anche per aver affrontato in prima persona la situazione del museo.

Per quali e quante siano state le responsabilità di Malipiero (fig. 33) nella direzione del Museo Civico – attività volontaria tuttora difficile a comprendersi appieno nei meccanismi e motivazioni – si è dell'opinione che siano cosa marginale e che non possano incrinare minimamente un terzo mito della città, quello di Asolo e la musica di cui egli è il protagonista con tutta la complessità della sua persona. Le pagine “Alla scoperta di Asolo” esprimono con profondità rara il suo legame con questo luogo, mentre sono testimoni di una continuità di presenze di intellettuali e artisti in cui egli si inserisce o che egli attrae. Scrivendo nel 1940 i suoi «*Ricordi e pensieri*» Malipiero va con la memoria alla prima visita ad Asolo nel 1910 e al legame che si instaura con quel luogo: «dopo un inverno passato sognando “le Mura”, cioè la casa dell'americano [pittore americano



33. Gian Francesco Malipiero in un ritratto fotografico di Bepi Fini di Treviso, da L'opera di Gian Francesco Malipiero, Treviso 1952



34. Valerio Giacobbo, Ritratto di don Carlo G. Bernardi, San Zenone degli Ezzelini, Casa canonica

mio amico], potei abitarvi dalla fine dell'estate all'autunno, avvicinando anche il figlio del poeta Browning, che in onore del padre visse "asolando" parecchi anni e che mi fece comprendere la poesia di un paese che alcuni artisti forestieri avevano adottato per puro spirito romantico. Questo angolo veneto non s'era ancora imbastardito e i paesaggi del Giorgione e di Cima da Conegliano riapparivano dinanzi a noi in tutta la loro bellezza: navigavamo fra il Medioevo e il Rinascimento».¹⁴⁶

Per convincerci di come anche questo aspetto della bellezza del luogo fosse contraddittorio è sufficiente leggere *Panorami*, un intervento edito nel 1935 in cui egli dà conto di una Asolo che muta, dal destino segnato.¹⁴⁷ Quanto al mito, anche mito negativo, valga quale esempio del fatto che Malipiero non è disgiunto da Asolo quel giudizio «sprezzante» attratto sulla città («quasi per una Spoleto del Nord») da «il vegliardo di Asolo», emesso da Montale nel 1960 che la vede per tradizione vocata a essere rifugio di intellettuali elitari sulla via del declino, associandola per tale aspetto ad Ascona.¹⁴⁸

Montale aggiorna, la visione di Asolo in *Variazioni* del 1968 riguardo alla memoria di Browning: «ho visitato la piccola città di Asolo solo pochi giorni fa. Il paesaggio è stupendo, appena guastato da qualche mo-

desto torracchione, non però da fabbriche e opifici. Nessuna targa o monumento a Browning, ma una strada è dedicata a lui».¹⁴⁹ Quanto all'abitarci, eventualità che tiene in conto nella sua finzione letteraria, ammette tra l'altro: «mi mancherebbe il requisito essenziale: quello di essere uno straniero che si concede il piacere di vivere in Italia. È un piacere che ho sempre cercato disperatamente senza raggiungerlo mai». Annotazione che si salda con quella espressa nel 1946 in *Qualcuno soffre perché ci ama* in cui considera coloro che possono figurare nel novero degli amici del nostro Paese: «Scarterei dal buon numero anche quei felici mortali che un prolungato soggiorno ad Asolo, a Fiesole o a Positano ha reso particolarmente sensibili alle attrazioni della terra benedetta che ha sempre, secondo il librettista italiano di *Mignon*, "di porpora il ciel"».¹⁵⁰

Il collegamento tra Malipiero e Montale è indagato soprattutto attraverso l'uso del termine "asolando" da Browning a Malipiero che diviene, con altre accezioni, l'"asolante" di Montale in *Botta e risposta I*, espressioni che riguardano il rifugiarsi ad Asolo come a dire in una dimensione di autonoma soggettività creativa quella dell'autoinganno, autodistruzione e delle dissonanze propria del poeta inglese, raccolta nella dimensione metafisica della musica di Malipiero, dal cui «torpore sonnambolico, incertezza e confusione» Montale invita ad uscire pur nella consapevolezza «dell'impossibilità di condurre in porto questa operazione».¹⁵¹

Ritornando alle concrete fatiche della "storia" del Museo, al contenzioso fra Malipiero e Bernardi (fig. 34), è da ricordare che quest'ultimo fu Vicedirettore dal 1946 al 1951 («in funzione *totaliter onorarie* » come egli precisa) e Direttore onorario dal 19 dicembre 1950 al 30 giugno 1951; in questa fase ammette «non mi occupai d'altro che di conoscere almeno sommariamente la genesi e i successivi sviluppi dell'Ente» e il risultato è la sua "storia"; aggiunge «solo a nuova rielezione, il 27 luglio successivo, e con sufficiente cognizione di causa, né "invertibrato, né abulico", mi sentii in obbligo di affrontare con tutte le mie povere forze il grave compito affidatomi».¹⁵² Ebbe tre collaboratori il cavalier Barilli per il materiale di numismatica e sfragistica, il noto scrittore residente a Venezia ma con casa in Asolo professor Guido Pusinich (Venezia 1885 - Treviso 1969) per la parte artistica, il conte Pietro Trieste, impegnato per molti anni in Museo, per quella archeologica e storica. Non mancarono i contatti problematici con il Maestro Malipiero che manteneva la carica di Ispettore onorario e pertanto aveva come diretto interlocutore il Soprintendente Vittorio Moschini.

Quanto alla situazione del Museo la più completa testimonianza è quella fornita da Bernardi stesso nelle citate pagine della *Guida storico-turistico-sentimentale di Asolo e del classico Asolano* del 1949, che dovrebbe essere aggiornata alla situazione del dopoguerra.¹⁵³ I principi ispiratori e le direttive di Bernardi sono sintetizzate in questi termini: «il Museo di Asolo era "Museo e Museo di Asolo", dove, pur concedendo il più largo margine possibile di iniziativa personale al "buon gusto" dei singoli, bisognava "conservare e custodire", cioè "ordinare" ogni cosa giusta il suo proprio valore "effettivo" ed "affettivo" in pieno rispetto delle volontà dei beneme-

riti donatori, come sopra». ¹⁵⁴ La strategia adottata era la seguente: «date le condizioni caotiche del materiale, naturalmente l'operazione si sarebbe compiuta in due tempi: prima raccogliere il materiale sparso e disperso, disponendolo sommariamente secondo il criterio prefisso; quindi passare progressivamente ad un "riordino e restauro" definitivi passo passo con le possibilità finanziarie e ambientali». ¹⁵⁵

Si riportano in appendice tre documenti emblematici della situazione del Museo asolano in questo momento di svolta, in modo che siano essi a decretare la chiusura di una "fase storica". Comprendono la lettera del Maestro Gian Francesco Malipiero, Ispettore Onorario, a Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie di Venezia del 5 settembre 1951 con la quale si segnalano le modifiche in corso (doc. 4); le disposizioni in materia del Soprintendente Moschini con lettera del 15 ottobre 1951 al Sindaco e per conoscenza all'Ispettore Onorario a seguito del sopralluogo del 9 ottobre (doc. 5); infine l'articolato "Memoriale" di Bernardi che giustifica e chiude i "Cenni Cronistorici" sul Museo, mettendone in luce la situazione e le prospettive dal punto di vista operativo (doc. 6). Quest'ultimo è valido soprattutto nella sua ultima parte, specie se emendato della polemica ambientale, dalla quale tuttavia non si può prescindere del tutto.

Sull'operato di Bernardi interviene Luigi Comacchio che non manca di trarre le personali conclusioni sugli insegnamenti della "storia" del Museo e, a distanza di qualche decennio dalla stesura, offre le indicazioni per il futuro che tengono conto dell'ampiamiento degli spazi nel frattempo intervenuto grazie all'accorpamento dell'edificio ex Palazzo Vescovile. Le indicazioni riguardano il «museo vero e proprio, che noi chiamiamo museo delle cose»; lo storico di Asolo vuole distinguerlo da quello riguardante «il problema della biblioteca o museo delle carte» nei cui confronti si dimostra comprensibilmente più sensibile, comunque senza scindere l'abbinamento storico delle due realtà. ¹⁵⁶ Si ritiene non pertinente all'introduzione al presente catalogo delle opere dal Quattrocento al Novecento ricostruire tale problematica negli ultimi decenni, in quanto compito da affidarsi ai protagonisti delle scelte culturali asolane in ambito politico-amministrativo e ai diretti operatori succedutisi in qualità di Conservatori o Direttori.

È opportuno almeno ricordare che dopo la direzione di Bernardi l'incarico di seguire il Museo fu affidato a Enea De Marchi dal 1955 al 1968. Al giugno 1968 risale la nomina di una Commissione consultiva che diventa poi Direzione collegiale costituita dal dottor Corrado Fabris, dal ragioniere Antonio Gallina e da don Luigi Comacchio. Corrado Fabris (nato nel 1920), medico asolano anima di Italia Nostra ad Asolo e nel suo territorio, è stato nominato Direttore del Museo nel 1973 fino alla chiusura dello stesso per le operazioni di restauro e di nuovo allestimento. Nel frattempo, a seguito dell'apertura dell'Archivio Storico nel 1998, egli fu nominato Direttore onorario, incarico che manterrà fino al 2004. Nella sua funzione è stato affiancato dalla Conservatrice Paola Marini, storica dell'arte, dall'ottobre 1986 all'agosto 1991 periodo nel quale assumeva

la direzione del Museo Civico di Bassano del Grappa. Si deve a lei l'iniziativa del restauro di molti dipinti. Successivamente l'incarico di Conservatore dal febbraio 1999 al 2009 è spettato ad Anna Nicoletta Rigoni, Conservatrice del Museo archeologico del Friuli Occidentale - Castello di Torre di Pordenone, alla quale si deve l'apertura del Museo nel 2001 con un nuovo allestimento, l'attuale su progetto dello studio dell'ingegnere Ugo Galli di Belluno e dell'architetto Nerino Meneghelli di Conegliano. ¹⁵⁷

Realizzato dopo circa dieci anni di chiusura, occupa ora tre piani dell'edificio attiguo alla Loggia Municipale, in origine sede del Vescovado. In tal modo si è ottenuta la suddivisione per sezioni e collezioni. La collezione archeologica ha potuto occupare l'intero piano terra dell'edificio. La pinacoteca è stata interamente ospitata al primo piano, mentre nel secondo sono state ordinate le collezioni riguardanti particolari momenti della storia della città. Quanto alle attrezzature essenziali, sono state realizzate pareti-armadio che contengono sia l'alloggiamento degli impianti, sia le bacheche o i supporti per l'alloggiamento delle opere. Altre bacheche orizzontali sono state predisposte in funzione degli specifici oggetti da esporre. È rimasta autonoma la Sala Municipale quale sede di manifestazioni in presenza del *Paride* di Antonio Canova e del suo *Cenotafio* maneriano. In una sala ricavata in questi spazi sono stati presentati in concomitanza con il nuovo allestimento del 2001, contenute in appositi contenitori, le suppellettili liturgiche e in particolare alcuni paramenti sacri che sono patrimonio della Cattedrale asolana, oggetto di particolari attenzioni e privilegi a partire da Caterina Cornaro e con alcuni pontefici, tra i quali san Pio X, al secolo Giuseppe Sarto, che fu qui cresimato e ricevette da chierico i primi Ordini Sacri.

Nel frattempo, dagli anni Cinquanta sono state acquisite dal Museo di Asolo nuove opere d'arte tramite acquisti (è del 1957 quello del dipinto di Nino Springolo cat. 224, inv. 482), cessioni da parte degli stessi autori o donazioni, per esempio hanno questa provenienza i dipinti di Orazio Celeghin illustrati nella sezione relativa all'Ottocento e Novecento, e la donazione di Carlo Dalla Zorza elencati nella sezione "altre acquisizioni". Tra queste ultime degna di nota è la donazione del professor Giuseppe Crema di Bologna che negli anni 1976-1979 fa pervenire al Museo di Asolo un gruppo di opere soprattutto di grafica, alcune di Giovanni Barbisan, Franco Batacchi, Orazio Celeghin e Toni Benetton. Nel contempo, la Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso, in collaborazione con la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Veneto e in collaborazione con il Comune di Asolo, hanno operato per garantire la conservazione e lo studio dei materiali di Eleonora Duse ai quali è riservata un'apposita sala espositiva, in cui si sono aggiunte le memorie di Gabriele D'Annunzio dell'Ottocento asolano.

Nell'ambito della vita del Museo si ritiene opportuno ricordare, infine, la promozione costante dei restauri delle opere e la catalogazione ministeriale. Quest'ultima è stata affidata nel 1988 a Roberta Battaglia e nel 2000 a Silvia Bevilacqua, storiche dell'arte alle quali si devono le schede di inventario OA qui elencate

in appendice (doc. 8). L'utilizzo delle quali, considerata la loro natura, è segnalato nelle schede del presente catalogo solamente quando i dati o le posizioni critiche siano servite effettivamente alla nuova valutazione scientifica proposta. Quanto all'attività di restauro delle opere, punto di riferimento imprescindibile per lo studio e catalogazione, è stato coinvolto negli anni un numero cospicuo di professionisti e ha impegnato nella supervisione Direttori e Conservatori del Museo, d'intesa con Soprintendenti e Ispettori di zona succedutisi.

Anche il resoconto analitico di tale aspetto si ritiene esuli dalla presente introduzione, mentre in catalogo, nelle schede delle singole opere, si segnalano i nomi dei restauratori e la data dell'intervento qualora siano stati reperiti – come nella maggior parte dei casi – nella documentazione museale, l'unica a essere consultata.

Per ritornare al piano storico, anche per questo aspetto si vuole assegnare, tuttavia, un significato non trascurabile alla nota del Soprintendente Francesco Valcanover, con data 23 aprile 1954, che si legge in calce all'inventario dattiloscritto di don Carlo Giovanni Bernardi (doc. 7), probabilmente del 1951 (o 1952), relativo ai cinquantanove dipinti della Sala Bertoldi.¹⁵⁸ Furono segnalati in quella data i dipinti affidati ai restauratori Antonio Lazzarin e Serafino Volpin, tra i protagonisti in quegli anni e nei decenni successivi della conservazione delle opere d'arte nel Veneto. Si tratta di una prima fase delle campagne di restauro che si sono succedute dopo la stagione della vita del Museo che vedeva protagonisti soprattutto Malipiero e Bernardi. Una seconda campagna di restauro è quella testimoniata dal verbale di consegna datato 2 settembre 1971 con il quale Corrado Fabris affidava a Serafino Volpin quindici dipinti per il restauro, la cui conclusione fu sollecitata nel 1974 in previsione delle manifestazioni programmate per commemorare il cinquantenario della morte di Eleonora Duse.¹⁵⁹ Un altro nucleo di opere, undici per la precisione, fu affidato per il restauro alla ditta Volpin nel 1977.¹⁶⁰

Questo processo positivo, teso a garantire la migliore conservazione del patrimonio del Museo, si rinnova nel tempo. È fondamentale nella sua vita e di certo è la premessa essenziale per la sua valorizzazione e promozione, catalogazione scientifica compresa. In proposito, si ritiene utile riportare un ultimo dato riassuntivo. Riguarda il *Regesto delle opere dei Musei Veneti restaurate dalla Regione del Veneto 1984-2000* edito in occasione della mostra *Da Paolo Veneziano a Canova* tenutasi nel 2001 presso la Fondazione Giorgio Cini a cura di chi scrive.¹⁶¹ Il catalogo sommario dei dipinti e sculture del Museo di Asolo restaurate fra 1990 e 1994 comprende quarantasei numeri, un impegno che anche dal punto di vista comparativo, con riguardo a quello dimostrato dagli altri musei del Veneto, può essere ritenuto un motivo d'orgoglio. Tale risultato è stato una premessa, assieme al prosieguo dell'opera di restauro, per il presente lavoro.

Quanto è seguito costituisce un capitolo di consuntivo e riflessione cittadina la cui elaborazione e stesura per iscritto si affida ad altre competenze; si ha fiducia che possa essere illuminata e trarre vantaggio, in qualche misura, dal risultato del presente primo catalogo scientifico delle raccolte asolane.

Questo lavoro è stato affrontato per invito a collaborare rivoltomi a nome dell'Amministrazione Comunale di Asolo da Anna Nicoletta Rigoni, in qualità di Conservatore del Museo Civico, all'epoca e attualmente Conservatore del Museo Archeologico del Friuli Occidentale - Castello di Torre di Pordenone, la quale ha partecipato alla formulazione del progetto scientifico ed editoriale nelle prime fasi, alla ricognizione sullo stato di conservazione delle opere effettuata con il valido contributo tecnico-professionale del restauratore Antonio Bigolin. A loro va il vivo ringraziamento.

Il catalogo non sarebbe giunto a completamento senza il coordinamento di Orietta Dissegna referente dell'Ufficio Cultura Museo e Archivio storico del Comune di Asolo e la sua assistenza alla redazione scientifica che ha riguardato in particolare il vaglio competente delle fonti archivistiche e storiche.

L'apporto di Rosalba Molesi è stato a sua volta determinante per il risultato che ora si presenta con riguardo alla redazione scientifica dei testi, cioè al controllo delle fonti e riferimenti bibliografici, alla bibliografia generale.

Il catalogo si avvale di una "integrale" campagna fotografica di primordine realizzata per l'occasione con ineccepibile perizia e incomparabile generosità da Giovanni Porcellato, Ramon di Loria.

Marianna Antiga, con squisita disponibilità, ha profuso ogni impegno ed esperienza per conferire coerenza e qualità all'architettura e veste grafica dell'edizione.

A questi collaboratori si esprime la più sincera gratitudine.

Nel corso dei lavori si sono acquisiti debiti a vario titolo per pareri, segnalazioni e offerta di materiali utili alle ricerche che le singole opere hanno richiesto.

Si desidera ricordare e ringraziare per il loro apporto Eraldo Bellini, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; Daniele Benati, Università degli Studi di Bologna; Cristina Bertossi, Conegliano; Chiara Carinato, vice segretario del Comune di Asolo; Fabio Coden, Università degli Studi di Verona; Giancarlo Cunial, Possagno; Chrysa Damianaki, Università del Salento, Lecce; Enrico Maria Dal Pozzolo, Università degli Studi di Verona; monsignor Angelo De Donatis, parroco della Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio in Roma; Gabriella Delfini Filippi, Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico per le province di Venezia, Belluno, Padova e Treviso; Giulia De Marchi, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; Enrico Elli, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; Francesco Frangi, Università degli Studi di Pavia; padre Robert Geisinger, Procuratore Generale della Curia Generalizia S. J., Roma; Caterina Gemma Brenzoni, Università degli Studi di Verona; Luciana Giacomelli, Soprintendenza per i beni storico-artistici, Trento; Attilio Mastrocinque, Università degli studi di Verona; Elvio Mich, Soprintendenza per i beni storico-artistici, Trento; Lino Moretti, Venezia; Santi Musco, Treviso; don Lorenzo Pelati, vice parroco della Basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio in Roma; Stefano Pizziolo, Noale; Giuseppe Sava, Università degli Studi di Trento; Renzo Secco, Treviso; Anna Serena Da Rios, Asolo; Chiara Torresan, Treviso; Gina Maria Zanella Adarme, Archivo Histórico Javeriano, Juan Manuel Pacheco, S. J., Bogotá, Colombia.

Note

¹ Il sacerdote Carlo Giovanni Bernardi (Pagnano di Asolo 1887-1953) fu Vicedirettore del Museo dal 1946 al 1951 e poi Direttore da quest'ultimo anno fino alla sua scomparsa. Iniziò gli studi ginnasiali presso il collegio Canova di Possagno, poi presso il Seminario di Treviso; per quelli liceali si trasferì presso l'Istituto dei Salesiani di Vigevano. Si iscrisse al corso di teologia al Seminario di Rovigo per completarlo presso il Seminario di Treviso dove poté rientrare per l'interessamento di monsignor Giacomo Bertoldi, prevosto di Asolo. Bernardi fu ordinato sacerdote nel 1912. Iniziò la sua opera pastorale come cappellano a Camposampiero e Villanova di Istrana. Fu arciprete di San Zenone degli Ezzelini dal 1917. Lasciata la parrocchia, dal 1930 fu missionario in Argentina e cappellano nelle navi della marina mercantile italiana. Rientrò nella sua Pagnano allo scoppio della seconda guerra mondiale. Nel settembre 1952 è nominato Ispettore delle opere d'arte della diocesi di Treviso. Il profilo è delineato da Comacchio (1979, pp. 11-25) il quale riporta l'elenco ragionato delle pubblicazioni, che firma fino al 1939 con il nome di Carlo Innocente Bernardi. Sono le seguenti: *La pieve di S. Zenone degli Ezzelini*, Bassano 1921; *Il Beato Giordano Forzaté*, Vedelago 1930; *La scuola pagnanese dei Torretto Canova e la fortuna dei parenti poveri*, Vedelago 1938; *Pagnan ammazza Abram... La strage degli ebrei nel 1547 in Asolo e la leggenda di Monforca*, Vedelago 1939; *Andrea Andreatta. Un modello di Azione Cattolica e di democrazia*, Milano 1948; *Guida storico-turistico-sentimentale di Asolo e del classico Asolano*, I, Asolo, Milano 1949¹; *Storia e bellezze di Asolo, antica podesteria di Cornuda*, Milano 1949²; *L'Asolano (opera postuma)*, Bassano 1954.

Nella direzione del Museo Civico di Asolo ebbe tre collaboratori

il cavalier Barilli per il materiale di numismatica e sfragistica, lo scrittore Guido Pusinich (1885-1969) per la parte artistica, il conte Pietro Trieste (1888-1955) per quella archeologica e storica.

Il Maestro Gian Francesco Malipiero (Venezia 1882 - Treviso 1973) ebbe l'incarico di Direttore del Museo Civico di Asolo dal 1927 al 1932, egli attribuisce alla propria iniziativa un nuovo riordinamento (1932) contestato da Bernardi. Per il profilo del musicista e scrittore di fama internazionale basti qui il rinvio a Bernardoni (2008, pp. 206-210).

Anch'egli si avvale di alcune persone di fiducia nella conduzione del Museo quali il conte Pietro Trieste Condirettore dal gennaio 1928 al 1951, Tullio Benacchio (1889-1979) Segretario capo del Comune e l'applicato di segreteria il Cancelliere Attilio Franceschini (1886-1943).

² Bernardi 1952, ds., pp. II, 1-97, 1-10. Si conserva presso l'Archivio Prepositurale di Asolo.

³ Su Luigi Comacchio (Castelfranco Veneto 1906 - Asolo 1994) si veda il profilo autobiografico in Comacchio (1982, pp. 67-68). È l'autore della *Storia di Asolo* in 34 volumi editi dal 1963 al 1991. Preceduta dai contributi fondamentali, per quanto di altro taglio, di Carlo Giovanni Bernardi che pubblica poco prima tre volumi su Asolo (1949¹; 1949²; 1954). Comacchio rimane dunque lo studioso che più si è occupato della storia della città. La prima pubblicazione è del 1963 e riguarda *L'ambiente naturale e L'ambiente umano* (Comacchio 1963¹; 1963²). Seguono nel 1965 e nel 1967 i volumi dalla preistoria all'epoca romana (Comacchio 1965; 1967²), l'evangelizzazione della città e l'epoca paleocristiana (1971). Nel 1973 inizia

la pubblicazione dei volumi dedicati alla storia della chiesa di Asolo e del Duomo (1973; 1974; 1975; 1976; 1978¹; 1978²; 1981¹; 1982; 1983¹; 1984; 1985³; 1986²; 1987¹). Il volume riguardante il Museo e la sua storia risale al 1979 (Comacchio 1979). All'interno di questa collana i volumi dedicati alla Regina Cornaro sono di Luciana Piovesan (1980) e Luigi Comacchio (1981¹). La serie comprende poi volumi dedicati a vari argomenti asolani: Comacchio - Torresani 1982: i medaglioni; Comacchio 1983²: poesie in lode di Asolo; Barzan - Piovesan 1984: il teatro; Comacchio 1985¹: la galleria; Idem 1985²: gli oratori; Idem 1986¹: lo stemma e altri monumenti. Due i volumi dedicati ai podestà di Asolo (Comacchio 1987²; Comacchio - Rebuli 1987); altri ad argomenti riguardanti la vita pubblica e letteraria, la storia (Comacchio 1988¹; Idem 1988²; Comacchio - Rebuli 1989; Comacchio - Rebuli 1990). La collana si conclude con il volume XXXIV in cui sono raccolti tutti gli indici dei nomi e dei luoghi (Comacchio 1991). Luigi Comacchio scrive volumi su Asolo e la sua storia anche al di fuori della collana, sui prevosti (1967¹) e sulla Regina Cornaro (1969).

Si coglie l'occasione per segnalare in sintesi le fonti primarie sulla storia di Asolo alle quali si è attinto, le quali si evincono ad esempio dall'opera di Comacchio e dalla letteratura specifica sulla città. Sono quelle manoscritte dedicate ad Asolo e alle sue famiglie illustri di Iseppo Antonio Colbertaldo (sec. XVII, ms.), quella di Gaspero Furlani (1718, ms.), Pietro Antonio Trieste de Pellegrini (1760, ms.). Si aggiunge la più tarda opera, anch'essa manoscritta, di Gaetano Antonio Pivetta divisa in quattro parti sulla storia di Asolo fino al 1876 (1876, ms.), sul suo Castello (1879, ms.) e ancora sulla storia di Asolo (1880, ms.) e sulle famiglie illustri (1888, ms.). A queste fonti si accompagnano i contributi di altri studiosi che si sono occupati di Asolo e della sua storia da angolature specifiche o in base a problematiche come quelle della sua sede episcopale, affidando alle stampe volumi fin dal XVIII secolo. Si ricordano quelli di Michele Lazzari (1749), Jacopo Riccati (1751, 1768, 1769); Giovanni Trieste (1766, 1767) sulla Regina Caterina Cornaro, Rambaldo Avogaro degli Azzoni (1769), Bartolomeo Fietta (1770). Rimane indubbiamente fondamentale il volume di Pietro Trieste de Pellegrini dedicato agli uomini illustri di Asolo del 1780. Pure del 1780 sono le *Notizie storiche*, attribuite a Lucio Doglioni, con due carte incise da Marco Sebastiano Giampiccoli. Ancora nel 1783 è dato alle stampe un testo di Trieste de Pellegrini dedicato ad Asolo.

Con l'Ottocento gli studi si fanno ancora più specifici, a partire da Lodovico Guerra che all'inizio del secolo si occupa principalmente delle scoperte archeologiche (1805¹; 1806; 1809). Guardando ben in avanti, nel 1869 Matteo Sernagiotto pubblica un volume sulla storia di Asolo. Risale al 1877 il primo contributo di una serie sull'archeologia asolana dovuta a Pacifico Scomazetto (1877; 1879; 1881; 1882; 1883¹; 1883²; 1884; 1885; 1886). Del 1879 è il suo manoscritto sulla storia della città conservato presso l'Archivio Gurekian ad Asolo. In contemporanea, l'interesse per il passato di Asolo è testimoniato ad esempio dall'articolo di Lorenzo Fietta (1878, pp. 378-383), altro protagonista del momento nell'ambito delle ricerche e valorizzazione del patrimonio storico. Sul piano saggistico, si deve a Luigi Bailo il volume contenente *Spigolature asolane e Notizie storiche intorno ad Asolo tratte da due manoscritti che si trovano a Venezia ed a Treviso* (1894).

Quanto alle guide si segnala quella documentata di Vittor Luigi Paladini (1892).

Agli inizi del secolo successivo, Luigi Coletti si occupa succintamente di Asolo in due articoli (1927¹, pp. 4-5; 1928, pp. 5-7); risale allo stesso periodo il volume di Alessandro Vardanega (1928). Una nuova guida si deve più tardi ad Enea De Marchi e Corrado Fabris (1957), quest'ultimo l'aggiorna successivamente (Fabris 1991).

Nel 1993 viene pubblicato un importante volume su Asolo con saggi di Jacopo Bonetto, Gabriele Farronato, Guido Rosada (*Atlante storico* 1993), a corredo del quale è ordinata un'accurata bibliografia generale che rimane di riferimento e alla quale si rinvia. Si tenga conto per la fase medioevale del saggio di Sante Bortolami (1988); quanto alle fonti del saggio di Farronato (1987) su *Le anagrafi veneziane dell'asolano*.

Nel 2001 Lucia Bulian pubblica un volume dedicato ad Asolo e il suo territorio nel XVI secolo nell'ambito della collana *Campagne trevigiane in età moderna*.

Le voci qui riportate si ritengono essere le principali e ovviamente non sono esaustive, a maggiore ragione per quanto riguarda la fase più recente degli studi.

⁴ Comacchio 1979, *prefazione*. Altra copia è segnalata da Farronato (1987, p. XI) presso l'archivio (parrocchiale?) di Pagnano d'Asolo. Il testo è così qualificato: «È una raccolta apologetica sui rapporti tra l'autore e il Maestro Gianfrancesco Malipiero circa la sistemazione del museo di Asolo più noto burocraticamente come "Il memoriale"»

ed inviato alla soprintendenza da Giovanni Fantinel Sindaco di Asolo»⁵ Comacchio 1979.

⁶ Per quanto riguarda i caratteri di un museo “locale”, con riguardo a quello di Asolo, interviene nella presentazione al catalogo Marica Mercalli. Su tale problematica sono di orientamento fondamentale i seguenti contributi e atti di convegno qui segnalati in termini generali, con particolare riferimento ai testi di Anna Maria Visser Travagli: *Le Regioni* 1972; *Museo* 1980; Visser Travagli 2004, pp. 29-45; *Il museo* 2009; *I Musei* 2010; *Il museo* 2013. Si rinvia inoltre al catalogo della mostra *L'Italia* 2000.

⁷ Si cita da Rosella Mamoli Zorzi (2012, pp. 33-49). Per un consuntivo, in questo contesto, basti il rinvio alla recente iniziativa del Museo di Asolo che ha visto i contributi di specialisti quali Ruffilli (2012, pp. 17-30), Mamoli Zorzi (2012, pp. 33-49) e Dissegna (2012, pp. 51-57). I saggi illustrati da Clara Montalba sono i seguenti: di Kay Bronson 1882, pp. 333-343; Eadem 1899-1900, pp. 920-931; Eadem 1901-1902, pp. 572-840.

⁸ Dissegna 2012, pp. 51-57.

⁹ Flora Stark (1863-1942), pittrice e pianista nata e cresciuta in Italia sposa il pittore e scultore Robert Stark suo cugino, dal loro matrimonio nasce Freya Stark (Parigi 1893 - Asolo 1993). Gli Stark vissero quasi sempre separati, Robert a Dartmoor, altopiano nel Devonshire, Flora ad Asolo per più di un trentennio durante il quale si dedicò ad interpretare la città con la sua pittura (De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.). Si veda il diario relativo al 1940 a cura della figlia: Flora Stark, *An Italian Diary*, with a Foreword by Freya Stark, London 1945.

¹⁰ Stark 1945; Dissegna 2012, p. 57.

¹¹ Il Fondo fotografico Herbert Young del Museo Civico di Asolo conserva un totale di 323 immagini positive originali, 254 negativi originali su pellicola e 69 lastre negative (gelatina ai sali d'argento; Mamoli Zorzi 1989, pp. 20, 50 catt. 8, 9, 10, 11).

¹² Si dedicò a iniziative filantropiche, fra queste si inserisce l'acquisto della tessoria nel 1901 per offrire lavoro ai meno abbienti. Era stata fondata nel 1840 da Lucy Beach, giornalista americana di Pasadena, che acquistò alcuni telai per far produrre tessuti di lusso che potessero incontrare gli interessi del mercato americano e valorizzare così l'abilità delle donne che all'epoca svolgevano tale mestiere in casa. L'impresa fu gestita poi da Flora e Freya Stark che nel momento della massima fortuna impegnarono circa trentacin-

que lavoranti, potendo garantire forniture di alto livello in ambito internazionale. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, Freya Stark cessò la gestione della Tessoria e il laboratorio con il nome di “La Manifattura Asolana”, fu mantenuto dalla sua segretaria, Carolina Serena.

Con analoghi intenti era stata istituita ad Asolo la Scuola Asolana di Antico Ricamo tra il 1890 e il 1891 per volere di Pen Browning (sul suo profilo si veda in seguito), alla morte del quale nel 1912 il laboratorio passa alla Contessa Maffei, fiorentina che promosse la produzione finché nel 1920 la produzione fu rinnovata subentrando le Lucia Occioni Bonaffons Casale, stabilitasi in Asolo proveniente da Venezia.

Ritornando a Herbert Young, per le sue posizioni antifasciste fu arrestato assieme a Freya Stark, carcerato a Treviso, spedito in soggiorno obbligato a Macerata Feltria. Rientrato ad Asolo nel 1940 si ammalò prima del rientro in patria, morì l'anno successivo ed è sepolto ad Asolo. Sulla Stark e le sue imprese si vedano Stark (1950), Moorehead (1985) e Geniesse (2001).

Quanto all'abitazione di Young in Borgonovello era stata in precedenza degli Azzoni, Salis, Sacchetti e Basso (Bernardi 1949¹, pp. 188-189). Va ricordato che insiste sull'area considerata già da Furlani (1718, ms., c. 88v) centro cittadino: «Il Borgo Novello poi è la parte di cui dall'epoca della restaurazione d'Asolo s'abbino le più frequenti e più inveterate memorie, onde comprendo che sia tutto piantato su le rovine del vecchio *Acelo*: qui sì che si può dire che le rovine di tanti anni hanno coperto l'antico pavimento a quella guisa che il Moscardo scrive esser avvenuto in molti luoghi in Verona sino all'altezza di due pertiche, perché dalla valle di S. Gervaso insino alla valle Cagnana le vigne de NN. HH. Zeni, delle Famiglie Salis, Braga, Sacchetti e della Mansionaria Zanibelli sono un profondo e continuato sepolcro di fabbriche riguardevoli d'una deplorabile et estinta Città». L'area si è rivelata difatti quella del complesso architettonico del teatro romano, scoperto grazie agli scavi di Pacifico Scomazzetto a partire dal 1879, il quale fu oggetto di campagne di scavo da parte dell'Università degli Studi di Padova a partire dagli anni novanta del secolo scorso (*Indagini archeologiche* 1989; Rosada 1993, pp. 7-14; *Il Teatro romano* 2000, con contributi specifici di Patrizia Basso).

¹³ Ruffilli 2012, p. 21.

¹⁴ Come noto, la struttura e apparato decorativo del teatro di Asolo (Teatro Sociale noto come Teatro Cornaro), nel rifacimento di quello

del 1798 di Antonio Locatelli dovuto all'architetto Francesco Martignago nel 1857, furono smantellati nel 1930 perché ritenuti inidonei, con decreto del Podestà Giacomo Raselli e del Soprintendente Ferdinando Forlati. Quindi furono ceduti ad Adolf Loewi, Console di Germania a Venezia dedito al mercato antiquario che li rivendette nel 1949 allo Stato della Florida, per essere infine acquisiti dal John and Mable Ringling Museum of Art di Sarasota dove il teatro è stato di nuovo allestito (Bernardi 1949¹, pp. 138-139; Murray - Austin 1952; Barzan - Piovesan 1984; Marchiori 2000, pp. 31-35). Una foto d'archivio lo documenta nell'ubicazione originaria. Al teatro dedica un brano di particolare interesse Katharine de Kay Bronson (1899-1900, pp. 930-931). Si veda inoltre Paladini 1892, pp. 57-58.

¹⁵ Per Scomazzetto, la sua opera e le pubblicazioni si veda più oltre nel testo e in particolare le note 3, 72.

¹⁶ Bernardi 1952, ds., p. 1; Comacchio 1979, p. 29. Riportano la notizia da Furlani (1718, ms., c. III).

¹⁷ Furlani 1718, ms., c. III. Si veda in proposito Bernardi (1949¹, p. 46), Comacchio (1969, p. 115; 1979, p. 29; 1981¹, p. 162). Egli è indicato quale committente della *Imago Pietatis* su tavola che funge attualmente da cimasa alla pala di Lorenzo Lotto del Duomo di Asolo, il retro della quale con la scritta incisa è riprodotto da Comacchio (1981¹, pp. 162-163 fig. 54). In particolare, si rinvia alle osservazioni di Gianvittorio Dillon (1980, pp. 130-134).

¹⁸ Tomasini 1639, p. 123. Su tale codice si veda Fabris (1936-1937, pp. 167-227). Su Ficchetto si rinvia pertanto a Fabris (1977, pp. 281, 337). La donazione ad Asolo è menzionata da Bernardi (1952, ds., p. 1) e Comacchio (1979, pp. 29-30). Non si considerano da parte loro le fonti. Si tratta di omonimo discendente del personaggio padovano, figlio di Bernardo sarto nato nel 1495 e morto *ante* 1543, del quale ricostruisce il profilo Puppi (2010, pp. 37-43) a proposito del ritratto del Sinebrychoffin Taidemuseo di Helsinki che ne reca il nome.

Anche in questo caso si deve risalire a Furlani (1718, ms., c. IIIrv) che offre il titolo del volume «*Nobiltà & Antiquità d'Asolo. Charactere antiquo*» e aggiunge «Se questa poi fosse quella Storia, o Annali che due o tre Persone Regolari degne di fede, perché e per istituto e per costume aliene dal mentire costantemente in tempi e luoghi tra loro diversi m'affermarono d'aver veduto, quando si trovavano longi da noi in altre provincie d'Italia, in altre Biblioteche de loro Conventi ancora questo m'è ignoto, non avendo saputo ne' loro racconti assegnarmi di tal libro né 'l titolo, né l'autore».

¹⁹ Trieste de Pellegrini 1780, p. 63; Pivetta 1880, ms., cc. 649, 652; Comacchio 1979, pp. 33-34.

²⁰ *Libro Rosso* sec. XVII, ms. Citato da Trieste de Pellegrini (1780, p. 63). In proposito si veda anche Bernardi (1949¹, p. 108; 1952, ds., pp. 3, 5) e Comacchio (1979, pp. 33-34).

²¹ Bernardi 1952, ds., pp. 1-2; Comacchio 1979, pp. 30-33 nota 4: «prese la laurea dottorale nell'università di Padova, prima in filosofia, poi in legge. Fu il primo tra nobili consiglieri ordinari di Asolo. Dal vescovo di Treviso, Vincenzo Giustiniani, fu costituito suo auditore ordinario e giudice nelle cause ecclesiastiche dell'antica diocesi asolana».

²² Furlani 1718, ms., cc. 52, 82-83. Per la citazione dei reperti si veda anche Guerra (1805¹, pp. 69-71, 94-95). In proposito intervienne Comacchio (1967², pp. 21-22).

²³ Guerra 1805¹, p. 95. Al contrario Furlani (1718, ms., c. 82) ricorda come due nipoti fossero «accurati osservatori degli antichi monumenti» (Comacchio 1979, p. 33).

²⁴ Trieste de Pellegrini 1780, pp. 72-77; Rossi 1782, p. 17; Moschini 1806, p. 131; Berlan 1859, p. 116; Fietta 1878, p. 381. Si rinvia in seguito a Bernardi (1949¹, p. 108; 1952, ds., pp. 3, 5).

²⁵ Sulle accoglienze polemiche riservate alle sue opere basti, a titolo d'esempio, quella di Filippo del Torre vescovo di Adria edita nel 1722 (*Lettera* 1722, pp. 31-71).

²⁶ Bernardi 1952, ds., p. 3; Comacchio 1979, pp. 39-40.

²⁷ Guerra 1805¹.

²⁸ Guerra 1805¹, pp. 85-86. Sulla villa Rubini detta “il Galero” si vedano (Bernardi 1949¹, pp. 176-178) e Bonetto (1993², p. 48). Da segnalare a proposito della collocazione della villa l'interesse all'acquisizione della Rocca da parte di Giovanni Battista Rubini nel 1650, alla quale si oppose la cittadinanza nel timore della distruzione (Scomazzetto 1883³, pp. 54-56). Le testimonianze su tale aspetto e sui reperti antichi sono di Furlani (1718, ms., cc. 87rv, 94).

Per quanto riguarda invece la fine dell'Ottocento fu la residenza dell'avvenente e colta dama ungherese Ida Lessiak, moglie del fotografo Carlo Naya e in seconde nozze nel 1889 dello scultore Antonio Dal Zotto che eseguì per Asolo il leone alato per la sommità della fontana della piazza centrale. Le si deve la sistemazione del giardino della villa che fu dei Rubini.

²⁹ Su Guerra si rinvia a Bernardi (1949¹, pp. 109-110) e Comacchio (1983¹, p. 19).

³⁰ Per quanto riguarda Tornieri si considerino i contributi di Rumor (1908, pp. 216-223) e Reghellin (2008, pp. 22-25). Parte delle antichità da lui raccolte si conservano attualmente nel Palazzo Caldogno da Schio a Vicenza.

³¹ Su Michele Lazzari intervengono Trieste de Pellegrini (1780, p. 77) e Cicogna (1830, III, pp. 302-303). Il contributo agli studi antichistici asolani si trova, in particolare, in Lazzari (1749, pp. 337-416). Sulla figura di Domenico Maria Federici (1739-1808) si rinvia a Luigi Coletti (1951, pp. 196-205). Si fa riferimento nello specifico alle opere di maggior impegno dello studioso domenicano: *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, 2 voll., Venezia, Andreola, 1803; *Memorie trevigiane sulla tipografia del secolo XV per servire alla storia letteraria e delle belle arti in Italia*, Venezia, Andreola, 1805; *Della letteratura trevigiana del secolo XVIII sino a nostri giorni [...]*, Treviso, Giulio Trento, 1807. La polemica di Guerra (1805¹, pp. 12-14, 137-138) con Federici riguardò soprattutto la considerazione di alcuni artisti come trevigiani anziché asolani. Fu l'occasione per Moschini (1806, pp. 112-125) per entrare nel merito con una lunga e dettagliata recensione alle *Memorie trevigiane sulle opere di disegno* di Federici per quanto riguarda Asolo e il suo territorio, di cui è da tener conto ancor oggi. Si tratta dell'estensione della polemica che aveva già riguardato in passato quei «letterati Asolani che si chiamavano Trivigiani», con il coinvolgimento di Rossi (1782, pp. 32 segg.).

Su Giuseppe Spessato detto Linaroli da Marostica si trovano riferimenti in Guerra (1809, p. 22), Moschini (1808, pp. 99-100), Dandolo (1855, p. 104).

L'abate Giorgio si identifica in questa occasione con Domenico Giorgi da Rovigo che fu bibliotecario del cardinale Giuseppe Renato Imperiali in Roma (Zaccaria 1759, XIV, p. 268). Secondo Nicolò Biscaccia (1865, p. 20) l'abate Giorgi risulta «morto in Roma sotto il pontificato di Benedetto XIV distinto nella Storia ecclesiastica, autore di opere liturgiche reputatissime pure in Roma».

Riguardo alla dichiarazione di Moschini (1806, pp. 100 segg.), egli aveva ricevuto dai suoi corrispondenti asolani le seguenti opere: Guerra 1805¹; Idem 1805². La risposta alle sue osservazioni non ebbe a tardare (Guerra 1806).

³² Avogaro degli Azzoni 1769. Per il profilo dell'erudito trevigiano si rinvia a Luigi Moretti (1962, 4, pp. 711-712). Per inciso la questione riguardava anche il culto di san Prosdocimo vescovo a Treviso

e ad Asolo come si evince, ad esempio, da Giovanni Battista Rossi (1782, pp. 56-60). Su tale argomento si rinvia all'illustrazione della statua culturale del santo destinata al Duomo di Asolo individuata in questa occasione (cat. 91, inv. 547).

³³ Su Andrea Pasini (prevosto dal 1762 al 1796) intervengono Trieste de Pellegrini (1780, p. 30), Moschini (1806, p. 136): «con lo sborso di 500 ducati». Ne parla Comacchio (1967¹, pp. 28 fig., 44-46; 1983¹, pp. 60-61).

Quanto a Domenico Rossi (prevosto dal 1742 al 1744) si tenga conto di Moschini (1806, p. 136) e Comacchio (1967¹, pp. 42-43; 1983¹, p. 89). Di Francesco Castelli di Asolo (1733-1795), canonico dal 1763, tratta Trieste de Pellegrini (1780, pp. 38-39). Moschini (1806, pp. 126-135) nota che «scrive molto in prosa e in verso ma poco stampò». Teneva anche una scuola privata di teologia (Comacchio 1979, p. 46 nota 9; Idem 1982, p. 56). Il letterato Natale Dalle Laste di Marostica (1707-1792), scrivendo a Benedetto Beltramini, loda Asolo perché «ha mantenuto intatte le belle forme della eloquenza» e fa riferimento proprio allo stimato canonico Castelli (Dalle Laste 1805, p. 293).

³⁴ Moschini 1806, pp. 135-137. L'attribuzione a Giorgio Massari assicurata da Moschini è discussa da Antonio Massari (1971, pp. 10, 86-87). L'accurata lapide in facciata reca la data del 1743.

³⁵ Moschini 1806, p. 136. Il riferimento è a Jacopo Riccati, *Prefazione allo stato antico, e moderno della città di Asolo e del suo vescovado opera inedita*, Pesaro, Stamperia Amatina, 1768; faceva seguito a *Discorsi apologetici sopra la città di Asolo e il suo vescovado dedicati a monsignore illustrissimo, e revendissimo Paolo Francesco Giustiniano vescovo di Trevigi*, Ferrara, Giuseppe Barbieri, 1751; seguì il volume *Motivi storici a favore della chiesa cattedrale di Treviso e contro la collegiata di Asolo [...]*, Bassano, Remondini, 1769.

³⁶ Guerra 1805², p. 116. Lo sottolinea ad esempio Paladini (1892, p. 108) che fornisce il catalogo dei pezzi più importanti.

³⁷ Lamentano la dispersione del patrimonio archeologico asolano ad esempio Matteo Sernagiotto (1869, p. 13) e Paladini (1892, p. 31).

³⁸ Bernardi 1952, ds., p. 7; Comacchio 1979, p. 51.

³⁹ Bernardi 1952, ds., pp. 7-8; Comacchio 1979, pp. 51-52. Ancora una volta quest'ultimo ricalca l'opinione di Bernardi in proposito.

⁴⁰ Bernardi 1952, ds., pp. 20-21 (con elenco delle opere donate); Comacchio 1979, pp. 68-70.

⁴¹ Marini 1989, pp. 300-306 (in particolare a p. 302 sul Museo di Asolo e la fase canoviana).

⁴² Un documentato quadro d'assieme, tuttora valido, sui rapporti fra Canova e Asolo spetta ad Agnoletto (1922¹, pp. 65 segg.), al quale fa seguito Bernardi (1938) non senza un piglio critico nei confronti del predecessore. Ai due contributi si rinvia in questa occasione per i molti dettagli non privi d'interesse riguardo alle tre delibere. Da sottolineare che Agnoletto poté attingere all'archivio dei conti Fietta di Paderno del Grappa. Regesto o copie dei documenti si conservano in Asolo, Archivio del Museo Civico, busta Donazioni.

⁴³ Agnoletto 1922¹, p. 72.

⁴⁴ Agnoletto 1922¹, pp. 79-80. Il riferimento è a Giuseppe Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia, Alvisopoli, 1823.

⁴⁵ Agnoletto 1922¹, pp. 69-76.

⁴⁶ Agnoletto 1922¹, pp. 83 segg.

⁴⁷ Pivetta 1876, ms., I, cc. 117-129; Dillon 1980, pp. 126, 130-132. Si vedano anche le cronache sulla conservazione in Comacchio 1981¹, pp. 149-193.

⁴⁸ Bernardi 1952, ds., pp. 8-9; Comacchio 1969, pp. 130-133; Idem, 1981¹, pp. 57-60.

⁴⁹ Gesso, 93 x 50 x 41 cm (Bassi 1957, p. 264 cat. 304; Rudolf 1980, p. 47 fig. 8; Pavanello 2007, pp. 124-125, 133-134 figg. 23-25, 137 nota 32). Inoltre lo studioso (Pavanello 2007, p. 133 nota 25) ricorda la menzione di un'erma «rappresentante Canova, opera di Domenico Manera» da parte di Rossi (1950, p. 89) ritenuta irrintracciabile.

⁵⁰ Tuttavia non menzionata. Il disegno è edito da Comacchio (1979, fig. 10) senza indicazione di collocazione o commento, se ne riportano le misure 140 x 320 mm. Ne fa cenno Pavanello 2007, p. 137 nota 34.

⁵¹ Si riporta il testo delle lettere trascrivendo dagli autografi conservati ad Asolo, Archivio del Museo Civico, busta Donazioni. Sono edite anche da Agnoletto 1922¹, pp. 88-89, 93. Si veda in proposito anche Bernardi (1952, ds., pp. 8-9) e Comacchio (1979, pp. 60-65). «Allo spettabile Municipio di Asolo/ Possagno 21 giugno 1836/ Sebbene abbia io pure cooperato e contribuito per la esecuzione di quel monumento che fu eretto a Canova nella sala di cod. Municipale Palazzo per le cure di Domenico Manera mio amatissimo cugino, di sempre onorata ricordanza, mi rimane tuttavia il desiderio che la Città di Asolo riceva anche individualmente da me una memoria

di quel Canova che in altri tempi volle Essa aggregato alla propria cittadinanza.

Egli è pertanto a quest'oggetto che, come fratello ed erede di Canova, e per quella conformità di sentimenti che mi onoro di avere mai sempre avuta con Esso, mi fo un piacere di offerire in dono al Comune di Asolo un *Paride* in marmo statuario di Carrara della prima qualità figura intera semi-colossale, tratta nelle precise dimensioni del modello di Canova, lavorata in Roma nel di lui studio, sotto per così dire i suoi occhi, e forse non affatto priva di qualche di Lui carezza. Quando codesto Municipio si troverà autorizzato ad accettare l'offerta, sarà mia cura che al primo di lui cenno gli sia trasmessa la statua, senza veruna spesa del Comune; anzi sicuro come sono che la statua sarà convenientemente collocata, e premendomi che codesta Città non abbia a risentirne per l'effetto di questo mio dono alcun aggravio, o il minore possibile, m'incaricherei volentieri anche della spesa del piedestallo, e del collocamento sul piedestallo della statua medesima, il che farò eseguire secondo il disegno colla direzione di quell'ingegnere che codesto Municipio volesse a ciò delegare./ G.B. S. Canova».

Il testo della lettera di ringraziamento indirizzata al Signor Nicolò Bolzon primo Deputato di Asolo, datata Crespano 1 giugno 1838 è il seguente: «Egregio Signore,/ Soddisfo ad un bisogno del mio cuore ed adempio insieme ad un dovere ben dolce nel porgere a codesti Cittadini i più sentiti ringraziamenti per il modo con cui veniva ieri inaugurato in Asolo il *Paride* canoviano: al quale uffizio pregola, Egregio Signore, di volermi rappresentare, non potendo essere a me note, come a Lei decorato della carica di primo Civico Deputato, le persone tutte alle quali dovrei singolarmente dirigermi, onde ognuno, cui si competono, avesse per parte mia convenienti parole di affetto e gratitudine. Solo mi bramerei più particolarmente ricordato ai di Lei Colleghi nella civica rappresentanza, al chia.mo Sig. Abate Bordin ed al bravo ingegnere Sig. Manera, come quelli ai quali unitamente a Lei sembra essere state appoggiate le più importanti incombenze nell'in ogni sua parte lodevole ordinamento e felice riuscita di una solennità, per la quale annovero il giorno di ieri fra i più belli della mia vita./ Con quali sentimenti, egregio Signore, ho il bene di segnarmi/ Obbli.mo affez.o servitore/ G.B.S./ Canova».

⁵² Bernardi 1952, ds., pp. 28-30; Comacchio 1979, p. 99-102.

⁵³ Bernardi 1952, ds., p. 10; Comacchio 1979, p. 66.

⁵⁴ Bernardi 1952, ds., p. 11; Comacchio 1979, p. 67. Si riferisce ve-

rosimilmente ai modelli in gesso dell'*Autoritratto di Antonio Canova* (inv. 214) del 1812 il cui marmo si trova nel Tempio di Possagno e del *Ritratto di Giambattista Sartori* (inv. 291) eseguito da Canova nel 1822 il cui marmo è anch'esso nel Tempio, o di quello inv. 289 realizzato da Cincinnato Baruzzi inv. 305 il cui marmo è in collezione privata. Si rinvia a Bassi 1957, pp. 202-203 cat. 214, 259 cat. 291, 265 cat. 305; Pavanello 1976, pp. 122 catt. 241, 242, 131-132 cat. 343.

⁵⁵ Misure: 120 x 80 cm; Iscrizione: «SACRVM/ MEMORIAE DVL-CISSIMAE AVORVM ANTONI CANOVAE/ DOMINICVS MANERA EORVM NEPOS/ F(ecit) ROMAE A(nno) CID.IO.CCCX». Su quest'ultimo si rinvia a Pavanello (2007, pp. 121, 123 fig. 5) dal quale si cita. Si veda inoltre Agnoletto (1922¹, p. 16), Bernardi (1954, p. 79), Pegoraro (2003, pp. 45-46, 47 ill., 52 nota 9), è riprodotto in Cavarzan (2008, p. 92).

⁵⁶ Pegoraro (2003, pp. 45-46, 52 nota 9) per l'ipotesi identificativa. Sull'opera canoviana (1777-1779) basti il rinvio a Pavanello 1976, p. 91 cat. 14.

⁵⁷ Pavanello 2007, pp. 122, 131, 133 note 22, 23.

⁵⁸ Pavanello 2007, pp. 121, 122 figg. 3, 4, 131 nota 15

⁵⁹ Gesso, modello originale 59 x 31 x 23 cm (Bassi 1957, p. 264 cat. 303; Pavanello 2007, pp. 122, 127 fig. 18, 137 nota 32). Per le due sculture già ad Asolo presso la farmacia "All'Angelo" (Pavanello 2007, pp. 122, 127 figg. 15, 16, 133 nota 24) i confronti qui ricordati sono mutuati da Pavanello. Di questi ultimi le misure e iscrizioni sono rispettivamente le seguenti: 62 x 51 x 25 cm, «In Ottobre/ del 1818/ D(omeni)co M(anera) fece»; 64 x 52 x 25 cm, «in 8bre/ del 1819/ D(omeni)co M(ane)ra». Per il modello in gesso del *Compianto canoviano* si rinvia a Pavanello 1976, p. 133 cat. 349.

Quanto al *Busto di Maria vergine* Pavanello (2007, p. 133 nota 25) ricorda come sia stato eseguito in marmo facendo riferimento a Mario Rossi (1950, p. 89). Si tratterebbe di «gesso dal marmo» a tener conto della *Nota de' Gessi e de' Marmi lavorati che dallo Studio Canova in Roma verranno trasportati a Possagno*, 1829, Possagno, Archivio Fondazione Canova (Pavanello 2007, pp. 124, 127, Appendice, doc. 1).

⁶⁰ Misure 25 x 22 x 11,5 cm; reca l'iscrizione incisa sulla spalla destra: «S(an) Giovanni Ap(ostolo) E(vangelista)/D(omenico) M(anera) fece/ in Agosto 1822».

Segnalato in Villa Serena ad Asolo da Bernardi (1949¹, p. 187), è pubblicato da Pavanello (2007, pp. 122, 128 fig. 17, 133 nota 24).

⁶¹ Bernardi 1952, ds., p. 13; Comacchio 1979, pp. 70-71.

⁶² Bernardi 1952, ds., p. 23. Su Liberali, prevosto dal 1874 al 1893, si veda Comacchio (1967¹, p. 56).

⁶³ Bernardi 1952, ds., p. 14; Comacchio 1979, p. 73.

⁶⁴ Mrs. Katharine Coleman de Kay Bronson (1834-1901), moglie di Arthur Bronson. Il rinvio è a Bernardi (1952, ds., p. 23) e Comacchio (1979, p. 92).

⁶⁵ Bernardi 1952, ds., p. 23; Comacchio 1979, p. 92. Il riferimento è agli scritti di Robert Browning: *Sordello*, London 1840; *Pippa Passes*, London 1841; *Asolando*, London 1889. Sulla villa "La Mura" in Borgonovello a lato della Villa detta "La Loreggia" si rinvia a Bernardi (1949¹, pp. 122-123).

⁶⁶ Bernardi 1952, ds., pp. 23-24; Comacchio 1979, pp. 90-94.

⁶⁷ Bernardi 1952, ds., p. 25; Comacchio 1979, p. 96.

⁶⁸ Comacchio 1981¹, pp. 44, 251.

⁶⁹ *Il paesaggio asolano* 1957.

⁷⁰ Comacchio 1985², pp. 93-96.

⁷¹ Bernardi 1952, ds., pp. 28-30; Comacchio 1979, pp. 99-102. A conferma dei loro legami si segnala il seguente intervento: Luigi Bailo, *Pel solenne ingresso nella prepositurale di Asolo di mons. Giacomo Bertoldi nuovo preposto 27 novembre 1894. Notizie storiche intorno ad Asolo tratte da due manoscritti che si trovano a Venezia ed a Treviso*, Treviso 1894 (Contiene *Spigolature asolane*).

⁷² Scomazzetto pubblicò in «Archivio Veneto» due articoli dedicati alla Rocca di Asolo (1883²; 1886). Altri suoi contributi su *Asolo* si trovano in «Notizie degli Scavi dell'Antichità» (1877; 1879; 1881; 1882; 1883¹; 1884; 1885). Si veda inoltre il manoscritto intitolato *Note sul Passato di Asolo* (1879, ms.). Per il suo profilo si rinvia a Bianchetti (1888), Paladini (1892, pp. 31-47), Bernardi (1949¹, p. 111), Comacchio (1967²), Maggioni - Talmelli (1969, pp. 95-96).

⁷³ *Indagini archeologiche* 1989; Rosada 1993, pp. 7-14; Bonetto 1993³, pp. 15-17.

⁷⁴ Bernardi 1952, ds., pp. 15-16; Comacchio 1979, pp. 74-81.

⁷⁵ Bernardi 1952, ds., p. 10; Comacchio 1979, p. 66.

⁷⁶ Bernardi 1952, ds., p. 10; Comacchio 1979, p. 66.

⁷⁷ Bernardi 1952, ds., p. 17; Comacchio 1979, p. 80.

⁷⁸ Bernardi 1952, ds., p. 17; Comacchio 1979, p. 80.

⁷⁹ Bernardi 1952, ds., pp. 17-18; Comacchio 1979, p. 81-82.

«Quadri appesi alle pareti della Sala Comunale.

1.Cornice con raccolta di selci e coltelli in Pietra di varie forme e grandezze in N° 83.

2. Cornice dorata con raccolta di stucchi dell'epoca Romana trovati fra gli avanzi di una casa vicina all'anfiteatro Romano di Asolo nel 1881.

3. Dipinto sul vetro con cornice dorata molto rovinato.

4. Dipinto sulla tela rappresentante un guerriero in mezzo busto con cappello piumato.

5. Dipinto sulla tela rappresentante San Rocco.

6. Dipinto sulla tela rappresentante un Centauro.

7. Dipinto sulla tela con cornice dorata, rappresentante una Madonna (Dono del Nob. Arturo Antonelli).

8. Dipinto sul legno rappresentante l'adorazione dei 3 Re magi.

9. Incisione in rame sfumata con cornice di abete, nera, rappresentante sant'Anna.

10. Disegno del Castello della Regina di Cipro Caterina Cornaro, con cornice di legno naturale e lastra.

11. Incisione in rame, sfumata con cornice di abete nero rappresentante... [non è detto che cosa].

12. Planimetria degli scavi di Antichità eseguiti sul podere di mons. Basso attiguo alle Mura di Asolo nel 1878 con cornice in legno naturale e lastra.

13. Planimetria degli avanzi della Terma di Asolo scoperti nel 1877 con cornice di legno naturale e lastra.

14. Incisione in rame sfumata con cornice, in abete, rappresentante... (non è detto che cosa).

15. Dipinto su tela rappresentante una famiglia composta da padre, madre e ragazzino del 1700. (Dono dei Fratelli Basso fu Vinc.).

⁸⁰ Paladini 1892, p. 50. «Una gradinata mette dal pianterreno a una sala spaziosa, ove si mescolano memorie disparate di sedute consigliari, di banchetti, d'accademie, di balli. Convertita da poco a museo civico, accoglie un copioso materiale, e un tesoro d'arte: il *Paride* del Canova (...). Dirimpetto al *Paride*, v'è un cenotafio eretto al sommo artista da Domenico Manera (...). Nella parete della sala che guarda la porta, sotto lo stemma di Caterina Corner, su lastra di marmo trasportata dal Palazzo Pretorio, v'è quest'iscrizione [segue il testo dell'iscrizione cornariana con data 1488]». Aggiunge «Negli uffici municipali, attigui alla sala, non v'ha nulla che meriti esser veduto, salvo un dipinto di Dario da Trevigi, altra reliquia del Palazzo Pretorio».

⁸¹ Bernardi 1952, ds., p. 18. La dedicazione del Museo a Scomazzetto non ebbe vita facile negli anni seguenti, come l'autore non manca di documentare.

⁸² Su Bertoldi si rinvia a Malucelli (1904), Feretton (1907, p. 31), Trabuchelli-Onisto (1910), Bernardi (1949¹, pp. 117-118), Comacchio (1967¹, pp. 56-58; Idem 1979, pp. 102-104 nota 9).

⁸³ Bernardi 1952, ds., p. 30; Comacchio 1979, p. 104.

⁸⁴ Bernardi 1952, ds., p. 30; Comacchio 1979, p. 104.

⁸⁵ Quanto al testamento olografo datato Asolo 4 novembre 1907 si legge: «Al Comune di Asolo per il suo Museo Civico lascio i miei quadri di qualsiasi sorta, meno quello di Raffaello in tavola "la Madonna della Missione" già destinato con lettera mia testamentaria ad altra persona cioè al Sac. Mosè Veronesi residente a Mogliano Veneto e li lascio a patto di collocarli tosto in un luogo del Museo col nome *Raccolta Bertoldi* e insieme con tutti i quadri, quali sono notati in un elenco, lascio anche tutti i libri d'arte che possiedo quali sono descritti in un elenco pure, al suindicato Museo Civico (...) e li prego [gli esecutori testamentari Achille Cav. Serena, Sindaco di Asolo; D. Pietro Ceccato, Cappellano dell'Ospedale di Asolo; e Favretto Antonio, Consigliere Comunale] di consegnare i detti quadri e libri d'arte, quali sono descritti nei due cataloghi, al Comune di Asolo con processo verbale e di curare che siano alloggiati nel modo di cui sopra ad aumento e decoro maggiore del Museo Cittadino». Testo tratto dalla trascrizione parziale di Bernardi (1952, ds., pp. 30-31), riedita da Comacchio (1979, p. 105).

⁸⁶ Bernardi 1952, ds., p. 32; Comacchio 1979, p. 107.

⁸⁷ Bernardi 1951, ds. La datazione dell'inventario dattiloscritto è approssimativa, si indica sulla base del riferimento alla verifica dei dipinti del Legato Bertoldi che risulta già effettuata nei suoi «cenni cronistorici» del 1952 e della nomina a Direttore avvenuta nel 1951. Nell'Archivio del Museo di Asolo esiste copia firmata dal Soprintendente Francesco Valcanover alla data 23 aprile 1954.

⁸⁸ Bertoldi 1897. Ebbe una *Recensione* (1898, pp. 82-83) che plaude alla posizione nell'ambito di un'estetica idealizzante assunta dall'autore. Unico sostenitore fu Franco De Amicis (1906).

⁸⁹ Morelli 1890, pp. 132-133; Idem 1897, p. 99.

⁹⁰ L'opera conosce una considerazione critica di tutto rispetto come Bachiacca: Poggi 1908, pp. 275-280; Venturi 1925, IX, I, p. 474; Mc Comb 1926, p. 149; Berenson 1932, p. 34; Salvini 1933, p. 522; Berenson 1963, p. 20; Abbate 1965, p. 34, tav. 25; Nikolenko 1966, p. 39, fig. 14; Mancini 1998, 50, p. 32. Il dipinto legato da Bertoldi al sacerdote Mosè Veronesi di Mogliano Veneto, era appartenuto alla collezione Casarin di Mestre. Di recente è apparso in più

occasioni sul mercato antiquario (*Dipinti antichi* 1999, p. 91, lotto 91; *Arredi e dipinti* 2010, lotto 580).

⁹¹ Lettera di Angela Acquaviva al Podestà di Asolo Raselli del 14 novembre 1923 (Bernardi 1952, ds., p. 50; Comacchio 1979, pp. 128-129).

⁹² Bernardi 1952, ds., p. 53; Comacchio 1976, pp. 175 segg.; Idem 1979, pp. 133-134. Sull'ex Episcopio si rinvia a Bernardi (1949¹, pp. 131-132) che riferisce come l'edificio sia stato «recentemente sottoposto a un rimaneggiamento di assai discutibile buongusto e di altrettanto dubbia comodità per le sedi degli Uffici civili delle Imposte Dirette, del Registro e della Pretura Urbana». L'ubicazione in antico in quest'area dell'Episcopio asolano è sostenuta con molte argomentazioni da Furlani (1718, ms., cc. 120v-121r). All'epoca i corpi di fabbrica appartenevano alla famiglia Razzolini di Piazza.

⁹³ Si legge, tra l'altro, nella lettera del 30 dicembre 1928 trascritta interamente da Bernardi (1952, ds., pp. 55-56) e Comacchio (1979, pp. 150-153): «In quanto alle spese necessarie per il momento, ecco quanto posso dirle: ho già consegnato al Cav. Pasini, notaio, il mio testamento in cui dispongo delle somme destinate ad Asolo per le spese di cornici, riparazioni (solo le riparazioni strettamente necessarie, s'intende); spese per la sala, borsa di studio ed altro. Tutto ciò molto preciso, e io credo, inattuabile. Ma questo, alla mia morte, essendomi ora impossibile per tante ragioni di cui le parlerò a voce, lo sborsare la somma necessaria. Ecco il mio dolore; la mia pena continua. Come faremo? Io lasciai andare alla peggio i miei affari; ho assunto obbligazioni di carità, qui e altrove, e capisco che per ora non posso sborsare quel tanto che mi permetterebbe di fare le cose con decoro perfetto. Ella mi comprende, nevero? Quando la bufera ci travolge a nulla più si bada. Almeno così fu di me; e questo è un profondo rammarico che più a cui non posso rimediare. Ma il Municipio di Asolo è sicuro delle mie disposizioni ed io spero che non mi farà il torto di dubitarne mai. - Per ora, poco potrò dare in denaro; ecco tutto».

⁹⁴ Questo nucleo non è attualmente esposto, ma conservato nei depositi della Magnifica Comunità di Cadore a Pieve di Cadore.

⁹⁵ Bernardi 1952, ds., p. 60; Comacchio 1979, pp. 153-154.

⁹⁶ Bernardi 1952, ds., pp. 60-61; Comacchio 1979, p. 155.

⁹⁷ Comacchio (1979, pp. 156-157 nota 7), in calce all'elenco dei 17 Talamini “superstiti”, riporta utilmente una lettera inviata da Malipiero datata 11 ottobre 1970 in quanto membro della direzione

collegiale del Museo: «Reverendo, ricevo la lettera che le accludo. Nessuno conosce meglio di me la faccenda del Talamini ché io ho fatto la scelta dei quadri esposti ad Asolo (molti anni fa) i rifiutati finirono a Pieve di Cadore. Don Carlo Bernardi ritirò quelli con nudi di donna, rimasero così soltanto quelli che fino a poco tempo fa erano esposti nella camera (sotto quella della Duse) dove avevano accatastato i resti dell'archivio comunale di Asolo, ridotto in pessime condizioni: visse per molto tempo sotto acqua e non le dico che acqua! Il Talamini più volte si rivolse a me per ottenere di restituirglieli, ma non seguirono il mio consiglio perché temevano inchieste, per aver danneggiato la città di Asolo per il valore delle tele e del legno! Io non rispondo al Talamini, o gli dico di aver passato a lei la lettera del 5 ottobre 1970./ Io non voglio aver più nulla a che fare con gli asolani./ Cordiali saluti dal suo/ G. Francesco Malipiero».

⁹⁸ Bernardi 1952, ds., p. 49.

⁹⁹ Bernardi 1952, ds., pp. 35-36; Comacchio 1979, pp. 180-181.

¹⁰⁰ Lettera di Protti a Raselli del 19 settembre 1935 da Venezia (Bernardi 1952, ds., p. 36; Comacchio 1979, pp. 180-181).

¹⁰¹ Bernardi 1952, ds., p. 39; Comacchio 1979, p. 186.

¹⁰² Bernardi 1952, ds., pp. 39-40; Comacchio 1979, p. 186.

¹⁰³ Bernardi 1952, ds., pp. 40-41; Comacchio 1979, pp. 188-189.

¹⁰⁴ Lettera del Podestà Raselli all'ingegnere Augusto Bas del 19 dicembre 1936; risposta di quest'ultimo del 29 c.m. (Bernardi 1952, ds., pp. 42-43; Comacchio 1979, p. 190).

¹⁰⁵ Bernardi 1952, ds., pp. 42-43; Comacchio 1979, p. 192.

¹⁰⁶ Il titolo echeggia quello del fortunato volume di Josiah Gilbert, *Cadore or Titian's Country* (1869), un intreccio fra osservazione del vero e sentimento del sublime. Si veda in proposito il saggio di Ennio Concina (1980, pp. 417-423). Si consenta inoltre il rinvio a Foscaluzza (2012², p. 106).

¹⁰⁷ Bernardi 1952, ds., pp. 43-61; Comacchio 1979, pp. 192-193. Quest'ultimo offre un aggiornamento sulla loro sistemazione dopo la fase della direzione di Bernardi. Il successore Enea De Marchi trasformò la Sala Talamini rimuovendo i quadri e la targa a ricordo della donazione, mentre i quadri «parte emigrarono nelle stanze del municipio, parte presero la via della dispersione o del trafugamento».

¹⁰⁸ Serena 1934-1935, p. 448.

¹⁰⁹ Su Bianchetti si veda in particolare Raffaello Fabris, *Commemorazione di Giuseppe Valerio Bianchetti letta il 9 settembre 1889 nella Sala Comunale di Asolo*, Venezia 1889. Si rinvia alla bibliografia di Binotto

(1996, pp. 71-73); un profilo è di Maurizia Barletta (1968, 10, pp. 52-53) a proposito della figlia scrittrice che si firma Paola Drigo.

¹¹⁰ Benson 1890; Idem 1891; Idem 1902. I riferimenti riguardano inoltre Bianchetti 1881, Browning 1889.

A proposito del testi di Bianchetti, Serena (1934-1935, p. 444 nota 1) riporta l'accezione corrente del fortunato termine: «*Asolando*, che qui si riferisce a gite e descrizioni *asolane*, tiene pur il significato che ne danno i vocabolari “andar a prendere un po' d'aria”».

¹¹¹ Scrivendo da Treviso a Severino Ferrari a Bologna in data 25 maggio 1880, Carducci stesso conclude «Ho pensato un'ode su Giorgione» (Carducci 1949, XII, pp. 233-234 n. 2575: da Treviso 1880). Nel maggio-giugno 1880 Carducci «a Treviso scopri e ammirò la pittura di Giorgione, meditando un'ode sul grande pittore», ma come risaputo non risulta che abbia scritto su Giorgione, mentre cita e ammira Tiziano in più circostanze (Biagini 1976, p. 424).

Nell'indice di Trabaudi Foscarini De Ferrari (1929) non vi è menzione di Asolo né di Castelfranco Veneto; neppure si trova il nome di Giorgione.

¹¹² Bianchetti 1878. Gli aspetti foscoliani sono colti da Alberto Mario nel congratularsi per il discorso dato alle stampe (Drigo 1931, p. 283).

¹¹³ Su questa fortunata definizione di Asolo che si ritiene tradizionalmente coniata da Carducci basti il rinvio a Biagini (1976, p. 309). Nessuna corrispondenza si trova fra le citazioni e nei brani descrittivi del paesaggio asolano in Bianchetti (1881). È riportata invece da Serena (1934-1935, p. 444) senza attribuzione. Secondo la figlia di Bianchetti, Paola Drigo (1931, p. 285): «A Castelfranco, a Treviso, egli [Carducci] venne ripetutamente finché mio padre era in vita. Un giorno sui colli dell'alto Trivigiano, ammirando con lui le bellezze del paesaggio, esclamò «Ma sapete ch'è bella assai questa vostra vecchia Marca, è ch'è pur ricca di memorie?» E promise un'ode barbara che non scrisse mai». Quest'ultimo aneddoto è mutuato evidentemente dal padre.

Nell'edizione nazionale delle lettere di Giosuè Carducci si trovano otto lettere indirizzate a Giuseppe Valerio Bianchetti, dal 1868 al 1880, ma in nessuna di esse ricorre la frase riferita ad Asolo o ad altra località. Il Bianchetti abitava a Castelfranco e lì ospitò alcune volte Carducci, sicuramente per un paio di giorni nel settembre 1875, molto probabilmente nel settembre 1878, forse anche nel settembre 1880. Questo si ricava dalle lettere solo in parte commentate da Paola Drigo nel contributo del 1931.

Attingendo alle seguenti lettere si possono documentare i primi contatti di Bianchetti con Carducci e come i loro rapporti divenivano via via persino famigliari oltre che di stima: Carducci 1940, V, pp. 313-314 n. 1069: da Bologna, fine 1868; Idem 1941, VI, pp. 132-133 n. 1155: da Bologna, 27 dicembre 1869, pp. 222-223 n. 1210: da Bologna, luglio 1870, pp. 307-308 n. 1261: da Bologna, 14 marzo 1871; Idem 1943, X, pp. 61-62 n. 1903: da Venezia, 13 settembre 1875; Idem 1947, XI, pp. 30-31 n. 2100: da Bologna, 5 febbraio 1877, p. 264 n. 2293: da Bologna, 6 marzo 1878; Idem 1949, XII, 1949, p. 235 n. 2578: da Treviso, 29 maggio 1880.

In seguito, nel saggio su Alberto Mario del 1897 Carducci cita una lettera (allora inedita) di Alberto Mario al Bianchetti e spiega, per inciso: «Giuseppe Valerio Bianchetti nipote del prosatore trevigiano che fu caro al Giordani, non senza studi egli stesso, combattitore di tutte le battaglie italiane, mancato anzi tempo alla famiglia, agli amici, alla patria» (Carducci 1897, pp. 193-220; Idem 1937, XIX, p. 229). Il riferimento è a Giuseppe Bianchetti sul quale si veda Balduino (1968, 10, pp. 49-51).

¹¹⁴ Serena 1934-1935, pp. 455-456 nota 1. Assegnate a Giorgione ad esempio da Venturi (1893, p. 412). Per le due opere basti qui il rinvio alla scheda di Franca Pellegrini (in *Giorgione* 2009, pp. 418-419 catt. 39-40).

¹¹⁵ In catalogo (*Prima Esposizione* 1895, cat. 18) compare con il titolo *Orfeo ed Euridice sulle rive del Lete*. Da annotare che Mazzanti (2002, pp. 441 fig.15, 455 nota 100; 2007, p. 188 nota 80) identifica questo dipinto con l'*Orfeo ed Euridice* esposto invece alla *Settima Esposizione* (1907, p. 28 cat. 2) assieme a *L'anatomista* (cat. 3).

¹¹⁶ Per il contesto in generale e per questi risvolti giorgioneschi ci si limita a rinviare qui alle ricerche di Anna Mazzanti (2002, pp. 431-457; 2007, pp. 181 segg.).

¹¹⁷ Mazzanti 2002, pp. 445-446, 445-456 note 93-101; Eadem 2007, pp. 184-185. Il modello è rappresentato da Walter Pater con il suo saggio composto nel 1877, *The School of Giorgione* (1888, pp. 135-161; 1893, pp. 136-162). Il riscontro si ha nella raccolta di saggi di Benson, *Art and Nature in Italy* (1882¹). A Pater egli dedica un saggio (Benson 1885). La compagna Violet Fletcher risulta essersi resa disponibile a tradurre dall'inglese per Angelo Conti il saggio di Pater, *A Study of Dionysus* (1876, pp. 752-772; Mazzanti 2002, p. 446; Eadem 2007, p. 189). Su Pater e Giorgione interviene, ad esempio, Denys Sutton (1979, pp. 339-342).

Nel testo si fa riferimento inoltre al volume di Angelo Conti, *Giorgione*, Firenze 1894. L'edizione dei Fratelli Alinari avrebbe dovuto fregiarsi, grazie alla mediazione di de Maria, di un frontespizio ideato da Benson con la rappresentazione di *Ariadne*, ma gli editori preferirono la soluzione tipografica (Mazzanti 2002, p. 446). Il pronunciamento sul Giorgione di de Maria è in Adolfo Venturi (1893, pp. 412-414). Sulla problematica di quest'opera offre un ragguaglio Mazzanti (2002, pp. 446-445, 456 nota 105; 2007, pp. 181-182 nota 53). Alla bibliografia segnalata dalla studiosa si aggiunga almeno Filippo Trevisani (in *Restauri nel Polesine* 1984, pp. 79-85). Quanto all'attribuzione che Mazzanti privilegia in favore di Rocco Marconi, è almeno da segnalare che si tratta in realtà di problema inerente il tardo Giovanni Bellini; l'opera attualmente senza casa deve essere valutata sotto questo punto di vista in rapporto con la versione di Rovigo e del Toledo Museum of Art (Ohio).

¹¹⁸ Si cita il brano della lettera edito da Mazzanti (2002, p. 445) la quale attinge dall'autografo dell'artista conservato tra altri nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia.

¹¹⁹ Nel 1915 egli vi costruirà in contrada Canova la sua casa chiamata «Sogno di Rembrandt», segnalata dalla lapide dettata da Gabriele D'Annunzio del 17 settembre 1924. Su de Maria (Bologna 1852 - Venezia 1924) basti il rinvio al profilo di Nicoletta Cardano (1990, 38, pp. 519-523) e al catalogo della decima retrospettiva (*Mario de Maria* 2013).

¹²⁰ Sugli aspetti di cronaca si veda Lino Pellegrini (1938¹, pp. 59-75 in part. 72): «Durante questo soggiorno ad Asolo [due mesi nell'autunno 1889] il poeta aveva iniziato pratiche presso quel municipio per l'acquisto d'una casa diroccata ed un pezzo di terreno attiguo al vecchio castello, perché, deciso ormai di passare ogni anno l'estate in Asolo, voleva avere un alloggio proprio, per non essere obbligato a vivere sempre in albergo o ad accettare l'ospitalità di amici. La sua offerta fu fatta a mezzo di Mrs. Bronson al conte Loredan e ad altri assessori del Comune; ma la deliberazione consigliare dovette ritardare a causa delle elezioni e la notte stessa in cui fu presa, con voto favorevole, il poeta esalava l'ultimo respiro a Venezia in Ca' Rezzonico».

¹²¹ Bernardi 1952, ds., pp. 33-34; Comacchio 1979, p. 117.

¹²² Bernardi 1952, ds., p. 33; Comacchio 1979, p. 113.

¹²³ Bernardi 1952, ds., p. 33; Comacchio 1979, p. 113.

¹²⁴ Evidentemente Bernardi trae spunto dal riferimento della stessa Katherine de Kay Bronson (1899-1900, p. 929): «Immediately after dinner Browning played on the spinet, the same one he had used in Venice in other years. It is a curious instrument, non only for its tone, which is like a mandolin in some notes, in others like a guitar, but also because it bears the makers name, “Ferdinando Ferrari, Ravenna, 1522” inside the sounding-board. Browning played in a dreamy manner, generally recalling old music he had heard in early youth, English ballads and Russian folk-songs, the airs always melodious, often melancholy; and he would occasionally sing his favorite “Chanson de Roland”, and seemed troubled because he could remember only one or two verses».

¹²⁵ Bernardi 1952, ds., p. 34. Si tratta dei seguenti altri documenti: «2. Un cartoncino del Sindaco Raselli con l'indirizzo della donatrice e invito al Segretario di porgerle debite grazie “N.B. ringraziare per regalo spinetta. Contessa Editta Rucellai-Bronson - Palazzo Rucellai, Via delle Vigne Nuove Firenze. 3”. La malacopia della lettera di ringraziamento: “N.D. Contessa Editta Rucellai-Bronson, Firenze. Mi è pervenuto in dono grazioso la spinetta sulla quale il grande innamorato delle bellezze asolane Roberto Browning, ospite della di Lei Ava insigne Sig.ra Caterina Bronson, si diletta suonando canzoni russe ed arie antiche francesi. Il raro cimelio del Cantore di Asolo à trovato degna sede nel Museo che raccoglie le più preziose memorie cittadine. A Lei, Illustre Contessa l'attestazione del grato animo mio e della Cittadinanza di Asolo per il suo munifico atto, unita all'omaggio del più devoto ossequio. Firmato Il Podestà Raselli». Chiosa Bernardi: «Dopo di che fa certo gran meraviglia che dei Browning tanto poco figurati nel Museo asolano e nasce spontaneo il sospetto che non i due soli gessi del figlio siano stati spazzati via dai terribili... spazzini comunali!».

¹²⁶ Con incisa la data 12 Dec. 1889. L'urna reca il nome dell'artista. La dedica di Katharine de Kay Bronson recita: «In segno dell'affetto/ che l'insigne Poeta portava/ alla città di Asolo/ ispiratrice dei suoi primi/ ed ultimi versi/ questi capelli/ offre/ K(atharine) C(oleman) de K(ay) B(ronson)». Misure 12 x 5 x 4,5 cm. Sull'omaggio a Isabella Stewart si veda Mamoli Zorzi (2012, p. 47).

¹²⁷ Bernardi 1952, ds., pp. 82-97; Comacchio 1979, pp. 160-161, con ulteriori notizie sui collaboratori e la loro attività.

¹²⁸ Bernardi 1952, ds., pp. 82-97. Quanto a Comacchio (1979, p. 162), in sostanza si limita a osservare che «non c'è da prendersela col

Maestro Malipiero: ciascuno ha un suo criterio, un gusto proprio, secondo il quale vede e ordina le cose».

¹²⁹ Bernardi 1949¹, pp. 133-136.

¹³⁰ Si veda in proposito catt. 221, 222, inv. 823, inv. 561.

¹³¹ Ad Asolo si conserva la sua “Villa Ararat” ultimata nel 1924 (Bernardi 1949¹, pp. 159-160). Sulla sua figura si veda A. Gurekian (2010, pp. 5-8). Si legge che «abbandona totalmente l'architettura e pubblica fino al 1948 una serie di scritti sia politici che filologici, fondamentalmente in lingua armena».

Si veda inoltre Manoukian (2014). Scrisse tra l'altro Léon Gurekian (1912). Sulla presenza ad Asolo si veda Patrizia Basso (1999, pp. 229 nota 7, 230 doc. 1b).

¹³² Bernardi 1952 ds., pp. 63-69; Comacchio 1979, pp. 135-178.

Grazie invece all'amicizia con Sarianna, giunse ad Asolo Jean Morrison Campbell, la cui casa asolana divenne in seguito l'agognata, ultima dimora di Eleonora Duse. Sulla quale si veda Bernardi (1949¹, pp. 162-163).

¹³³ Bernardi 1952, ds., pp. 70-79; Comacchio 1979, pp. 114-125.

¹³⁴ Bernardi 1952, ds., p. 70; Comacchio 1979, p. 114.

¹³⁵ Bernardi 1952, ds., pp. 70-71; Comacchio 1979, pp. 114-115.

¹³⁶ Coletti 1923, pp. 193-204. Su Luigi Coletti si rinvia al profilo di Alessandro Bevilacqua (1982, 26, pp. 742-744); inoltre alla raccolta di studi editi in occasione del convegno del 1986 (*Luigi Coletti* 1987) e del convegno celebrato nel 1998 (*Luigi Coletti* 1999).

¹³⁷ Sartor 1999, pp. 91-108; Varanini 1999, pp. 109-134; Manzato 1999, pp. 193-202.

¹³⁸ Coletti 1920, p. 27. Poi in «Bollettino d'Arte», come consuntivo dei lavori (Coletti 1927², pp. 468-479).

¹³⁹ Aliberti Gaudio 1987, p. 34.

¹⁴⁰ Agnoletto 1922¹; in contemporanea con Agnoletto 1922²; Muñoz 1924, pp. 103-128; Coletti 1927², pp. 21-96.

Per quanto riguarda gli studi di Coletti si tenga conto del contributo di Ranieri Varese (1999, pp. 57-74).

¹⁴¹ Bernardi 1952, ds., p. 76; Comacchio 1979, p. 122.

¹⁴² Bernardi 1952, ds., p. 79; Comacchio 1979, p. 116 nota 1. Lettera di Coletti al Sindaco del 3 luglio 1922. Tale guida non fu realizzata. Un breve ragguaglio sul Museo si trova in un articolo su “Asolo” del 1927 (Coletti 1927¹, p. 5): «Il Museo, riordinato da poco, accanto a una saletta che contiene gli oggetti di scavo, preistorici e romani, ad un'altra di ricordi Asolani e Cateriniani, e ad un'altra di memo-

rie Canoviane, ha una sala nella quale furono raccolti alcuni buoni quadri tra i quali meritano di essere ricordati un *S. Francesco* che Lionello Venturi attribuisce ad Jacopo da Montagnana e soprattutto un magnifico *S. Antonio* dello Strozzi. V'è in questa sala anche il cenotafio del Canova composto di un genietto piangente scolpito dal maestro stesso per altro monumento funerario e di un profilo del Canova scolpito da Domenico Manera: di fronte al Cenotafio il *Paride* canoviano, una delle ultime opere, donata alla città dal fratello dello scultore, Mons. B. Sartori-Canova». Il *San Francesco* attribuito da Venturi a Jacopo da Montagnana è forse da identificare con la tavola di questo soggetto conservata nel Duomo di Asolo (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 62, 64 figg. 15.71-15.72).

¹⁴³ Luigi Coletti 1950-1960, ds.; Spiazzi 1999, pp. 205-213.

¹⁴⁴ Bernardi 1952, ds., p. 80; Comacchio 1979, pp. 121-122.

¹⁴⁵ Il fregio con affrescati gli stemmi dei podestà di Asolo reca la data del 1937 (al centro della parete ovest) che si riferisce al loro rifacimento. In questa fase si intervenne anche sulla decorazione “in stile” delle travature.

¹⁴⁶ Malipiero 1952, p. 304.

¹⁴⁷ Malipiero 1935, p. 3.

¹⁴⁸ Montale 1976; Idem 1981, p. 107. Il commento a tale giudizio è in Greco (1980, p. 52). In proposito si veda Marzio Pieri (1984, pp. 43-44). Si rinvia, inoltre, per tali aspetti al più recente saggio di Chessa (2006, pp. 409-429), la quale affronta nei dettagli a con profondità i rapporti Montale - Malipiero. L'associazione di Asolo con Ascona è indicata da Montale nell'intervista concessa ad Annalisa Cima (1977, pp. 196-197) a proposito di *Satura*: “Botta e risposta I”, lo scrittore le considera «due tappe quasi obbligatorie del decadentismo: Ascona era la capitale dell'omosessualità intellettuale fine Ottocento e del primo nudismo, Asolo, meno peccaminosa, era comunque prediletta da romantici e raffinati: vi fu più volte Robert Browning. Sono due residenze non sostituibili da San Pier d'Arena o da Camogli».

L'epiteto di «vegliardo di Asolo» è in Eugenio Montale (1966).

¹⁴⁹ Montale 1968. Sulla verifica delle presenze asolane di Montale basti il rinvio a Chessa (2006, p. 414), come pure sulla effettiva rimozione della lapide commemorativa di Browning.

¹⁵⁰ Montale 1946.

¹⁵¹ Montale 1971, p. 12 (Botta e risposta I). Le citazioni sono tratte dal commento di Andrea Zanzotto (1977, p. 116). Si veda anche

Giovanni Cillo (1976, p. 197) e in particolare Chessa (2006, pp. 411 segg.).

A proposito di “asolando” di notevole importanza sono i contributi di Mario Martelli (1977, pp. 120-122) e Gilberto Lonardi (1991, pp. 57-69).

¹⁵² Bernardi 1952, ds., pp. 84-86. Con ricordi delle prime visite al Museo a partire dal 1933.

¹⁵³ Bernardi 1949¹, pp. 133-136.

¹⁵⁴ Bernardi 1952, ds., p. 86.

¹⁵⁵ Bernardi 1952, ds., pp. 86-87.

¹⁵⁶ Comacchio 1979, pp. 216-220. Sul «museo delle carte» un ragguglio attuale a seguito del riordino spetta a Farronato 2203-2004, pp. 167-187.

¹⁵⁷ Delibera Comunale G.R. 5 agosto 1997, n. 2890 08.5/8.

¹⁵⁸ Appendice, documento 7.

¹⁵⁹ Asolo, Archivio del Museo Civico, Copia del Verbale di presa di

Consegna in relazione alla Perizia di Spesa N. 95 del 25 maggio 1971 approvata con D.M. 3 luglio 1971 prot. N. 9389 del 27 luglio 1971.

La lettera del Sindaco Fantinel indirizzata alla Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte di Venezia con cui si chiede la restituzione delle opere restaurate è del 20 maggio 1974, Municipio della Città di Asolo, Prot. 2814. Con lettera del 20 maggio 1974 il Soprintendente Francesco Valcanover assicura di aver dato disposizioni per la consegna dei dipinti da tempo restaurati (Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte di Venezia, Prot. 2814, 12 giugno 1974).

¹⁶⁰ Verbale di consegna con elenco dei dipinti, firmato da Corrado Fabris, 24 novembre 1977, Municipio della Città di Asolo, prot. 6247. L'autorizzazione alla restituzione dei dipinti restaurati è del 27 marzo 1978 a firma di Gianvittorio Dillon, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto

¹⁶¹ *Regesto* 2000, p. 261. Nella stessa occasione Anna Nicoletta Rigoni (2000, p. 206) tratteggia la “storia” del Museo di Asolo.

Appendice

DOCUMENTO 1

Elenco degli Oggetti d'Arte lasciati al Comune di Asolo Dal defunto Manera Andrea, Asolo, Archivio del Museo Civico (A.M.A.), ms. 1101, 1880.

1 Busto gigantesco di Paolo Veronese, modello dello Scultore Manera Domenico, eseguito in marmo, esistente in Campidoglio a Roma fra gli Umini Illustri.

4 Busti rappresentanti S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni, S. Andrea, modelli in Gesso, di Manera Domenico, non eseguiti in Marmo.

1 Busto colossale in Gesso, modellato da Pace Tonini di Possagno, rappresentante L'Effigie di Antonio Manera, Fratello del donatore.

1 Busto in marmo scolpito da Pace Tonini, rappresentante l'Effigie dello scultore Manera Domenico, di grandezza al naturale.

1 Medaglione in Gesso, rappresentante il scultore Canova Antonio, modellato da Manera Domenico, ed eseguito in marmo dallo stesso, come si vede nel Monumento Il Cenotafio, esistente in Asolo nella Sala del Municipio.

1 Maschera in gesso tratta dal Cadavere di Canova Antonio, morto in Venezia, in Casa Francesconi detto Florian suo compare.

1 Quadro in Olio, ritratto di Manera Domenico, eseguito dal Pittore Sig. Pozzi di Roma.

1 Quadro in Olio, ritratto di Gio: Battista Manera, eseguito dal Pittore Francesco C.te Roberti di Bassano.

1 Quadro in Olio, ritratto di Andrea Manera eseguito dal Pitor De Lorenzi.

La Veduta dello Studio di Canova Antonio in Roma, dipinto acquerello dal C.te Roberto Roberti di Bassano, abitante in Roma.

Ebe copiera di Giove, in atto di versar il Netare ai Dei, in Miniatura, scolpita in marmo dal Canova tre volte.

La Musa Suonatrice, Stampa Miniata, tratta dalla Stamperia annessa allo Studio, di proprietà del Canova che stampavano tutte le opere eseguite in marmo, ed in Pittura dello stesso, sotto la presidenza del Sig.r Manera Domenico, Cugino dello Scultor Canova Antonio. Schizzo in L'Apis, rappresentante li Noni di Canova Antonio, Pasin e Catterina Ceccato di Asolo Coniugi, Monumento eseguito in marmo, esistente nell'Oratorio di S. Rocco in Possagno.

Asolo li 14 Aprile 1880. Il Cugino Pace Tonini fu Giovanni di Possagno

Aggiunta unita dalla Commissione Comunale (Bernardi 1952, ds., pp. 12-13)

1. Autografo di Canova in cornice nera.

2. Piccola incisione in carta in quadro, rappresentante il ritratto di Canova.

3. N° 13 incisioni in altrettante cornici rappresentanti opere eseguite dal Canova.

4. Incisione in rame rapp.te la Venere col Satiro in cornice.

5. Due incisioni in rame della tomba di A. Canova, esiste ai Frari in Venezia.

6. Sepolcro dell'Ammiraglio Nelson, incisione grande in rame con cornice.

7. Due incisioni rapp.ti Teseo dritto e rovescio in due cornici.

8. Incisione rapp.te il Papa Rezzonico in cornice.
 9. Incisione in rame rapp.te il Monumento S. Cruh in cornice.
 10. Incisione rapp.te la madre di Napoleone.
 11. Incisione rapp.te Tersicore.
 12. Due volumi di incisioni relative ad opere di Canova.
 13. la miniatura dello studio in Roma del Marchese Canova fatta da Dom.co Manera.

DOCUMENTO 2

Inventario del Legato Giacomo Bertoldi, Asolo, Archivio del Museo Civico (A.M.A.), ms. 1910, cc.1-7.

- Bassano Leandro 1558-1623 *San Lorenzo Giustiniani con vescovi greci e latini* tela 1,01 x 0,90
 Bassano Francesco 1548-1591 *Nascita di Gesù* tela 0,80 x 0,65
 Bassano Jacopo 1510-1592 *Cena d'Epulone* tela 0,47 x 0,64
 Bassano Jacopo 1510-1592 *Gruppo di animali quadrupedi* tela 0,64 x 0,84
 Bassano Jacopo 1510-1592 *Gruppo di gallinacci* tela 0,67 x 0,91
 Bassano Leandro 1558-1623 *Elia nel deserto soccorso dall'Angelo* tela 0,83 x 1,05
 Bassano Leandro 1558-1623 *Adorazione dei pastori* cartapeccora 0,34 x 0,48
 Bellini (?) 1428-1516 *Frammento d'un trittico* tavola 0,39 x 0,49
 Bonifacio 149?-1540 *Apparizione di Cristo con la Croce a S. Bernardo* tela 0,90 x 1,25
 Bordignon Noé 1890 *Ritratto dal vero di fanciulla* tela 0,52 x 0,41
 Bordon Paris 1500-1570 *San Gio. Battista* rame 0,17 x 0,14
 Brusasorci 1567-1640 *L'Angelo che sostiene Cristo morto* pietra 0,30 x 0,24
 Brusasorci 1567-1640 *Cristo in croce e Maria ai piedi* rame 0,91 x 0,24
 Bordignone 1800 *Battaglia* tela 0,59 x 0,75
 Bonifacio Veronese 149?-1540 *Sacra famiglia* tavola 0,32 x 0,44
 Bassano Jacopo 1510-1592 *S. Girolamo scrivente* tela 0,80 x 0,66
 Caracci Annibale 1560-1609 *Ritorno dall'Egitto* tela 0,71 x 0,53
 Caracci Annibale 1560-1609 *La Maddalena che medita* (copia del Coreggio) tela 0,30 x 0,40
- Cobelin *Giov. D'Arco contadina e guerriera* arazzo 0,49 x 0,23
 Corona 1561-1605 *Sacra famiglia* tela 1,27 x 1,15
 Del Piombo Seb. 1547-1599 *Cristo che prega nell'orto* rame 0,25 x 0,20
 Dürer Alberto 1471-1528 *Giov. Huss* tavola 0,63 x 0,52
 Dolci *Madonna con Bambino* tela 0,65 x 0,51
 Giordano Luca 1623-1705 *L'avar del Vangelo* tela 0,60 x 0,79
 Guardi Francesco 1712-1793 *Veduta* tela 0,41 x 0,49
 Guardi Francesco 1712-1793 *Veduta* tela 0,41 x 0,49
 Guardi o Marieschi (?) 1712-1793 *Prospettiva architettonica* tela 0,40 x 0,51
 Guardi o Marieschi (?) 1712-1793 *Prospettiva architettonica* tela 0,40 x 0,51
 Haiermann 1800 (?) *Vecchia* tela 0,79 x 0,56
 Lazzarini Greg. 1710-1801 *Redentore* tela 0,53 x 0,38
 Lazzarini Greg. 1710-1801 *San Matteo ispirato dall'Angelo* 0,82 x 1,00
 Liberi Pietro 1687-1769 *Mosé salvato dalle acque* tela 0,40 x 0,53
 Liberi Pietro 1687-1769 *La tazza di Beniamino* tela 0,40 x 0,53
 Longhi Pietro 1702-1762 *Sacra famiglia* tela 0,65 x 0,50
 Loto Lorenzo 1480-1556 *Cristo risorge dalla tomba* affresco all'encausto pietra 0,29 x 0,40
 Maggiotto Dom. 1720-1794 *Madonna col Bambino* tela 0,45 x 0,37
 Maggiotto Dom. 1720-1794 *S. Giuseppe* tela 0,45 x 0,37
 Mazzarotto 1897 4 paesaggi a olio legno 0,12 x 0,20
 Mazzarotto 1897 4 paesaggi ad acquarello cartone 0,9 x 0,15
 Mazzarotto 1897 *Veduta* legno 0,12 x 0,20
 Masaccio 1460 *S. Alessandrina innanzi al giudice* (chiaroscuro) cartone
 Mantegna *Deposizione dalla Croce* tavola 0,96 x 0,73
 Neruda L. 1890 *Vasellame e libri su tappeto verde* tela 0,45 x 0,60
 Neruda L. 1890 *Vasellame e libri su tappeto verde* tela 0,45 x 0,60
 Palma il Giovane 1544-1628 *San Francesco d'Assisi* (ovale) tela
 Ostade (von) Adrian 1610-1685 *La Maddalena* tela 0,47 x 0,38
 Padovanino 1660-1710 *Cristo e la Samaritana al pozzo* tela 0,95 x 0,80
 Padovanino 1660-1710 *Isacco benedice Giacobbe* tela 0,94 x 0,78
 Padovanino 1660-1710 *Madonna col Bambino* tela 0,49 x 0,41
 Palma seniore (?) 1480-1528 *Madonna* (testa) tela 0,42 x 0,36
 Palma iuniore 1544-1628 *Ritratto di uomo* tela 0,38 x 0,30
 Palma iuniore 1544-1628 *Deposizione dalla Croce* tela 0,87 x 0,42
 Piazzetta G. B. 1682-1754 *San Filippo Neri* tela 0,30 x 0,23

- Piazzetta G. B. 1682-1754 *Sant' Ambrogio* (ovale) legno 0,20 x 0,15
 Piazzetta G. B. 1682-1754 *San Pietro* (testa) tela 0,62 x 0,29
 Polidoro 1515-1565 *L'Angelo che sostiene Cristo* legno 0,50 x 0,41
 Pordenone Licinio 1484-1540 *Adorazione dei Magi* tela 0,62 x 1,08
 Pordenone Licinio 1484-1540 *San Brunone* tela 0,46 x 0,43
 Pordenone Licinio 1484-1540 *San Francesco di Paola* tela 0,22 x 0,18
 Piazzetta o Tiepolo? *San Pietro pentito* tela 0,31 x 0,25
 Palma il vecchio *La fondazione del Rosario* (ovale) tela 0,24 x 0,29
 Ribera 1588-1656 *Paesaggio napoletano* tela 0,38 x 0,69
 Ribera (Spagnoletto) 1588-1656 *San Gerolamo* tela 1,14 x 0,96
 Ricci Marco 1729-1779 *Paesaggio* su legno 0,26 x 0,32
 Ricci Marco 1729-1779 *Paesaggio* su legno 0,26 x 0,32
 Rizzo Franc. 1504-1549 *Incoronazione di Maria con 4 dottori* tela 0,70 x 0,81
 Sanzio Raffaello 1489-1520 *Madonna della missione* tavola 0,28 x 0,21
 Sasso Romano 1800 *Ritratto di uomo* (mezzo busto) tela 0,50 x 0,41
 Sasso Romano 1800 *San Sebastiano* (testa) tela 0,39 x 0,35
 Spoldi 1800 *I funerali di sant'Orsola* (copia del Carpaccio - dettaglio) tela 1,45 x 1,12
 Sustermans 1597-1681 *Ritratto di donna* tela 0,84 x 0,69
 Sassoferrato 1573 *Addolorata* tela 0,47 x 0,42
 Sasso Romano XIX s. 2 bozzetti cartone
 Tiziano (?) 1477-1576 *Un riposo nella fuga in Egitto* tela 0,82 x 1,05
 Turchetto 1543-1619 *Deposto con 4 figure* pietra 0,36 x 0,40
 Tiepolo G. B. 1695-1770 *Maria leggente con S. Anna e S. Giocchino* tela 0,71 x 0,55
 Tiepolo G. B. 1695-1770 *Transito di S. Giuseppe* tela 0,74 x 0,55
 Tiepolo G. B. 1695-1770 *Seduzione* tela 0,37 x 0,42
 Tiepolo G. B. 1695-1770 *Sacra famiglia* tela 0,67 x 0,56
 Tintoretto 1519-1594 *S. Sebastiano* tela 0,95 x 0,81
 Tintoretto Maria 1570-1590 *Ritratto di un procuratore veneto* tela 1,47 x 1,15
 Tintoretto Maria 1570-1590 *Ritratto di dama veneta* tela 1,47 x 1,15
 Tiepolo o Piazzetta(?) *Testa di Apostolo* (ovale) tela 0,32 x 0,25
 Tintoretto o Palma(?) *San Girolamo* (ovale) legno 0,17 x 0,14
 Zuccherelli *Scena campestre* tela 0,69 x 0,79

SCUOLE/ SECOLO

- Bassano XVI *Angelo custode* tela 0,74 x 0,54
 Bellini XVI *Ritratto di Federico IV* tavola 0,29 x 0,19

- sc. bolognese XVII *Sant' Apollonia* tela 0,59 x 0,54
 sc. bolognese XVII *San Bonaventura* (molto buono) tela 0,83 x 0,70
 Celesti XVII *San Giovanni di Vio tra gli appestati* tela 0,39 x 0,28
 sc. fiamminga XV *Riposo del cacciatore* tela 0,30 x 0,36
 sc. fiamminga XV *Una partita a carte* tela 0,29 x 0,38
 sc. ferrarese *Madonna col Bambino dormiente* tela 0,32 x 0,48
 Giotto XIII-XIV *Sacra famiglia* legno 0,41 x 0,54
 Giulio Romano? XVI *Ritratto di Giulio II* (copia di Raffaello) tela 0,41 x 0,33
 Molk XVIII *Paesaggio familiare* tela 0,55 x 0,70
 Leonardo XVI *2 donne con 2 putti* tela 0,60 x 0,85
 Piazza XVII *La Cena* tela 0,74 x 1,49
 Palma il vecchio XV-XVI *Sacra famiglia* tela 1,11 x 0,99
 Palma il giov. XVI-XVII *Gesù deposto* tela 0,56 x 0,35
 sc. sienese *Madonna e santi* tavola 0,32 x 0,44
 Sanzio XVI *Sacra famiglia* tavola 0,18 x 0,17
 Sanzio XVI *Madonna col Bambino dormiente* tavola 0,74 x 0,67
 Sasso Rom. XVI *Madonna* tela 0,49 x 0,41
 Tiepolo XVIII *Madonna e santi* tela 1,05 x 0,52
 Tintoretto XVI S. *Brigida* tela 0,67 x 0,59
 Tiziano XVI *San Gio. Battista* (ovale) legno 0,32 x 0,25
 Tiziano XVI *Incoronazione di spine* (ovale) legno 0,32 x 0,25
 Tiziano XVI *San Sebastiano* tela 0,49 x 0,48
 Tiziano XVI *L'Annunziata* legno 0,22 x 0,18
 Veronese XVII *San Bovo* tela 1,54 x 1,00
 Veronese XVII *Ester ai piedi di Assuero* tela 0,72 x 0,94
 Veronese XVII *Salomone davanti l'idolo di Moloch* tela 0,72 x 0,94
 Veronese XVII *Visita di Alessandro a Diogene* tela 0,94 x 1,29
 Veronese XVII *Sant' Elena con la Croce* (ovale) tela 0,69 x 0,54
 Veronese XVII *Adorazione dei Magi* tela 0,59 x 0,77
 Veronese XVII *Cristo al pozzo* tela 0,39 x 0,30
 sc. greco-bizantina *Maria che allatta il Bambino* tela 0,35 x 0,30
 Zelotti 1530-1560 *Apparizione di Cristo alla colonna a S. Brigida* tela 0,92 x 0,75

Madonnari e di Autore incerto.

Secolo

- XV *San Sebastiano* tavola 0,81 x 0,40
 XV *Sant' Antonio* tavola 0,21 x 0,16
 XVI *Ecce Homo* marmo 0,30 x 0,24

XVI *Ritratto di Ambrosius Battaglia* tela 0,81 x 0,63
 XVII *Ecce Homo* tavola 0,40 x 0,30
 XVII *Madonna con Bambino* tavola 0,59 x 0,45
 XVII *Adorazione dei Magi* tavola 0,28 x 0,24
 XVII *Adorazione dei Magi* tavola 0,48 x 0,41
 XVII *Madonna con Bambino* tavola 0,36 x 0,31
 XVII *Il Natale* tavola 0,53 x 0,47
 XVII *Madonna greca* tela su tavola 0, 51 x 0,39
 XVII *Madonna col Bambino* tela 0,67 x 0,53
 XVII *San Pietro* tela 0,90 x 0,55
 XVII *San Gio. Battista* tela 0,50 x 0,41
 XVII *Ecce Homo* tela 0,41 x 0,35
 XVII *Ecce Homo* tela 0,48 x 0,41
 XVII *Agar nel deserto* tela 1,00 x 1,16
 XVII *Sant'Antonio* tela 0,96 x 0,66
 XVII *San Francesco d'Assisi* tela 0,50 x 0,40
 XVII *San Francesco di Sales* tela 0,48 x 0,33
 XVII *Testa di ragazza* tela 0,36 x 0,28
 XVII *San Gerolamo* tela 0,68 x 0,56
 XVII *Santa Chiara* tavola 0,25 x 0,20
 XVII *San Francesco d'Assisi* tavola 0,29 x 0,39
 XVII *San Giovanni del fuoco* tavola 0,44 x 0,29
 XVII *Madonna con Bambino* vetro 0,16 x 0,12
 XVII *San Giuseppe* vetro 0,19 x 0,14
 XVII *Madonna col Bambino* vetro 0,20 x 0,17
 XVII *Ritratto di Diogene (?) con fanale* tela 1,05 x 0,90
 XVII *Madonna con Bambino* tela 0,85 x 0,65
 XVII *Transito di san Giuseppe* tela 1,19 x 1,64
 XVII *Sacra Famiglia* tela 0,85 x 0,83
 XVII *San Giovanni nel deserto* tela 0,68 x 0,98
 XVII-XVIII *San Francesco ricevere le stimmate* tavola 0,73 x 0,83
 XVIII *G. Subieski - ritratto* tela 1,00 x 0,69
 XVIII *Cardinale Lor. de Lairay* tela 1,10 x 0,80
 XVIII *San Domenico* legno 0,60 x 0,46
 XVIII *Sant'Antonio e la Madonna* (ovale) tela 0,85 x 0,65
 XVIII *San Carlo* tela 0,31 x 0,29
 XVIII *Madonna e Bambino* (ovale) tavola 0,17 x 0,13
 XVIII *Ritratto di giovane* tela 0,47 x 0,38
 XVIII *Madonna* vetro 0,23 x 0,19
 XVIII *Madonna con Bambino e fregio d'oro* tela 0,17 x 0,14

XVIII *San Giovanni a Patmos* tela 0,34 x 0,26
 XVIII *Confucio* tela 0,62 x 0,46
 XVIII *Sacra Famiglia* tela 0,99 x 0,86
 XVIII *Bambini* tela 0,85 x 0,83
 XIX *Ritratto di uomo* tela 0,47 x 0,36
 XVIII Dossale di pancione veneto *dipinto* legno
 ? *S. Andrea* tela 0,64 x 0,37

DOCUMENTO 3

Luigi Coletti, *Il riordinamento del Civico Museo di Asolo* (relazione ministeriale), in Carlo G. Bernardi 1952, ds., pp. 71-75 [1921]; in Comacchio 1979, pp. 229-234 doc. II [1920, giugno].

IL RIORDINAMENTO DEL CIVICO MUSEO DI ASOLO.

La città di Asolo illustre per l'antichità della sua origine, per la bellezza del suo sito, per i cittadini e gli stranieri insigni che la onorano in tutti i tempi, possiede cospicue memorie che testimoniano la nobiltà della sua storia e delle opere d'arte ragguardevolissime e degne di essere con ogni cura conservate ed offerte all'ammirazione del pubblico.

Il Civico Museo di cui il primo nucleo furono il *Paride* di A. Canova regalato agli Asolani dal fratello dello scultore, Vescovo di Mindo, e gli altri ricordi canoviani donati dall'altro congiunto del grande Possagnese, il Manera; arricchito degli oggetti di scavo romani e preromani raccolti da quel sagace indagatore delle cose asolane che fu Pacifico Scomazzetto, venne via via aumentando per lasciti e doni di munifici cittadini, quali il Vettoruzzo, i Pasini, il (sic) Bronson, i Browning, e fu cresciuto recentemente della collezione Bertoldi, ricca di numerosissimi quadri di vario valore, fra i quali taluni veramente pregevoli.

La guerra sconvolse naturalmente anche il Museo di Asolo. Alcuni fra i quadri e cimeli di più alto valore furono asportati nell'interno d'Italia per opera dei Commissari della direzione delle B(elle) A(rti), gli altri posti in salvo alla meglio in Asolo stesso dalle ingiurie degli uomini e dai pericoli delle armi. E per fortuna, per merito anche di chi, come l'egregio Cav. Cillo in momenti difficili ne ebbe premurosa cura, il patrimonio artistico del Museo di Asolo fu immune di danni.

Ora ritornati gli oggetti asportati, tutti tranne alcuni frammenti del Mammouth, che si ritrovano ancora a Venezia, il Museo di Asolo dev'essere convenientemente riordinato e posto in grado di assolvere alla sua alta funzione, non solo di coltura per il popolo Asolano, ma anche di forte attrattiva per i forestieri e gli stranieri che, richiamati dall'amenità della natura, dalle meraviglie dell'arte, dalla celebrità che diede a questi luoghi l'amore dei più illustri letterati antichi e moderni, italiani ed esotici, dal Bembo ai Browning, vi accorrono ogni anno in folla, sia per breve visita curiosa, sia per lunga permanenza di villeggiatura.

In occasione della festa per la consegna della croce di guerra ad Asolo, fu dal sottoscritto, in unione al Cav. Cillo Max, valente e benemerito conservatore del Museo, curata una provvisoria esposizione dei migliori oggetti d'arte (quadri, statue) nell'ampio salone maggiore del Museo.

Sebbene destinata ad un completo rimaneggiamento, tale esposizione vorrebbe tuttavia essere un saggio di quel che dovrebbe essere il definitivo ordinamento del Museo.

I criteri che dovrebbero presiedere a questo ordinamento non soltanto delle raccolte d'arte ma di tutte le collezioni del Museo sono:

1. Scelta delle opere e degli oggetti. È inutile esporre accanto a lavori di prim'ordine opere senza valore che distraggono il visitatore, occupano spazio prezioso, impediscono e turbano quel raccoglimento davanti all'opera d'arte, che è elemento essenziale al suo godimento.
2. Collocamento adatto e decoroso. Per essere compiutamente goduta l'opera d'arte, in ispecie il quadro, ha bisogno di luce appropriata, di sfondo intonato, di spazio: non è più possibile tollerare una parete di quadri appiccicati l'uno accanto all'altro come francobolli in una pagina d'album.
3. Ordinamento logico e cronologico. I quadri si devono raggruppare, finché possibile, per epoche e scuole, sia per ragioni didattiche, sia perché i quadri stilisticamente affini meglio si accordano fra loro. Se nelle opere d'arte, ragioni estetiche possono tuttavia consigliare qualche eccezione a questo criterio, esso deve invece essere seguito rigorosamente nelle collezioni archeologiche e storiche.

Poiché il Museo asolano racchiude un numero rilevantissimo di oggetti ed opere d'arte degni d'essere posti bene in vista al pubblico; ed altri importantissimi frammenti ed oggetti in ispecie romani, trovansi qua e là dispersi, che converrebbe raccogliere, è certo che

occorre una conveniente disponibilità di spazio, ed un adeguato numero di locali.

Gli avanzi monumentali dell'epoca romana, i marmi, le terrecotte, i tubi, i frammenti architettonici e sculturali che già si trovano nel Museo, il grande sarcofago, i cippi e i resti provenienti dallo anfiteatro e ora accatastati in Castello, dovrebbero radunarsi in un vasto locale, a piano terreno, che potrebbe essere la loggia sotto l'antico Municipio. Loggia che pure restando accessibile al pubblico in ispecie nei giorni di mercato, converrebbe fosse chiusa con cancellata di ferro, come tante logge fiorentine, perché il pubblico comprenda essere quello luogo da frequentare col dovuto rispetto.

Una stanza con le pareti circondate da bacheche, dovrebbe destinarsi ai più minuti oggetti di scavo, dagli avanzi del Mammouth e dalle selci paleolitiche, alla situla illustrata dal Guerra e ai piccoli bronzi romani. Perché questa raccolta abbia tutto il suo valore per gli studiosi converrebbe corredarla di prospetti e di piante topografiche degli scavi fatti e da copie o meglio da calchi di tutte le antiche epigrafi asolane.

A questa dovrebbe seguire una stanza che contenesse, accanto agli oggetti di curiosità del Medioevo e del Rinascimento, non molto numerosi e tali che basterebbe una vetrina nel centro della stanza ad accoglierli, le memorie asolane dei secoli successivi al periodo fino all'epoca moderna. Due gruppi di ricordi dovrebbero essere specialmente posti in evidenza: quelli della Regina Cornaro e i Canoviani. Della Regina esistono alcuni ritratti, una donazione con firma autografa, stemmi, vi sono due quadri di costume (la Regina con alcuni cipriotti e la Regina ricevuta del Doge) che sarebbero di alto interesse se si potesse accertarne l'autenticità.

Bisognerebbe completare la raccolta cateriniana con riproduzioni degli altri ritratti noti; con una collezione di edizioni antiche degli "Asolani" del Bembo, con fotografie del Barco di Altivole ecc. La raccolta Canoviana è abbastanza ricca di autografi e di stampe, che degnamente contornano la Maschera del grande e preparano il visitatore al godimento di una fra le migliori sue opere, il *Paride* che è la gemma del Museo.

La grande Sala che contiene il *Paride* dovrebbe essere destinata unicamente alle opere d'arte: quadri e sculture.

Per ottenere una superficie abbastanza ampia ove appendere i quadri in condizione di luce favorevole converrebbe innalzare fra le finestre del lato Nord, tre telai a cavalletto lunghi tre metri ed alti

poco meno, ricoperti di stoffa di tinta neutra. La spesa non sarebbe molto forte e si avrebbe modo di collocarvi i quadri migliori, all'incirca quelli esposti alle pareti nell'ordinamento provvisorio facendovi primeggiare, come si conviene, il creduto Tintoretto di Mons. Bertoldi, lo Strozzi, i creduti Tiepolo (ma più probabilmente Sebastiano Ricci), i creduti Guardi (ma più vicini al Canaletto), il Susermann, e la Madonna, purtroppo assai malconcia, passata finora inosservata ma che al sottoscritto parrebbe bellissima opera belliniana del periodo sotto l'influsso Mantegnesco.

Sulle pareti che così rimarrebbero vuote troverebbero posto la collezione interessante per il numero più che per il pregio delle singole opere, dei Madonnari, altri quadri di minor importanza, ritratti di interesse locale ecc.

Alle testate dei cavalletti si collocherebbero le statue del Torretto ed altri busti fra i quali allo scrivente sembra singolarmente pregevole quello del Card. Rubini.

Le vetrine con collezioni di storia naturale troverebbero miglior collocamento nei gabinetti scientifici annessi alle scuole.

Al Museo converrebbe aggiungere anche l'antico archivio comunale, le mappe catastali, i manoscritti e i libri di storia asolana, che così uniti alle collezioni storico artistiche formerebbero un tutto armonico ed organico di alto interesse agli studiosi e di utilità per la coltura locale. Se si potesse unire questo materiale in una apposita stanza, che servisse anche di locale di studio, sarebbe conveniente aggiungerci una piccola sezione topografica asolana; antiche vedute e piante di città, ed il medagliere.

Vorrebbe lo scrivente anche suggerire, se non temesse di cozzare contro insormontabili difficoltà di spazio, la istituzione di un piccolo Museo Browninghiano che sarebbe degno tributo di affettuosa onoranza al poeta che cantò impareggiabilmente la dolcezza dei colli asolani: tale museo dovrebbe raccogliere autografi, edizioni, ritratti, ricordi di Roberto e di Elisabetta, e le opere di scultura e di pittura del figlio dei poeti.

Ma forse la sede più adatta ad un simile Museo non sarebbe fra le altre raccolte, ma in qualcuna delle stanze che il poeta abitò in Asolo, e che diventerebbe certo meta di devoto pellegrinaggio da parte degli infiniti e fervidi ammiratori anglosassoni del grande poeta.

Un'altra sessione giudicherebbero invece indispensabile a complemento del Museo asolano: quella dei ricordi della grande guerra, poiché sul Grappa, facente parte del territorio asolano, si concentrò

per un anno lo sforzo nemico inteso ad abbattevi, e giganteggiò il valore degli italiani decisi alla resistenza e alla vittoria.

Questa sezione che si può facilmente preparare, e nella quale potrebbero trovar posto anche memorie del risorgimento e delle precedenti guerre di liberazione, parmi costituisca un debito d'onore per la nobile Città di Asolo che diede così alte prove di patriottismo. Per venire al concreto lo scrivente d'accordo coll'Ill.mo Conservatore Cav. Cillo proporrebbe al Municipio il seguente ordinamento: L'ingresso al Museo dovrebbe farsi nella casa attigua alla Loggia attualmente concessa a varie private associazioni.

Nella stanza a pianterreno di questa casa (ingresso): il museo della Guerra; nella stanza al primo piano: la sezione archeologica (oggetti preromani e romani); nella stanza al secondo piano, che potrebbe anche restar separata con giorni d'apertura diversi: la biblioteca e l'archivio. Dalla sezione archeologica si passerebbe nella stanza ora occupata in gran parte dal colossale armadio che maschera il rovescio della nicchia del Paride nella sala successiva. In questo locale piuttosto infelice, la piccola collezione medioevale, Rinascimento e ricordi Cateriniani e Canoviani.

Nella grande Sala, colla disposizione sovraccennata, i quadri e le statue.

Per lo scalone si scenderebbe alla Loggia dove sarebbero collocati i grandi oggetti romani.

Certo sarebbe più desiderabile che questa categoria di oggetti si trovasse all'ingresso, prima della stanza archeologica piuttosto che all'uscita, ma la struttura degli ambienti, che non è possibile modificare, non consente tale più logica disposizione.

Il piano di riordinamento che così, esposto a grandi linee, si sottopone all'approvazione delle competenti Autorità non è certo perfetto e, nell'esecuzione pratica è suscettibile di miglioramento: ma ritenersi concili abbastanza bene le esigenze della cultura moderna e insieme quelle dell'economia.

La spesa complessiva occorrente non sarà molto gravosa, e si spera vi possa concorrere come ha fatto per altre città il Governo.

Ad ogni modo per una Città come Asolo che vanta tradizioni nobilissime, essa è una spesa di necessario decoro e non si può dire affatto una spesa di lusso, perché una delle fonti principali di benessere della Città stessa, è l'affluenza dei visitatori e dei villeggianti, ed è fuor di dubbio che un Museo, ricco già di oggetti ed opere di alta importanza, quando sia convenientemente ordinato e illustrato, co-

stituisce un nuovo attraentissimo ornamento. Si tratta della messa in valore di un patrimonio altrimenti inutilizzato o quasi.

Confido pertanto nell'alto senno e nell'amor civico della rappresentanza comunale di Asolo, e mi auguro che a secondo le linee da me tracciate, o secondo i suggerimenti di altri competenti più di me, cui essa credesse affidarsi venga comunque sollecitamente deliberato ed attuato il riordinamento del Museo ben lieto se, in ogni modo, potrò portarvi il contributo della modesta opera mia.

f.to Luigi Coletti.

Preventivo di spesa pel riordinamento del Civico Museo di Asolo.

1. Restauro di duecento quadri della raccolta lasciata dal benemerito Mons. Bertoldi. In media a L. 120 l'uno = L. 2400.

2. Costruzione di N. 4 bacheche in legno comune colorite per esporre oggetti delle quattro epoche di notevole interesse archeologico e paleontologico. A L. 250 l'una = L. 1000.

3. Costruzione nella Sala maggiore di quattro pareti mobili con scheletro in legno comune ricoperto di tela per collocare dipinti. A lire 150 l'una = L. 600.

4. Costruzione di due vetrine per esporre monete antiche. A lire 250 l'una = L. 500.

5. Una vetrina per medagliere, targhe e timbri. = L. 250.

6. Uno scaffale per l'Estimo e le Mappe antiche del Dipartimento del Bacchiglione. = L. 350.

7. Cancellata in ferro battuto per chiudere la Loggia al piano terreno sottostante al museo, ove dovrebbero trovar posto i frammenti dell'anfiteatro romano, delle Terme, sarcofaghi antichi, statue ecc. Quintali di ferro 15. = L. 5780.

8. Materiali e manodopera muratori; = L. 4559,52.

TOTALE.= L. 15.359,52.

DOCUMENTO 4

Lettera dell'Ispettore Onorario Maestro Gian Francesco Malipiero a Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie di Venezia, in data 5 settembre 1951 (Bernardi 1952, ds., pp. 91-93).

Al Soprintendente delle Gallerie Venezia e p.c. al Sindaco di Asolo.

Caro Moschini, le catastrofi politiche, le guerre perdute, provocano cataclismi che distruggono ogni cosa. Tutto viene sommerso e si vive fra relitti che vanno alla deriva. In mezzo a tanta desolazione che cosa è il Museo di Asolo? Un granellino di sabbia e veramente non vale la pena che noi perdiamo del nostro tempo.

Però lasciando andare tutto, si contribuisce alla preparazione di maggiori disastri. Dunque, pur correndo il rischio di ripetere cose che ti ho già detto, ti riassumo la storia del Museo di Asolo: circa nel 1930 io, con denaro raccolto da me (il comune non ha speso un soldo) e d'accordo con l'allora Soprintendente Gino Fogolari, che seguì e approvò i lavori che vennero eseguiti sotto la direzione mia, si restaurò il Museo. Seguì il principio di sfruttare le cose migliori e di metterle in vista, con gusto. Risultò una cosa simpatica.

Venne nominato Direttore del Museo il Conte Pietro Trieste e sono stato soddisfatto della nomina perché lo conoscevo come un essere amorfo, invertebrato, che mai avrebbe osato fare opera di distruzione. Circa un mese fa venni a sapere che il Trieste, dopo le elezioni amministrative, era stato sostituito con Don Carlo Bernardi e che si stava per cambiare tutto. Feci allora sapere alla Soprintendenza che non mi pareva giusto che di nulla essa fosse avvertita. Non parliamo dell'offesa verso di me, ché io fingo di ignorare certe cose perché le so inevitabili. Dal rubinetto dell'acqua non può uscir vino. In seguito alla tua prima lettera veniva a trovarmi il nuovo direttore, accompagnato da un certo professore Guido Pusinich. Il secondo parlò molto più di Don Carlo e inveì ferocemente contro le pitture di Guglielmo Talamini e di quel Benson (americano) dilettante senza ingegno. Il mio imbarazzo non lo puoi immaginare ché io come mi pare avverti già detto, avevo a malincuore accettato quelle "croste". Le raccolsi in una stanza, che in un primo tempo non faceva parte del Museo e venni neutralizzato dal fatto che il Comune, dalla vedova Talamini doveva ricevere 30.000 lire. Ora, avendo io messo in

guardia il Sindaco contro eventuali proteste da parte della donatrice, sono stato informato (e la cosa è vera, vagamente me ne sovven-go) che la vedova Talamini, ridotta in miseria non ha mai versato il denaro, perciò il Pusinich più che mai inveì contro le pitture e per la verità non ricordo se il direttore lo asseccasse, però mi pare di sì. Ho avuto forse torto di non chiedere al Pusinich perché si occupasse di cose che non lo riguardavano, ché io, già alla prima visita, non compresi che cose ci stesero a fare. Sempre in onore della guerra perduta e della catastrofe spirituale, lasciai fare. Ritornai una terza volta al Museo. Il Pusinich mi aspettava fuori della porta e mi disse che Don Carlo voleva mettere in valore le croste antiche e che rovinava ogni cosa... Quantunque le denunce segrete non mi ispirino fiducia, ti avvertii e tu scrivesti la seconda lettera. Ieri mi recai al Museo e già sulle scale notai gli errori e orrori nella disposizione di certi quadri e delle pietre, il tutto fatto in gran fretta. Nella sala ex Talamini vennero raccolte le monete (che sono state molto bene messe in ordine, classificate, ecc.) e i frammenti archeologici (di importanza molto relativa) e sulle pareti ci sono varie Croste, di varie epoche e qualche quadro passabile.

Ti confesso che inorridii e allora il nuovo direttore ebbe parole poco simpatiche, ma io resistetti perché non volevo dirgli che il mio mutamento (cioè la perdita di ogni fiducia) era stato provocato dalla denuncia del suo collaboratore Pusinich. Riuscii a riportare un po' di calma (temevo di far la fine di Giordano Bruno o del Savonarola) e promisi di aiutare per riparare il peggio. Una cosa da notare: improvvisamente il nuovo direttore mi disse che non voleva sopprimere le pitture contemporanee di artisti che avevano amato Asolo; perciò si vede ora un'intera parete coperta di piccoli (ma grandi) errori del Benson. Del Talamini, che pur essendo artista di terzo ordine, non si può paragonare al Benson, molte opere sono state portate non so dove. Io per far cosa grata a te e non darti fastidio, sono disposto ad aiutare ancora, mi vorrebbe un po' di denaro però. Se tu nulla puoi (ti pregherei però di fare qualcosa) scriverò a Roma al Direttore Generale, che, in questo momento non è mal disposto verso di me. Fra 8 giorni sarò a Venezia e parleremo di tutto. Ora il Museo dorme. Ti saluto cordialmente

il tuo
G. Francesco Malipiero
Asolo (Treviso) 5 - IX - 1951

DOCUMENTO 5

Lettera di Vittorio Moschini, Soprintendente alle Gallerie di Venezia, al Sindaco di Asolo e all'Ispettore Onorario Maestro Gian Francesco Malipiero, in data 15 ottobre 1951 (Bernardi 1952, ds., pp. 96-97).

Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte - Venezia
Prot. N° 1561
Venezia, 15 Ottobre 1951
Ill.mo Sig. Sindaco di Asolo
e p.c. All'Ispettore Onorario
Maestro Gian Fr. Malipiero
Conservatorio di Musica Benedetto Marcello - S. Stefano Venezia
Oggetto: Asolo, Museo Civico.

In seguito al recente sopralluogo ed agli accordi verbali presi con la S.V., comunico quali modificazioni sono da effettuare in codesto Museo Civico:

1. Nella sala conviene togliere i dipinti e lasciare i frammenti di sculture e iscrizioni, con i quali i detti dipinti troppo contrastano.
2. Nel salone non v'è nulla da aggiungere, mentre occorre dare spazio e risalto ai pezzi migliori, cominciando dai noti due quadri del Bellotto.
3. Nella sala della raccolta Bertoldi è indispensabile eliminare, mettendoli in magazzino, molti, anzi la maggior parte, dei dipinti, scadenti e tali da non far onore neppure al nome del donatore. In tale sala le vetrine con le monete e altri oggetti potranno essere lasciati, con qualche piccola modificazione per renderle meno ingombranti e più decorose. Saranno da sistemarsi i libri e i manoscritti.
4. Tutti i quadri moderni, del Talamini, del Benson e di altri dovranno essere rigorosamente selezionati, scegliendo dei pezzi migliori o almeno sopportabili, da collocare tutti nella sala ove ora sono i quadri Talamini. Sarà bene mettere in risalto, su di un supporto presso la finestra, la tela dipinta in parte dal Moggioli ed in parte dal Semeghini. I quadri scarti, compresi quelli del sottoscala, andranno nel magazzino ovvero in deposito presso gli Uffici del Comune o di altri Enti.

Certo bisognerebbe anche pensare ad altre evidenti necessità per quanto riguarda il restauro di molti quadri in cattive condizioni, la

tinteggiatura di alcune pareti, la pulizia dei pavimenti ecc., per il decoro di codesto Museo Civico, che ora lascia molto a desiderare. Spero che codesto Comune vorrà provvedere. Per la esecuzione nei particolari delle modificazioni indicate il Maestro Gian Francesco Malipiero, nostro Ispettore Onorario, potrà intervenire per conto di questa Soprintendenza e prego quindi di prendere con lui precisi accordi.

Resto in attesa di cordiali assicurazioni.

Ossequi distinti
Il Soprintendente
(Vittorio Moschini)

DOCUMENTO 6

“Memoriale” di don Carlo G. Bernardi sul Museo Civico di Asolo, 15 agosto 1952 (in calce a Bernardi ds., 1952)

Stim.mo Sig. Giovanni Fantinel,
Sindaco di Asolo

Penso che un mio incontro con il Soprintendente, Prof. V. Moschini, fin dal 15 ottobre p.p., tra le altre cose buone, avrebbe potuto risparmiare alla S.V.I. i dieci mesi di paziente attesa per questa mia, e a me la briga del grosso “memoriale” che l'accompagna.

Ho una certa impressione però che forse di proposito si sia voluto evitare tale incontro, al punto da assolvermi di tutti gli “errori, orrori e disastri” perpetuati di recente nel Civico Museo, per riversarli “sull'Ente proprietario, ossia sul Comune di Asolo”.

Due cose che anche questa volta non avrebbero dovuto avere nessuna ragione di essere: la prima perché, parlando, ci s'intende, e nel Museo la voce del Comune è quella del suo Direttore; la seconda perché, a parte ogni sottigliezza giuridica, praticamente ognuno deve rispondere del proprio operato e, all'occorrenza, pagare del proprio.

Anche la S.V.I. è stata di questo avviso, e la comunicazione fattami delle due note del sig. Ispettore (5 sett. 1951) e del sig. Soprintendente (15 ottobre id.) per me ha avuto tutta la forza di un invito alle spiegazioni per la risposta che si attende dalla S.V.I.

Spiegazioni? ... La cosa sarà meno breve che facile anche se, dopo quanto ne ho scritto nell'unito “memoriale” e quanto è a conoscen-

za diretta della S.V.I., ben poco ci sarebbe da aggiungere per far giustizia dell'infelice documento del 5 settembre e del generoso abbandono con cui il sig. Soprintendente ha creduto di poterlo avallare. Il sig. Ispettore non ha nessun motivo di fare l'offeso né per sé né per la Soprintendenza, e tanto meno di farlo dopo le spiegazioni a lui date e gli accordi con lui presi dalla S.V.I. il 21 agosto 1951 e dal sottoscritto il 25 seguente.

Se il sig. Ispettore con gli occhi d'Argo di uno “speciale incarico” non s'era addatto che già fin dal 1946 in Museo al Direttore stava accanto un Vicedirettore, e che non dalle elezioni del maggio 1951, ma dal dicembre 1950, il Co. Trieste era stato sostituito, meraviglia che anche la gente nuova della nuova Amministrazione Comunale, sottoscritto compreso, ignorasse non solo la estensione, ma la esistenza stessa dei suoi “speciali” e non speciali “incarichi”?

E, se già da un mese innanzi voci allarmistiche da lui erano state avvertite, proprio in forza di quello “speciale incarico”, in clima di cortesia e di amichevole sentire, non sarebbe stato opportuno chiarirle direttamente, non dico (oibò!) col neodirettore, ma con la S.V.I., evitando, almeno in un primo tempo, l'odioso ricorso della denuncia alla Soprintendenza?

Questo sì che sarebbe stato il caso di offendersi!

Il sig. Ispettore ad un certo punto, riferendosi ad un giudizio personale confidatogli dal Prof. Pusinich, afferma, se pur questo fosse stato il caso, che “le denunce segrete non gli ispirano fiducia” e non possiamo dargli torto. Torto invece dobbiamo dargli per quando egli stesso si servì dello stesso sistema a sollevare tanto scalpore sul miserabile “granello di sabbia” asolano.

Può darsi che in un primo tempo l'abbia fatto in buona fede, fino a quando almeno egli sognò l'Asolano trasformato in un immenso serbatoio di acqua impotabile, vale a dire di rusticana rozzezza distribuita con i rubinetti degli uomini nuovi.

Tale prevenzione lo portò a fastidiare la Soprintendenza proprio con una precisa allarmante denuncia prima ancora di averli saggati i rubinetti dannati. E pazienza!

Ma perché continuare quando questi, con la voce del sottoscritto e del Sindaco, si erano affrettati a sprillargli, fin dal primo incontro, il vin generoso della cortesia e di ogni più umile scusa in vista di una qualsiasi minima ipotetica, involontarissima offesa al signor Ispettore?

Perché questo “os biligue”, che, mentre chiudeva ogni incontro con una parola di cordialissimo accordo (Salone e Sala “Duse” come

stanno, ecc, ecc.), dietro fondale continuava con le velenose denunce al Soprintendente culminanti nel capolavoro del 5 settembre? Padronissimo il sig. Ispettore di considerarci miserandi “relitti di una catastrofe spirituale” (quella forse che ci travolse l’Eden di delizie all’insegna de “La carota e il bastone”?); ma per questo, sia pure in veste di Ispettore Onorario ufficiale, eletto, rieletto e confermato dalla Soprintendenza sovrana, nessun diritto può egli arrogarsi di usare toni e voci così banalmente offensivi verso chiunque, per quanto “relitto”, e tanto meno verso chi gli ha professato stima e rispetto, e di stima e rispetto è in pieno diritto.

Immaginiamoci: il Co. Trieste, che pur l’ha nobilmente servito di barba e parrucca, “un essere amorfo e invertebrato”!

Quel “certo professore Guido Pusinich” un ficcanaso ciarlone e indiscreto! ... Tutti gli altri, più o meno, rubinetti dell’acqua impotabile che, viceversa, tanto abbonda, a quanto pare, nei serbatoi di casa sua! ... E, per il sottoscritto, la rapasca boutade (in questi chiari di luna!) del “Savonarola e del Bruno”! ...

Ohe! ... Ma che mi vagella l’illustre Signore, inebriato di gloriola ispettoriale sul cacume del “granello di sabbia” asolano?

Una voce piuttosto autorevole, vicinissima alla Soprintendenza, mi insinuò che si tratta di “un artista e che non bisogna prendere alla lettera le sue parole”. (Il giudizio di Agnese sui signori!)

Persuasissimo. Ma si trattasse di sole parole, e così si facesse anche in alto da dove ci grandinano, ad occhi chiusi, fulmini, denunce e diffide!

Comunque, lasciamo pure le “parole” e veniamo al sodo della faccenda: Ciò che è stato fatto; Ciò che ci vien proposto di fare; Ciò che sarebbe meglio da farsi per la conservazione e il decoro del nostro Museo.

1. Che cosa è stato fatto? (Sempre da noi incriminati, s’intende)

Due cose semplicissime:

a) Ricupero e raccolta di quasi tutto il materiale arbitrariamente e barbaramente sparso e disperso in soffitte, sottoscale e scantinati del Museo e di fuori - Museo, nel Palazzo Comunale.

b) Inizio di una disposizione sommaria, molto sommaria, del medesimo secondo gli inviolabili impegni dell’Ente proprietario del Museo, cioè del Comune verso le volontà manifeste, accettate e sancite dei donatori.

E non si tratta di “croste”, di “materiale di importanza molto relativa”, “insopportabile”, di “scarti”, di “dipinti affatto scadenti da far disonore al nome dei donatori”.

“Croste e scarti” non sono certo, per esempio, “la Madonna” dal Coletti giudicata “bellissima opera belliniana del periodo Mantegna”, né il “Luca Giordano, i due creduti Padovanino, i due giudicati Piazzetta, ecc. condannati con non pochi altri di buona scuola nei sottoscala. Non il “Bordignon” svalutatissimo per “crosta” dal sig. Ispettore proprio mentre il Logu teneva la solenne commemorazione del tutt’altro che disprezzabile artista nella vicina S. Zenone, e il sottoscritto all’Università Popolare di Castelfranco Veneto. Non il busto dusiano del Clark sepolto fra i biracchi mucidi dell’Archivio Comunale.

E tele, gessi, incisioni della Raccolta Manera, dispersi un po’ dappertutto, sempre in sottoscale, scantinati e soffitte?

E i quadri del Neruda, oggi deperitissimi, condannati alla stessa sorte con i ritratti stessi di Scmazetto e Bertoldi?!

E la buona parte del materiale archeologico e storico della Raccolta Scmazetto relegato nel più vergognoso abbandono in sottoscale e soffitte?!

Che il sig. Ispettore non conoscesse i ritratti Manera, Scmazetto e Bertoldi, come egli ebbe candidamente a confessare; che, contrariamente al giudizio del Coletti e del Bailo pensasse e scrivesse che “i frammenti archeologici” del nostro Museo, dimenticando di essere ad Asolo e non a Roma o ad Atene, siano cosa “di importanza molto relativa” non fa meraviglia. Fa meraviglia piuttosto il fatto che così ben disposti e preparati si possano assumere “speciali incarichi” del genere.

S’è scritto ancora che “tutto fu fatto in gran fretta” da noi; ma non è vero. Troppa fretta invece s’è avuta dagli altri ad allarmarsi, giudicare e dannare.

Con un po’ di calma ci si sarebbe accorti che la nostra opera, eccetto che per la parte numismatica e sfregistica, era appena agli inizi; appena appena abbozzata; e si sarebbero evitate topiche e bugiule parecchie come quella della “molte opere” del Talamini “portate non so dove”.

E veniamo a ciò che ci si propone da fare secondo la nota soprintenziale del 15 ottobre:

I. Sistemazione della scala

Conveniamo: la cosa è necessarissima; ma non per quel che sia stato fatto da noi, ma per quel che s’è fatto o non s’è fatto da chi ci ha preceduto.

In verità le “scale” non sono mai state sistemate del tutto. La “di-

sposizione” di quadri e pietre che il sig. Ispettore vi ha visto come cosa nostra non è che pura fantasia. Noi vi abbiamo “disposto” un bel niente. Abbiamo solo aggiunto un altro po’ di materiale archeologico a quello che vi stava già, come ora, *ab initio* accatastato alla diavola, più i tre ritratti Pasini e del Basso accanto ai quattro Beltramini ivi collocati (da chi?) assai prima del nostro intervento; e questo, provvisoriamente, in attesa appunto della sistemazione giustamente invocata dal sig. Soprintendente.

Nessuna “disposizione” ripetiamo, e quindi né “errori” né “orrori” dal canto nostro. “Orrori ed errori” certo non mancano: le “pietre” accatastate, come s’è detto, in disordine e totale abbandono; la “Madonna” del Dario e il bassorilievo del Torretto murati proprio in quell’ambiente; le lapidi del Martignago e del Bertoldi così ben poste in acconcio; e, peggio ancora, i due gessi del Manera castigati nel sottoscala. Tutta roba però che non va iscritta nella nostra fedina penale! ...

II. Salone: “Nulla da Aggiungere”.

Benissimo. Non aggiungeremo nulla; nemmeno le osservazioni che ci fluiscono spontanee alla penna.

Ma, quando, in una definitiva sistemazione, si tratterà di “dare spazio e risalto ai pezzi migliori”, forse, con uno scambio di idee, potranno sistemarsi meglio anche i diversi pareri ...

III. Sala della Raccolta Bertoldi:

a) Eliminare, mettendoli in magazzino, molti, anzi la maggior parte dei dipinti”. Davvero?

Ebbene: da una esplorazione piuttosto minuziosa ci risulta che dei 177 quadri in catalogo, 118 sono stati già “eliminati”. Lo stesso ritratto del donatore ha già avuto una prima “eliminazione”.

Dove si vuol arrivare? ... E pensare che il dabben uomo del Prof. Coletti caldeggiava “il restauro dei 200 (dico duecento!) migliori quadri della raccolta donata dal benemerito Mons. Bertoldi”! E pensava alle “pareti sulle quali trovasse posto la collezione, interessante per il numero più che per il pregio delle singole opere, dei Madonneri (quasi tutti del Bertoldi), altri quadri di minor importanza, ritratti d’interesse locale, ecc.”. Non esageriamo. Qui, si vede bene (e inorridisca pure il sig. Ispettore!), bisogna andare un po’ adagio. Né si cianci spiritosamente di nostre debolezze particolari per la raccolta Bertoldi: questo va detto per tutte le raccolte di tutti i donatori.

b) “Piccole modificazioni a vetrine e altri oggetti per ridurle meno

ingombranti e più decorose...” Ciò era nei nostri propositi, e si sarebbe dovuto provvedere assai prima.

c) “Sistemare i libri e i manoscritti...” Finalmente una voce autorevole che si commuove anche per questo materiale, considerato e trattato finora come la Cenerentola di casa! ... Qui c’era da “inorridire” e da... provvedere!

IV “Selezione rigorosa dei quadri del Talamini e del Benson... magazzini... deposito, ecc. ecc.” - Ma non spingiamo l’audacia fino all’impudenza!... Si rilegga bene il documentario del memoriale.

O dobbiamo dare in pasto al pubblico il carteggio di Miss Fletcher e della Signora Acquaviva-Talamini, le “Profetesse di Babilonia”, come direbbe il Mo. Malipiero; le due anime-vittime, che dalla “babilonia” del povero Museo asolano e di questo ultimo, lontano “attentato” ai loro affetti più cari hanno avuto il presentimento triste e preciso? ... Intanto il sig. Ispettore, che il 24 agosto 1951 ammoniva la S.V.I. di guardarsi bene dal toccare la Sala Talamini “per non incorrere in qualche guaio giuridico ecc. ecc.”, e il 5 settembre denunciava la presunta scomparsa di “molte opere” del Talamini, si metta d’accordo con il Mo. Malipiero, che confessa di “avere accettato a malincuore quelle croste” (5 settembre), selezionandone appena 25 e rimandando molto cavallerescamente, da vero padrone di casa, il resto delle 14 casse di tele, a costituire, buon rifiuto, il Museo “Talamini” di Pieve di Cadore, solennemente inaugurato, Soprintendenza collaudante e laudante, il 6 settembre 1931, e che oggi riparla di “selezioni, magazzini e depositi...”

E poi una mano al cuore e alla testa anche da parte della S.V.I.

Senza contare i precedenti minuziosamente esposti nel memoriale, non è forse del 1° febbraio p.p. la lettera con la quale la S.V.I. accettava a nome della Cittadinanza asolana, con “sensi di gratitudine profonda e commosso cordoglio” le L. 30.000 testamentariamente legate dalla defunta sig.ra Acquaviva-Talamini al Comune di Asolo “con l’obbligo di provvedere alla conservazione e custodia dei quadri del suo defunto Marito, che trovansi in Asolo stessa”?

E sono forse meno gravi e categorici gli impegni della Comunità asolana di “custodire in un posto conveniente e decoroso” i quadri del Benson, impegni aggravati per di più da quella esplicita *conditio sine qua non* che la S.V.I. potrà rileggersi a pag. 41 del memoriale stesso? Siamo sinceri e leali una buona volta. Che, se oggi per... squisita coerenza di giudizio vogliamo proclamare vilissime “croste” quan-

to ieri abbiamo accettato, impegnandosi di custodirli e conservarli come oggetti che “accrescerebbero decoro al Museo Civico, elevandone il valore culturale ed artistico” (memoriale p. 46), o come “geniale produzione artistica di un grande Pittore” (id. p. 51), non vogliamo continuare a farne sadico scempio.

Abbiamo l'onesto coraggio di restituirli: la Raccolta “Talamini” al nipote Dr. Acquaviva, o, meglio, al Museo di Pieve di Cadore che sarà felice di riunirli agli altri “rifiuti”. La Raccolta “Benson” al Museo americano, primo luogo di sua destinazione.

E, giacché l'argomento ci porta, con tante “croste” e dopo tanto strazio, perché non si potrebbero girare i relitti della Raccolta “Bertoldi” magari al Museo Diocesano di Treviso? ... E tutto il materiale “scadente e insopportabile” della dispersa Raccolta “Manera” alla Gipsoteca qui della vicina Possagno? ...

Tanto per il Museo di Asolo possono ben bastare la Sala “Duse” e il vecchio “Salone” (“come stanno”, s'intende!): la minuscola “oasi” affocata, e il “gran deserto di Sahara”! ... Che bel sogno!

A proposito però delle Raccolte “Benson” e “Talamini” e di ogni altro oggetto artistico di produzione moderna, credo opportuno di richiamare l'attenzione della S.V.I. sull'ultimo capoverso dell'art. 1. della Legge 1° giugno 1939-XVII. N. 1089, il quale dice testualmente che “Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni”.

Ed eccoci al Ciò che per ora, a nostro modesto giudizio, sarebbe il meglio da farsi.

Il sig. Soprintendente dice chiaro che il nostro Museo “ora lascia molto a desiderare”, e noi aggiungiamo di più che le sue condizioni già da anni disastrosamente caotiche, continuando nel regime attuale, andranno di giorno in giorno aggravandosi. E lo diciamo non soltanto per quel che riguarda la vernice superficiale di una buona tenuta e di un debito decoro, ma lo stato di consistenza e di conservazione del materiale stesso.

Da una prima esplorazione sommaria infatti noi abbiamo già constatato la scomparsa:

1. di circa 118 quadri della Raccolta “Bertoldi”, con la piena dispersione di quella dei Madonneri già notata dal Coletti.
2. di quasi tutti i libri d'arte (circa 80 volumi) annessi alla Raccolta “Bertoldi”.
3. di un ritratto ad olio, di un busto in marmo e di vari schizzi ed in-

cisioni della Raccolta “Manera”, oggi ancora in pietosa dispersione fra Museo e Palazzo Comunale.

4. di vari dipinti in tela, rame e vetro della Raccolta “Scomazzetto”.
5. di 16 monete d'oro già acquistate in illo tempore dal benemerito Pacifico Scomazzetto.
6. di uno dei due quadri cateriniani donati dalla Sig.ra Bronson e giudicati dal Coletti “di alto interesse”.
7. di un cartone del Quarena e di un “S. Antonio” ad olio della donazione Vettoruzzo.
8. di molti oggetti (circa la metà) della donazione Pasini.
9. di libri, manoscritti e memorie del Furlani, dello Scomazzetto, del Castelli, del Bertoldi, ecc. e del vecchio Archivio Comunale in parte passato al Museo.
10. di non poco materiale archeologico e storico elencato nella copiosa Raccolta “Scomazzetto”.
11. degli avanzi del Mammouth ceduti per L.1200 e un calco che non venne mai.

In merito ci riserviamo di dare, a suo tempo, dati più controllati e precisi. Ma intanto bisogna arrestare il male, salvando il salvabile e rimettendo le cose in condizione tale che ci assicuri dal ripetersi, da qualsiasi parte, di nuovi e sì gravi disordini.

Dupliche operazione quindi, a nostro modesto avviso, da compiersi in due tempi.

Nel primo, portare subito a termine l'opera di recupero e di raccolta del materiale ancora sparso e disperso, e quindi compilarne un esatto, scrupoloso inventario, ciò che corrisponde anche, per buona parte del materiale, alle prescrizioni dell'art. 4 della legge citata.

Nel secondo, in pieno accordo e con l'aiuto della Soprintendenza, provvedere a una sistemazione definitiva del Museo. La quale sistemazione, per essere veramente “definitiva”, dovrà tener in debito conto non solo il valore effettivo ed estetico del materiale, ma ancora quello affettivo e storico, nonché gli impegni del Comune verso i donatori. Impegni che ogni Amministrazione Comunale *pro tempore* è tenuta a far scrupolosamente osservare e che solo per assurdo si possono pensare in contrasto con l'ultimo capoverso dell'art.II della legge accennata, per il quale “le cose previste ecc. debbono essere fissate al luogo di loro destinazione nel modo indicato dalla Soprintendenza competente”.

La Soprintendenza sarà sempre abbastanza intelligente infatti per ammettere che la legge non si contraddice e non può togliere con una mano quanto ha concesso con l'altra.

Come i diritti e i doveri della Soprintendenza (Ente di vigilanza del Museo), anche l'azione del Direttore del Museo (conservativa) e quella del sig. Ispettore onorario (ispettiva) possono e devono svolgersi in perfetta armonia.

Per questo è necessario però che ciascuno sia consapevole e non esorbiti dai limiti del proprio compito. Niente quindi Direttore malpiero “invertibrato ed abulico”, che, se non saprebbe, lascierebbe “distruggere”. E niente Ispettore - leone, cioè Ispettore - direttore - Comune - je sais tout - facciotuttoio, che, incarichi speciali o non speciali, si arroghi facoltà più ampie magari di quelle assegnate al Soprintendente stesso dall'art.9, sempre della legge citata: “I Soprintendenti possono in ogni tempo, in seguito a preavviso, procedere a ispezioni per accertare l'esistenza e lo stato di conservazione e di custodia delle cose soggette alla presente legge”.

Prego anzi la S.V.I. ad essermi preciso in materia.

E ben vengano le ispezioni. Se queste si fossero fatte davvero e seriamente fin dal lontano passato, ben diversi sarebbero oggi il volto ed il cuore del povero Museo asolano.

Ben vengano, dei debiti termini e modi; cioè obiettivi, garbati e sinceri. Dal clima della noncuranza inconsulta e dell'arbitrio caporalesco bisogna rientrare in quello della legalità e dell'ordine. Inframmettenze, ingerenze e, peggio, manomissioni indebite devono essere decisamente bandite. Il Museo non deve essere campo aperto alle scorribande e al capriccio di nessuno per qualsiasi pretesto o titolo.

La S.V.I. sa che la Cittadinanza asolana ama il suo Museo: sono di ieri le anonime e gli allarmi dell'opinione pubblica alle prime vaghissime voci di novità nella Raccolta “Talamini”. E sono di tutti i giorni i lamenti degli innamorati di Asolo connazionali e stranieri che molto vorrebbero fare per il suo Museo se non li pungessero gli scrupoli delle povere “Profetesse di Babilonia”; i lamenti degli ultimi rappresentanti della vecchia nobiltà asolana che persistendo lo stato di attuale sgarbo al Museo non si sentono di affidare, come gli antenati, ricordi preziosi e cari cimeli di famiglia.

Nel pieno risveglio di un'Asolo, che già si avvia ad un prossimo e rapido sviluppo commerciale, industriale e soprattutto turistico, il Museo dovrà esserne uno dei più forti argomenti di attrattiva, ed anche per questo quindi merita bene che la S.V.I. debitamente di questo si assicuri le sorti e curi il migliore incremento.

Direttore, eletto dal suffragio unanime di codesto On. Consiglio

Comunale, sarò ben felice di portare tutto il mio povero contributo possibile a quest'opera buona di sano civismo, e intanto resto in attesa da parte della S.V.I. di istruzioni e di ordini.

Dev.mo

Pagnano d'Asolo, 15 agosto 1952

(D. Carlo G. Bernardi)

DOCUMENTO 7

Carlo Giovanni Bernardi, *Inventario dei dipinti del Museo Civico di Asolo. Sala Bertoldi*, Asolo, Archivio del Museo Civico (A.M.A.), [1951 circa], ds.

Inventario dei dipinti del Museo Civico di Asolo
Sala Bertoldi

1 - *Madonna lattante il Bambino*, madonnero del sec. XVII

tav. m. 0,36 x 0,31

2 - Madonnero del secolo XVI, *Madonna col Bambino*

tav. m. 0,26 x 0,23

3 - Madonnero del secolo XVII, *Testa di Cristo incoronato di spine*

tav. m. 0,46½ x 0,29½

4 - (135) Madonnero del secolo XV, *Madonna col Bambino*

tav. m. 0,50 x 0,38

5 - Madonnero del secolo XVIII, *Testa della Vergine*

tav. m. 0,40½ x 0,29

6 - (133) Madonnero del secolo XVI, *Madonna col Bambino*

tav. m. 0,32½ x 0,27

7 - Madonnero del secolo XVII, *Madonna col Bambino e tre santi*

tav. m. 0,30 x 0,24

8 - Madonnero del secolo XVII, *Deposizione*

tav. m. 0,97 x 0,73½

9 - Ignoto veneto del secolo XVII, *Maddalena*

tela m. 0,75 x 0,69

10 - Ignoto veneto del secolo XVII, *S. Giovanni*

tela m. 0,75 x 0,69

11 - (25) Cerchia del Fontebasso, *Scena religiosa antica*

[corretto a penna: *Salomone adora gli idoli*]

tela m. 0,71½ x 0,96 con cornice dorata del tempo

12 - (26) Cerchia del Fontebasso, *Donne dinanzi al sultano*

[corretto a penna: *Giudizio di Salomone*]
 tela m. 0,71½ x 0,96
 con cornice dorata del tempo
 13 - Ignoto veneto del secolo XVIII, *Testa di santo*
 tela m. 0,29 x 0, 24
 14 - Ignoto veneto del secolo XVIII, *S. Antonio Abate*
 tav. m. 0,24½ x 0,19
 15 - (6) Ignoto bolognese del secolo XVII, *Riposo nella fuga in Egitto*
 tela m. 0,72½ x 0,54
 cornice dorata del secolo XVIII
 16 - A. Zanchi, *La Verità*
 tela m. 0,99 x 0,82
 17 - A. Zanchi, *Il Tempo*
 tela m. 0,99 x 0,82
 18 - G. Angeli, *Morte di san Giuseppe*
 tela m. 0,72½ x 0,55
 19 - G. Angeli, *Morte di Maria*
 tela m. 0,72½ x 0,55
 20 - Ignoto veneto del secolo XVII, *San Giovannino*
 rame m. 0,18 x 0,14½
 21 - Ignoto veneto del secolo XVIII, *Riposo nella fuga in Egitto*
 tav. m. 0,29 x 0,20 ½
 22 - (197) Ignoto veneto del secolo XVIII, *Madonna col Bambino*
 vetro m. 0,16 x 0,13½
 23 - Ignoto del secolo XIX (forse ancora XVIII), *Ritratto di Almorò Tiepolo*
 tela m. 0,53 x 0,40
 24 - Ignoto del secolo XIX (forse ancora XVIII), *Ritratto di Ezzelino da Romano*
 tela m. 0,53 x 0,40
 25 - Veneto del secolo XV - XVI, *Satiro*
 frammento d'affresco m. 0,21 x 0,31
 26 - Veneto del secolo XV - XVI, *Uomo d'arme*
 frammento d'affresco m. 0,37 x 0,23
 27 - Veneto dei secoli XV - XVI, *San Rocco*
 frammento d'affresco m. 1,03 x 0,28
 28 - Secolo XV, *Piccola testa decorativa*
 tavola, frammento di decorazione, m. 0,21 x 0,24
 29 - Ignoto bassanese del secolo XVII, *Cena*

tela m. 0,51 x 0,66
 30 - Maniera del Maggiotto, *Testamento*
 [corretto a penna: *La morte e l'avaro*]
 tela m. 0,61 x 0,80½
 31 - *Cristo sorretto da un angelo*
 lavagna m. 0,31 x 0, 24
 32 - Veronese del secolo XVII, *Cristo nell'orto*
 rame m. 0,28 x 0,22½
 33 - Ignoto veneto del secolo XVIII, *Testa di apostolo*
 tela m. 0,31½ x 0,24
 34 - Ignoto veneto del primo Seicento, *Madonna col Bambino*
 tela 0,52 x 0,43
 35 - Affine al Todeschini [coretto a penna: Carne], *Vecchia*
 tela m. 0,68½ x 0,51
 36 - Ignoto veneto del secolo XVI, *Cristo*
 tavola m. 0,81 x 0,41
 37 - Ignoto veneto del secolo XVII-XVIII, *Adorazione dei Magi*
 tela m. 0,74 x 1,24
 38 - Veronese del secolo XVII, *Deposizione*
 lavagna m. 0,36 x 0,41½
 39 - Prossimo al Bastiani, *Incontro di Dama con Cavalieri*
 tav. m. 0,33 x 0,51
 40 - Prossimo al Bissolo, *Madonna col Bambino e san Giovannino*
 tav. m. 0,35½ x 0,45
 con cornice dorata del 600
 41 - Ignoto del primo Cinquecento, *Madonna col Bambino e santi*
 tav. m. 0,40½ x 0,38
 42 - Prossimo allo Schiavone, *Cristo sorretto da un angelo*
 tav. m. 0,51 x 0,41
 43 - Belliniano ignoto, *Frammento di Madonna*
 tav. m. 0,39 x 0,48
 44 - Prossimo al Montagna, *Testa di Madonna*
 tela m. 0,45 x 0,35
 45 - A. Diziani, *Paesaggio*
 tela m. 0,23 x 0,29
 46 - A. Diziani, *Paesaggio*
 tela m. 0,23 x 0,29
 47 - B. Bellotto, *Paesaggio con rovine*
 tela m. 0,40 x 0,49
 con cornice originale

48 - B. Bellotto, *Paesaggio con rovine*
 tela m. 0,40 x 0,49 con cornice originale
 49 - B. Strozzi, *Sant'Antonio*
 tela m. 0,91 x 0,70
 50 - Ignoto della fine del secolo XVI, *San Sebastiano*
 tela m. 0,96½ x 0,82 con cornice sansovimesca dorata
 51 - Ignoto della metà del secolo XVI, *Riposo nella fuga d'Egitto*
 tela m. 0,81 x 1,09
 52 - Ignoto dei secoli XVI-XVII veneto, *Ritratto di gentiluomo*
 tela m. 1,46½ x 1,14 con cornice del tempo in nero e oro
 53 - Ignoto dei secoli XVI-XVII veneto, *Ritratto di gentildonna*
 tela m. 1,46½ x 1,14
 con cornice del tempo in nero e oro
 54 - Ignoto veneto del secolo XVII [corretto a penna: Luca Giordano], *San Girolamo*
 tela m. 1,14 x 0,96
 55 - Ignoto del secolo XVI (o sec. XIX), *Supposto ritratto della Cornaro*

tavola m. 0,89 x 0,61
 56 - Ignoto veneto del secolo XVII, *Scena mitologica*
 tela m. 0,66 x 1,37
 con cornice del Seicento riadattata
 57 - Ignoto veneto del secolo XVII, *San Bonaventura*
 tela m. 0,82½ x 0,70
 58 - Ignoto veneto del secolo XVI, *Incontro del Doge con la Regina Cornaro* tavola m. 1,48 x 1,22 - v'è un cartiglio con la data ripassata: MCCCCCXV
 59 Ignoto veneto del secolo XVI, *Figura allegorica*
 Frammento d'affresco proveniente dal Castello di Asolo, m. 1,02 x 1,02

Le correzioni apportate a penna sono di mano di Francesco Valcanover che firma una copia dell'inventario in data 23 aprile 1954 e che contrassegna i dipinti restaurati da Antonio Lazzarin e da Serafino Volpin.

DOCUMENTO 8

Tabella schede OA

INV.	TITOLO DELL'OPERA	SCHEDA OA	AUTORE	COMPILATORE
402	Stemma	296838	Ignoto lapicida veneto sec. XVII	Battaglia, 1988
403	Gesù nell'orto, bassorilievo	296839	Attribuito a Giuseppe Bernardi detto Torretto	Battaglia 1988
404	Stemma della famiglia Montini	296840	Ignoto scultore vicentino prima metà secolo XVI	Battaglia 1988
405	Edicola	296841	Ignoti scultori veneti secolo XV-XVI	Battaglia 1988
406	Stemma	296842	Ignoto lapicida veneto fine secolo XVII-inizi secolo XVIII	Battaglia 1988
407	Madonna con il Bambino	296843	Dario da Pordenone (datato 1459)	Battaglia 1988
408	Doppio portale	296844	Ignoto scultore veneto prima metà secolo XVI	Battaglia 1988
410	Lunetta sorretta da mensole	296845	Ignoto scultore padovano fine secolo XV-inizio secolo XVI	Battaglia 1988
413	Stemma della Regina Caterina Cornaro	296846	Ignoto lapicida locale fine secolo XV	Battaglia 1988
437	Madonna con Bambino e tre santi	296847	Scuola cretese-veneziana secolo XVII	Battaglia 1988
438	Vergine Glycophilousa	296848	Scuola cretese-veneziana secolo XVII	Battaglia 1988
439	Vergine Odighitria	296849	Scuola cretese-veneziana inizio secolo XVI	Battaglia 1988
440	Maria Vergine	296850	Scuola cretese-veneziana secolo XVI-XVII	Battaglia 1988
441	Cristo coronato di spine	296851	Scuola cretese-veneziana seccolo XVII	Battaglia 1988
442	Vergine Odighitria	296852	Scuola cretese-veneziana secolo XV	Battaglia 1988
443	Madonna allattante il Bambino	296853	Scuola cretese-veneziana seccolo XVII	Battaglia 1988
444	Madonna con Bambino e san Giovannino	296854	Francesco Bissolo (1475-1554)	Battaglia 1988
445	Testa di Madonna	296855	Ignoto pittore veneziano fine secolo XV	Battaglia 1988
446	Busto di Imperatore	296856	Ignoto pittore veneto secolo XVII	Battaglia 1988
447	San Francesco di Paola	296857	Pittore veneto prima metà del secolo XVIII (affinità con il Nogari)	Battaglia 1988
448	Orazione di Cristo nell'orto	296858	Ignoto pittore veronese fine XVI-inizi XVII	Battaglia 1988
449	Scena conviviale	296859	Scuola bassanesca secolo XVII	Battaglia 1988
450	Maddalena penitente	296860	Maniera di Giulio Carpioni	Battaglia 1988
451	Incontro di Enea e Didone	296861	Ignoto artista vicentino prima metà secolo XVI	Battaglia 1988
452	Lamentazione su Cristo	296862	Ignoto secoli XVI-XVII	Battaglia 1988
453	Adorazione dei Magi	296863	Pittore vicentino ultimo quarto secolo XVI	Battaglia 1988
454	L'Avarizia	296864	Ignoto pittore lombardo (?) secolo XVII	Battaglia 1988
455	Lot e le figlie	296865	Pittore bolognese secolo XVII	Battaglia 1988
456	San Bonaventura	296866	Scuola bolognese secolo XVII	Battaglia 1988
457	Pietà	296867	Scuola cretese-veneziana secolo XVII	Battaglia 1988
458	Madonna	296868	Ignoto pittore veneto inizi secolo XVII	Battaglia 1988
459	Sacra Famiglia	296869	Ignoto pittore veneto prima metà del secolo XVIII	Battaglia 1988
460	Sacra Famiglia con san Giovannino	296870	Pittore veneto prima metà sec. XVI bottega di Girolamo di Santacroce (?)	Battaglia 1988

INV.	TITOLO DELL'OPERA	SCHEDA OA	AUTORE	COMPILATORE
461	Madonna con il Bambino	296871	Ignoto pittore veneto secolo XVII (tipologie del Celesti?)	Battaglia 1988
462	Riposo dalla fuga in Egitto	296872	Scuola genovese seconda metà del secolo XVII	Battaglia 1988
463	Cristo morto sorretto da un angelo	296873	Pittore veronese fine secolo XVI-inizi secolo XVIII	Battaglia 1988
464	Riposo dalla fuga in Egitto	296874	Ignoto pittore veneto secondo quarto del secolo XVI	Battaglia 1988
465	Madonna con il Bambino	296875	Ignoto pittore veneto secolo XIX	Battaglia 1988
466	San Giovannino	296876	Ignoto pittore veneto - fine secolo XVI	Battaglia 1988
467	Pietà	296877	Ignoto pittore veronese prima metà secolo XVI (maniera del Cavazzola?)	Battaglia 1988
468	Morte di san Giuseppe	296878	Giuseppe Angeli	Battaglia 1988
469	Maria leggente con sant'Anna e san Gioacchino	296879	Giuseppe Angeli	Battaglia 1988
471	Capriccio con ruderi di tempio romano	296881	Bernardo Bellotto	Battaglia 1988
470	Capriccio con ruderi di arco trionfale	296880	Bernardo Bellotto	Battaglia 1988
472	Paesaggio campestre	296882	Scuola di Antonio Diziani	Battaglia 1988
473	Paesaggio campestre	296883	Scuola di Antonio Diziani	Battaglia 1988
474	San Girolamo Emiliani in estasi	296884	Attr. ad Antonio Marinetti detto il Chiozzotto	Battaglia 1988
475	Testa di apostolo	296875	Pittore veneto, quarto decennio secolo XVIII	Battaglia 1988
476	Figura di vecchia	296886	Antonio Carneo	Battaglia 1988
477	San Giovanni evangelista	296887	Pittore piazzettesco, secolo XVIII	Battaglia 1988
478	Allegoria del tempo	296888	Attr. ad Antonio Zanchi	Battaglia 1988
479	Allegoria della verità	296889	Attr. ad Antonio Zanchi	Battaglia 1988
480	Ritratto di Stona di Asolo	296890	Guglielmo Talamini	Battaglia 1988
481	Ritratto di Cice di Asolo	296891	Guglielmo Talamini	Battaglia 1988
482	Veduta del Monte Grappa	296892	Nino Springolo	Battaglia 1988
483	Paesaggio asolano	296893	Umberto Moggioli	Battaglia 1988
484	Il capitello del Forestuzzo	296894	Eugene Benson	Battaglia 1988
485	Paesaggio collinare		Eugene Benson	Battaglia 1988
486	Paesaggio asolano	296895	Eugene Benson	Battaglia 1988
487	Paesaggio asolano con il Monte Grappa	296896	Eugene Benson	Battaglia 1988
488	Torre in campagna romana	296897	Eugene Benson	Battaglia 1988
489	Paesaggio con signora in bianco nel bosco	296898	Eugene Benson	Battaglia 1988
490	Paesaggio agreste	296899	Eugene Benson	Battaglia 1988
491	Casa di San Martino	296900	Eugene Benson	Battaglia 1988
492	Colle degli Armeni	296901	Eugene Benson	Battaglia 1988
493	La Rocca di Asolo	296902	Eugene Benson	Battaglia 1988
493 bis	Laguna	296903	Eugene Benson	Battaglia 1988
494	Paride, scultura	296904	Scuola di Antonio Canova	Battaglia 1988
495	Stele funeraria, scultura	296905	Scuola di Antonio Canova - Domenico Manera	Battaglia 1988
496	Vita e Morte, scultura	296906	Giuseppe Bernardi, detto Torretto	Battaglia 1988
497	Maddalena penitente,scultura	296907	Giuseppe Bernardi, detto Torretto	Battaglia 1988

INV.	TITOLO DELL'OPERA	SCHEDE OA	AUTORE	COMPILATORE
498	Scultura Ercole dormiente	296908	Giuseppe Bernardi, detto il Torretto	Battaglia 1988
508	Incontro a Venezia di Caterina Cornaro con il doge Agostino Barbarigo	296909	Maniera di Gentile Bellini	Battaglia 1988
509	Isacco e Giacobbe	296910	Ignoto pittore veneto, secolo XVII	Battaglia 1988
510	Cristo e la Samaritana al pozzo	296911	Ignoto pittore veneto, secolo XVII	Battaglia 1988
511	San Sebastiano	296912	Ignoto pittore veneto, fine secolo XVI- inizio secolo XVII	Battaglia 1988
512	San Girolamo	296913	Luca Giordano	Battaglia 1988
513	Sant'Antonio da Padova	296914	Bernardo Strozzi	Battaglia 1988
514	Ritratto di Anna de' Medici	296915	Copia da Giusto Sustermanus	Battaglia 1988
515	Cleopatra	296916	Ignoto pittore veneto. secolo XVII	Battaglia 1988
516	La Carità	296917	Ignoto pittore veneto, prima metà secolo XVI.	Battaglia 1988
517	Ritratto di gentildonna	296918	Domenico Tintoretto	Battaglia 1988
518	Ritratto di gentiluomo	296919	Domenico Tintoretto	Battaglia 1988
519	Ritratto di Giovanni Pasini	296920	Ignoto pittore veneto, prima metà secolo XVII	Battaglia 1988
520	Ritratto di un nobile asolano	296921	Ignoto pittore veneto, prima metà secolo XVIII, risente della ritrattistica di Fra Galgario	Battaglia 1988
521	Ritratto di Giovanni Pasini	296922	Ignoto pittore veneto, inizio secolo XVIII (datato 1709), maniera di Bombelli	Battaglia 1988
522	Scultura Madonna con il Bambino	296923	Scultore veneziano, secolo XV (modi di Nino Pisano)	Battaglia 1988
523	Busto di Giovan Battista Rubini	296924	Ignoto scultore veneto seconda metà secolo XVII	Battaglia 1988
526	Madonna col bambino tra santa Caterina d'Alessandria e sant'Antonio da Padova	296925	Ignoto pittore veneto, inizio secolo XV	Battaglia 1988
539	Lastra incisa raffigurante il Ritratto della Regina Caterina Cornaro	296926	Levi Polacco	Battaglia 1988
540	Bassorilievo raff. Madonna col Bambino	296927	Ignoto scultore secolo XIX	Battaglia 1988
541	Ritratto di Caterina Cornaro	296928	Copia da Gentile Bellini (?), secolo XV (?)	Battaglia 1988
543	Paggio	296929	Ignoto pittore padano, inizio secolo XVI	Battaglia 1988
544	Paggio	296930	Scuola padovana ferrarese fine sec. XV	Battaglia 1988
545	Ritratto di Ezzelino da Romano	296931	Ignoto pittore veneto, secolo XVII	Battaglia 1988
546	Ritratto di Almorò Tiepolo	296932	Ignoto pittore veneto, secolo XVII	Battaglia 1988
547	Scultura raffigurante san Gottardo	296933	Ignoto scultore veneto, ultimo quarto secolo XIV	Battaglia 1988
548	Altorilievo Madonna con il Bambino	296934	Ignoto scultore veneto, seconda metà secolo XIV	Battaglia 1988
549	San Rocco	296935	Pittore veneto friulano, fine secolo XV - inizi secolo XVI	Battaglia 1988
550	Ritratto di Antonio Colbertaldo	296936	Ignoto pittore veneto, metà secolo XVI	Battaglia 1988
551	Ritratto di Caterina Cornaro	296937	Ignoto pittore veneto sec. XIX (?)	Battaglia 1988
565	Ritratto di Domenico Manera (più probabile Giovanbattista)	296938	Francesco Roberti	Battaglia, 1988
566	Ritratto di Domenico Manera	296939	Andrea Pozzi	Battaglia, 1988
567	Maschera funebre (calco in gesso tratto dal cadavere di Canova)	296940	Ignoto scultore veneto, secolo XIX	Battaglia, 1988

INV.	TITOLO DELL'OPERA	SCHEDE OA	AUTORE	COMPILATORE
581	Bonaparte, bassorilievo	296941	Ignoto scultore, secolo XIX	Battaglia, 1988
593	Busto di Canova (?)	296942	Domenico Manera (?)	Battaglia, 1988
594	Lo studio di Antonio Canova in Roma	296943	Roberto Roberti	Battaglia, 1988
595	Euterpe	296944	Antonio Canova	Battaglia, 1988
596	Ebe	296945	Antonio Canova	Battaglia, 1988
598	Urania e Talete, incisione	296946	Antonio Testa	Battaglia, 1988
598	Filosofia e Socrate, incisione	296947	Giovanni Martino De Boni	Battaglia, 1988
598	Talia e Aristofane, incisione	296948	Antonio Testa	Battaglia, 1988
598	Ninfa con Amorini, incisione	296949	Giovanni Martino De Boni	Battaglia, 1988
598	Polimnia e Mnemosine, incisione	296950	Michele Torres	Battaglia, 1988
598	Calliope e Omero, incisione	296951	Giovanni Martino De Boni	Battaglia, 1988
598	Clio ed Erodoto, incisione	296952	Domenico Marchetti	Battaglia, 1988
598	Tersicore e Pindaro, incisione	296953	Luigi Cunego	Battaglia, 1988
598	Danza delle tre Grazie con amorin, incisione	296954	Giovanni Martino De Boni	Battaglia, 1988
598	Melpomene e Aristofane, incisione	296955	Domenico Marchetti	Battaglia, 1988
626	Vittoria alata di Samotraccia, scultura	296956	Ignoto scultore	Battaglia, 1988
707	Ritratto di Giacomo Bertoldi	296957	Ignoto pittore, fine secolo XIX - inizio secolo XX	Battaglia, 1988
708	Ester e Assuero	296958	Ignoto pittore veneto, secolo XVIII	Battaglia, 1988
709	Salomone sacrifica agli idoli pagani	296959	Ignoto pittore veneto, secolo XVIII	Battaglia, 1988
710	Ritratto di Andrea Pasini		Ignoto pittore veneto, secolo XVII	Bevilacqua, 2000
597	Il Borgo Allocco (ante 1877)		Luigi Rosa	Bevilacqua, 2000
711	Alessandro Magno incontra Diogene di Sinope		Ignoto pittore veneto (ambito di Francesco Fontebasso) metà secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
712	Lavanda dei piedi		Ignoto pittore veneto fine secolo XVII - inizio secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
713	Ritratto di famiglia		Ignoto pittore di ambito padovano, primo quarto secolo XVII	Bevilacqua, 2000
714	San Lorenzo Giustiniani riceve l'ordine patriarcale		Ignoto pittore veneto, primo quarto secolo XVII	Bevilacqua, 2000
715	San Francesco di Sales presenta alla Madonna con il Bambino in trono la regola della Congregazione della Visitazione di Nostra Signora (?)		Ignoto pittore veneto seconda metà secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
716	Danza campestre		Ambito di Ernest Daret	Bevilacqua, 2000
717	Adorazione dei pastori		Ambito bassanese, seconda metà secolo XVII	Bevilacqua, 2000
718	Madonna con Gesù Bambino e san Giuseppe, San Giovannino e santa Elisabetta		Ignoto pittore veneto o lombardo, secolo XIX	Bevilacqua, 2000
719	Tre bambini in gioco		Ignoto pittore veneto o lombardo, fine secolo XVII - inizi secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
720	Venere e Marte con Amorino		Ignoto pittore veneto, secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
721	Animali in paesaggio		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVII	Bevilacqua, 2000
722	San Girolamo nello studio		Ignoto pittore veneto, secolo XVIII	Bevilacqua, 2000

INV.	TITOLO DELL'OPERA	SCHEDE OA	AUTORE	COMPILATORE
723	Sacra Famiglia con sant'Anna e san Gioacchino		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVII - inizi secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
724	Gesù Cristo deposto dalla croce		Ignoto pittore veneto, seconda metà secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
772	Elia soccorso dall'angelo nel deserto		Ignoto pittore veneto - ambito di Leandro, inizio secolo XVII	Bevilacqua, 2000
801	I funerali di sant'Orsola		Giovanni Spoldi	Bevilacqua, 2000
726	Gesù Cristo benediciente		Ignoto pittore veneto, seconda metà secolo XVII	Bevilacqua, 2000
727	San Sebastiano		Ignoto pittore veneto, inizio secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
728	Madonna incoronata orante con Gesù Bambino		Ignoto pittore, secolo XVII	Bevilacqua, 2000
731	Paesaggio collinare		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
732	Paesaggio marino		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
733	Paesaggio marino con grande arco fantastico		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
734	Prospettiva architettonica		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
735	Prospettiva architettonica		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
736	Madonna con Gesù Bambino		Ignoto pittore veneto - ambito del Maggiotto (Domenico Fedeli)	Bevilacqua, 2000
737	San Giuseppe		Ignoto pittore veneto - ambito del Maggiotto (Domenico Fedeli)	Bevilacqua, 2000
738	Sant'Andrea		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
739	Ecce Homo		Ignoto pittore veneto, inizio secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
740	La Maddalena		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVII - inizio secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
741	Madonna orante		Ignoto pittore veneto, prima metà secolo XIX	Bevilacqua, 2000
742	Memorie dalla Nubia (copia da I. Caffi)		Ignoto pittore veneto, fine secolo XIX	Bevilacqua, 2000
743	Scena egiziana		Ambito di Francesco Chiarottini	Bevilacqua, 2000
744	Incoronazione della Vergine		Pietro Paolo da Santacroce (documentato a Padova 1575 - ante 1620)	Bevilacqua, 2000
745	Ritratto di Ambrogio Battaglia		Ignoto pittore veneto, fine secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
746	Madonna con Gesù Bambino, san Giuseppe e san Giovannino		Ignoto pittore veneto, prima metà secolo XVIII	Bevilacqua, 2000
747	Sant'Antonio da Padova ha la visione della Madonna con il Bambino		Ignoto pittore emiliano (?), metà secolo XVII	Bevilacqua, 2000
749	Giacobbe ha la visione della scala		Ignoto pittore fiandro-veneto, seconda metà secolo XVII	Bevilacqua, 2000
751	Ritratto di Jan Hus		Ignoto pittore tedesco o tirolese, 1705	Bevilacqua, 2000
752	Ritratto di Saranna Browning		Charles S. Forbes	Bevilacqua, 2000
754	Ritratto di procuratore veneto		Ignoto pittore veneto, inizio secolo XVII	Bevilacqua, 2000
755	La cantina di palazzo Vendramin ai Carmini		Luigi Querena	Bevilacqua, 2000
756	Sacra Famiglia		Ignoto pittore veneto, secolo XIX	Bevilacqua, 2000
725	San Pietro apostolo		Ignoto pittore veneto, secondo quarto secolo XVIII	Bevilacqua, 2000

OI. DARIO DI GIOVANNI DA PORDENONE, DETTO DARIO DA TREVISO
(DOCUMENTATO DAL 1440 AL 1477)

Madonna con il Bambino

Affresco staccato, 74 x 71 cm | Inv. 407

Restauri: A. Bigolin, 2002

Iscrizioni, nella zona inferiore: 1459 ADI 21 DEL MESE DE/ APRILLE DARIVS P(inxit).

L'affresco staccato a massello, sulla scorta della testimonianza di Paladini (1892, p. 51) si ritiene provenire dalla chiesa di San Biagio in Asolo la quale sorgeva presso il castello poi abitato dalla regina Caterina Cornaro. Agnolletti (1897, I, p. 558) ricorda come «nel 1587 si diceva posta sotto il palazzo pretorio». Tuttavia Battaglia (1988, scheda OA) riferisce che l'affresco nel 1820 fu staccato proprio dal Palazzo Pretorio, allorquando si decise di demolire l'edificio.

La precisa collocazione della chiesa di San Biagio si evince dalla ricostruzione planimetrica del Castello di Asolo esemplata dall'ingegnere civile Ausilio Manera (*Tipi dell'antico Castello della città di Asolo nel Trevigiano*, N. 4199, Asolo 30 Novembre 1862 sessantadue, Asolo, Museo Civico) su incarico del Municipio della Città di Asolo cfr cat. 113, inv. 892. Era ubicata nel cortile interno del Castello addossata al «Salotto che comunica colle stanze del piano nobile superiore».

L'iconografia è quella della Madonna dell'Umiltà, posta con il Figlio in grembo sul prato fiorito, osservata attraverso una ghirlanda, d'ispirazione classica, di foglie e frutti confezionati da un nastro rosso. Un motivo originato nell'ambito della scultura da Donatello circa il 1440 (Hauptmann 1936) e che il grande maestro aveva introdotto come so-

prapporta nell'architettura del *Miracolo del neonato* dell'Altare del Santo (De Nicolò Salmazo 1993, fig. 14).

A tale motivo donatelliano ricorre, a titolo d'esempio, anche Giorgio Schiavone nella *Madonna con il Bambino che trattiene il cardellino* del Rijksmuseum di Amsterdam (van Marle 1934, pp. 485-486, fig. 1; Mol, in *The Early Venetian* 1978, pp. 128-130). Una versione "gergale" forse derivata proprio da Dario è emersa nel corso dei recenti restauri alla facciata di una casa in Riviera Dante a Treviso, affresco spettante al secondo Quattrocento.

Come si è già avuto modo di osservare, la funzione prospettica che di solito ha il davanzale su cui poggia l'edicola architettonica entro cui spesso i maestri padovani in questi anni ambientano l'immagine della Madonna con il Bambino (Christiansens, pp. 94-97; Kokole 1990, pp. 50-56), si direbbe in qualche modo assolta nell'affresco di Asolo dal cartellino posto alla base, di grande evidenza. In esso Dario si dichiara autore in termini di cronaca, cioè indicando oltre l'anno anche il giorno e mese dell'esecuzione e senza ricorrere ai bei caratteri lapidari che Squarcione, tra gli inventori dell'uso del cartellino, dovette pur insegnargli (Wazbinsky 1963, pp. 278-283; Lightbown 1986, p. 23) sull'esempio della firma in caratteri capitali sul prospetto del davanzale della *Madonna con il Bambino* (n. 27A)



del Museo di Berlino che viene datata circa la metà degli anni cinquanta.

Lo stato frammentario dell'affresco non consente di accertare con sicurezza la funzione prospettica della cornice composta da fasce di diverse tonalità dell'ocra nella parte inferiore sulla quale si sovrappongono la ghirlanda e il cartellino. Si può dedurre tuttavia che la ghirlanda è sospesa, con ogni probabilità come fosse legata a un elemento architettonico mediante gli stessi nastri che la compongono e svolazzanti, come si trova in apparati decorativi d'ispirazione antiquaria simulanti ornamentazioni effimere riconducibili a Dario di Giovanni o al suo gusto (Asolo, cosiddetta casa Gotica; Conegliano, casa Sbarra o casa dei Lusignano). L'affresco del Museo asolano, in virtù della data apposta nell'iscrizione, è un punto di riferimento importante all'interno del catalogo del *pictor vagabundus* Dario di Giovanni, noto soprattutto come Dario da Pordenone, da Treviso, da Asolo o anche da Udine, a seconda dei luoghi dove svolse la sua attività. È riprodotto da Gerola (1910, II, p. 871-887) e ricordato da Borenius (in Crowe - Cavacaselle 1912, II, p. 54 nota 1) come «A rude fresco» e menzionato da von Hadeln (1913, VIII, p. 404). Lo riproduce anche Berenson (1957, I, p. 73, fig. 100), così da documentare lo stato conservativo dell'opera prima del più recente intervento di restauro (Bigolin, 2002) occasionato dalle ricerche sull'opera e il suo autore di chi scrive (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 9-102). Più recentemente lo prendono in considerazione Italo Furlan (1968), Baldissin Molli (1986), Casadio (1987; 1990), Fossaluzza (1990), Ruggeri (1996¹), Bergamini (2000).

Dario di Giovanni si formò a Padova nella bottega di Francesco Squarcione, dove entra nel 1440, l'artista ne assimila l'aspetto più conservatore, «di eccentrico archeologismo, di caricata espressività senza una misura e una raziona-

le applicazione di metodo propriamente rinascimentali» (Fossaluzza 1990, II, p. 541). A Padova è documentato anche nel 1446 e 1448. Dall'anno seguente figura già a Treviso, dove nel 1455 sposa Ginevra figlia del pittore Ziliolo, dal quale eredita una bottega già ben avviata. In base a due registi documentari del 23 e 28 maggio 1456 (Scotti sec. XVIII, ms. 957, X, c. 495; Gerola 1910, II, p. 875) risulta invitato dalla Serenissima a dipingere in Palazzo Ducale. La sua fama era dovuta al fatto di essere intervenuto nella cappella del nobile Orsato Giustinian, questa si deve identificare con ogni probabilità con la vecchia chiesa dedicata alle quattro sante martiri di Aquileia Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma, ubicata nel chiostro minore di Sant'Andrea della Certosa del Lido. Poiché Dario era incaricato in contemporanea «di dipingere la capella di Quinto» presso Treviso, non meglio specificata nel documento, «il dominio a quella villa fece sapere che aveva bisogno di lui, almeno per un mese». Non vi sono testimonianze circa il carattere e l'entità dell'intervento in Palazzo Ducale di Dario, avvenuto nell'ultima travagliata fase del dogado di Francesco Foscari, impegno che tuttavia sembra avere richiesto al maestro un soggiorno di breve durata in base a come è rivendicato.

Fece seguito a queste commissioni del massimo livello nella sua carriera il trasferimento ad Asolo attestato nel 1459 proprio da questa *Madonna con il Bambino*.

In concomitanza si colloca il grande affresco ora lacunoso della *Madonna con il Bambino in trono e i santi Giovanni Battista e Girolamo* del chiostro dell'ex abbazia di Santa Bona di Vidor in base alla testimonianza del cartellino trascritto da Giovanni Battista Cavalcaselle nel 1866.

Quello asolano fu un soggiorno prolungato, essendovi documentato come residente fino al 1466. Lo si deduce da alcuni atti notarili uno dei quali lo vede impegnato nel frat-



tempo a Bassano dove si conserva la tavola della *Madonna della Misericordia tra san Giovanni Battista e san Bernardino da Siena* per la chiesa di San Bernardino (ora Museo Civico). Proprio ad Asolo lo raggiunge nel 1466 la richiesta avanzata da Francesco Squarcione di restituzione di una somma di ventidue lire con nomina di un procuratore nella persona di Lorenzo Regini da Feltre, cancelliere del Podestà di Asolo.

Gli è riconosciuto l'impegno della decorazione della facciata della Loggia del Capitano di Asolo, di cui sopravvive almeno un lacerto di cornice nell'angolo inferiore sinistro dell'affresco della *Disfatta di Crasso contro i Parti* attribuito ad Antonio Contarini (1589) che ha alla base un trofeo d'armi. Il suo più vasto lavoro qui svolto è ancora parzialmente attestato nella chiesa di San Michele Arcangelo (Sant'Angelo), denominata poi di San Gottardo dei Minori Conventuali. Si tratta della *Crocifissione*, che si conserva lacunosa sulla parete di facciata, facilmente accostabile a quella dell'affresco entro lunetta staccato dalla chiesa di Santa Margherita a Treviso (ora Museo Civico), e delle immagini di santi di due pareti superstiti della cappella angolare, in origine voltata, dedicata a San Gottardo, in cui si trovano *San Biagio vescovo* e *San Giacomo Maggiore* sulla parete di controfacciata, e *San Gottardo in cattedra tra san Bonaventura da Bagnoregio e santa Chiara* sull'altra parete, impaginati in una sorta di trittico. Si inserisce in questa fase di circa un lustro l'affresco staccato della *Madonna adorante il Bambino* collocato entro nicchia nel loggiato della chiesa di Santa Maria Assunta, il Duomo di Asolo.

Tra i precedenti stilistici appartenenti alla fase trevigiana si indica, oltre alla citata lunetta della *Crocifissione* proveniente da Santa Margherita, il brano di affresco raffigurante *San Bernardino da Siena* che una fotografia d'archivio documenta lacunoso su di una parete della chiesa di San

Martino dopo il bombardamento del 7 aprile 1944. In particolare tra i riferimenti più diretti per l'affresco del Museo Civico di Asolo si annovera la *Madonna con il Bambino sotto arcata* affresco staccato da una casa di contrada San Nicolò a Treviso, ora nella chiesa di San Francesco. Di poco successiva è la *Madonna con il Bambino in trono* del Museo Civico di Conegliano, proveniente da casa Micheli. Il trasferimento da Asolo a Conegliano di Dario dovette avvenire nel 1467 quando risulta dipingere il Palazzo Comunale. Qui è poi documentato dal 1471 al 1477, ma nel frattempo egli assume lavori a Treviso e a Serravalle (Palazzo Raccola, 1469).

L'affresco del Museo Civico di Asolo si conferma, pertanto, come opera tra le più rappresentative di Dario di Giovanni che dimostra di tradurre illustri modelli iconografici classici della cultura rinascimentale padovana in un modo assolutamente corsivo, con un linguaggio individuale di spiccata espressività. In tal modo assolve al ruolo di diffusore della linea squarcionesca in un vasto ambito operativo. Per la condivisa esperienza presso Squarcione, che dovette essere maturata ugualmente negli anni quaranta, altrettanto promuovono, con esiti affini di stile, sia il protagonista del capitolo vicentino dello squarcionismo qual è il Maestro del polittico di Arzignano, sia le personalità secondarie denominate Maestro della Curia di Vicenza e Maestro di San Pietro a Vicenza (Puppi 1964, pp. 3-7; Barbieri 1964, pp. 282-285; Lucco 1987, I, pp. 150-151; Tanzi 1990, II, pp. 599 segg.).

Senza notevoli scarti stilistici le opere sopra elencate di Dario di Giovanni pur collocate in un arco temporale prolungato, quello scandito dai trasferimenti della sua bottega, si rapportano con una certa fedeltà alla fase di stile rappresentata dal Polittico De Lazara di Francesco Squarcione (1448-1452) per la chiesa dei Carmini di Padova (Padova,

Museo Civico). Ogni volta, nell'affresco della *Madonna con il Bambino* del 1459 in particolare, si ripropone con rinnovato slancio e istintività quel modo di sentire la forma in uno sviluppo linearistico non senza cadenze calligrafiche (il retaggio tardogotico), nello stesso tempo la ricerca di un modellato più risentito. In particolare il pittore adotta intelligentemente quei contrapposti formali che risalgono al primo apprezzamento padovano dell'arte donatelliana che Squarcione dimostra. Lo si avverte nella postura complessa della Vergine che si svincola dal limite rappresentato dalla ghirlanda, come pure in quella del Bambino rannicchiato dove non conta ancora l'applicazione delle regole proporzionali quanto l'espressione di una forza vitale. Si aggiunge in proposito l'osservazione di quel suo carattere espressivo di un "naturalismo fantastico" anch'esso propriamente squarcionesco. L'esecuzione pittorica di Dario

di Giovanni è accuratissima nel dare profondità e volume, in particolare nella resa degli incarnati, in cui si avvale di pennellate sottili e metodiche dai toni variegati come si trova anche nei brani di migliore conservazione degli affreschi in San Gottardo di Asolo.

Bibliografia: Gerola 1910, II, pp. 877-878; Venturi 1914, VII, III, p. 20; Bertarelli 1925, p. 314; Coletti 1927¹, p. 5; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1949¹, p. 133; *Veneto* 1954, p. 437; *Veneto* 1969, p. 523; Berenson 1957, I, p. 73, fig. 100; I. Furlan 1968, p. 23 fig. 24; Baldissin Molli 1986, 32, p. 792; Casadio 1987, II, p. 609; Idem 1990, II, p. 744; Fossaluzza 1990, II, pp. 541, 542, fig. 628, 558 nota 13; Ruggeri 1996¹, 8, p. 526; Bergamini 2000, 24, pp. 287-288; Fossaluzza 2003, I.3, pp. 40-43, 46-47, 70 note, 76 regesto; Ericani, in *Mantegna e Padova* 2006, pp. 260-261 cat. 55.

O2. BARTOLOMEO ZANCO (?)
(DOCUMENTATO AD ASOLO NEL 1480 CIRCA)

San Rocco

Affresco, 103,8 x 28,5 cm | Inv. 549

L'affresco, strappato, è stato riportato su tela applicata a un telaio perimetrale ligneo. Versa in un discreto stato conservativo. Le numerose lacune e abrasioni non interessano infatti parti vitali. La cornice ottocentesca è intagliata ed ebanizzata.

L'opera potrebbe essere identificata con il «San Rocco su tela» menzionato tra i «Quadri appesi alle pareti della Sala Comunale» dell'inventario Scomazzetto del 1889. Si ignora la provenienza.

Il santo è colto a figura intera orientato di tre quarti verso sinistra con la testa ruotata per indirizzare lo sguardo all'osservatore. È collocato entro nicchia e in origine poteva far parte di una sequenza di santi o di un polittico. Presenta i consueti attributi del pellegrino. Tiene il bordone, indossa il mantello rosso (detto sanrocchino); il cappello a larghe tese nero (petàso) che ha alle spalle è assicurato da una cordicella che gli attraversa il busto. Indossa la stretta tunica corta cinta ai fianchi, calze ben aderenti e alti calzari dai lembi abbondantemente ripiegati. Mostra la piaga scoprendo la gamba destra (Vauchez 1968, XI, coll. 264-273; Niero 1991; Ascagni 1997).

Nel tentativo di definire l'area d'appartenenza dell'ignoto autore di quest'opera, Battaglia (1988, scheda OA) nota come l'accentuazione del mezzo grafico paia debitrice ver-

so certi prototipi diffusi dalla bottega di Bartolomeo Vivarini, per cui la studiosa è spinta a collocare il dipinto in un ambito provinciale, forse tolmezzino o bellunese.

In effetti lo stile si può associare a quello di tanti altri piccoli maestri di esperienza periferica per lo più anonimi che offrono, anche con una certa *verve* espressiva come in questo caso, una traduzione del mantegnismo alla Bartolomeo Vivarini che non esclude anche la variante squarcionesca come divulgata da Dario da Treviso. La padronanza della tecnica del buon fresco assicura loro, in generale, risultati efficaci e un'immediata comunicativa devozionale.

Tra gli anonimi si indica, a titolo d'esempio, per significative affinità di esito il frescante di cui si sono rinvenuti alcuni brani nella chiesa di San Martino di Bibano di Godega Sant'Urbano, associabili a quelli del cosiddetto Maestro di Pinidello che realizza un ciclo cristologico nel presbiterio della chiesa parrocchiale di Santo Stefano di quella località, tenendo conto soprattutto dei modi «mantegneschi» di Andrea Bellunello (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 257-303).

Anche nell'affresco asolano si denotano buone capacità esecutive. Con rapidità e sicurezza il pittore si svincola dal segno portante, accosta tratti di poche gamme cromatiche in modo compendario ma in grado di conferire forza



plastica, di determinare efficacemente le linee d'espressione e i piani luminosi.

Analoga tecnica e un risultato espressivo affine si trova in alcuni affreschi riconoscibili a Dario da Treviso e aiuti nella chiesa di San Gottardo di Asolo, tuttavia dai modi più analitici: *San Biagio vescovo* e *San Giacomo Maggiore*, *San Pietro martire*, *Strumenti della Passione* (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 58-59, 90-93 figg. 15.90-15.93).

Le più forti somiglianze, tanto da consentire la proposta del riconoscimento alla stessa mano, si riscontrano in altri affreschi di questa chiesa asolana (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 348-349 figg. 20.9, 20.10, 420-423 figg. 20.80-20.83). Innanzitutto nel *Martirio di sant'Erasmo* della parete destra della navata centrale, realizzato a fianco del *San Gottardo in cattedra tra san Bonaventura e santa Chiara* di Dario da Treviso che è tra le sue opere di maggiore qualità (Kaftal 1978, coll. 297-298 fig. 533; Fossaluzza 1990, II, pp. 543, 558 nota 22; Idem 2003, I.3, pp. 348 fig. 20.9, 369 fig. 20.30, 372, 422-423 figg. 20.82-20.83). Inoltre negli *Stemmi*, con data 1477, dell'imposta degli archi della parete destra della navata centrale (D. Puppi 1982-1983, p. 224; Fossaluzza 1990, II, p. 542, 558 nota 21; Idem 2003, I.3, pp. 372, 349 fig. 20.10, 420-421 figg. 20.80-20.81).

Uno degli stemmi (d'oro allo scaglione d'azzurro) corrisponde a quello della famiglia veneziana dei Trevisan, quindi può fare riferimento al podestà Zaccaria Trevisan in carica ad Asolo nel 1476. L'altro (d'oro alla banda d'azzurro) corrisponde alla famiglia veneziana dei Morosini,

mentre al Trevisan succede nella carica Girolamo Michiel. Si è riconosciuto in questi affreschi quel Bartolomeo Zanco che, in base a deduzioni documentarie, realizza la *Madonna con il Bambino in trono fra i santi Rocco e Sebastiano* e l'*Imago pietatis* nella cimasa nell'oratorio dei Santi Rocco e Sebastiano in Valle di Cornuda, in contrada della Pianezza, in cui appone la data del 1482, 31 ottobre (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 346-347 figg. 20.7-20.8, 370-372, 416-419 figg. 20.76-20.79). Si vedano inoltre Moschetti (1932, p. 161 fig. 132), Binotto (1984, p. 340), Farronato (1993¹, pp. 36-40), S. Rizzato (in Fossaluzza 2003, I.4, p. 264), R. Rizzato (in Fossaluzza 2003, I.4, p. 265).

Il committente è Vittore Fotàro, originario di Cornuda ma abitante ad Asolo. Probabilmente per ragioni votive, a seguito della scampata peste del 1474, promosse la costruzione della chiesa dedicata ai santi invocati per la salvezza da tale morbo. In anni vicini a quelli dell'affresco eseguito nel 1482 sono documentati i suoi legami con il pittore Bartolomeo Zanco, originario di Treviso, ma abitante ad Asolo, per cui se ne è dedotto che possa esserne l'autore (Farronato 1993¹, pp. 36-40).

Risulta evidente la coincidenza stilistica ed esecutiva dell'inedito affresco del Museo Civico asolano con questi pochi esempi, soprattutto con quelli di stesura più libera di San Gottardo. Pertanto si può avvalorare l'indicazione documentaria con un'ulteriore attribuzione diretta in favore di Bartolomeo Zanco.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Comacchio 1979, p. 81.



03. PITTORE VENETO, FINE SECOLO XV

Centauro

Affresco strappato, 20,5 x 31 cm | Inv. 939

Restauro: B. Girotto, 2013

La tela di supporto su cui è stato ricollocato l'affresco strappato risultava molto allentata. La superficie pittorica presentava diffuse cadute di colore e uno strato di deposito superficiale. È recente l'intervento conservativo che ha riguardato il consolidamento e la pulitura, l'integrazione delle lacune.

Può essere identificato con quel «Dipinto sulla tela rappresentante un Centauro» menzionato tra i «Quadri appesi alle pareti della Sala Comunale» dell'inventario Scomazzetto, redatto nel 1889.

Su fondo rosso, entro una riquadratura prospettica, il piccolo centauro è definito con un tratto nero portante e una stesura di calce con rialzi in ocre bruna mediante leggere velature. Colto in movimento, reca una coppa con due manici e la fiaccola. A sinistra affiora una testa alata. In basso si intravede un elemento nastriforme in ocre gialla incrociato da dei nastri rossi, mentre un altro elemento circolare si intuisce a destra.

L'opera poteva far parte di un fregio, come quelli marcapiano, o costituire una formella tra trave e trave di un soffitto, o essere posizionata tra le mensole dello sporto di un tetto. La tipologia è quella invalsa nella decorazione ad affresco delle facciate esterne nell'ultimissimo Quattrocento o nei primi anni del secolo successivo di modello

antiquario. È attestata largamente nella Marca Trevigiana e lascia il posto a quella più distinta di carattere lombardesco che con diversa perspicuità prospettica e ottica finge l'intaglio marmoreo su fondo azzurro sul modello di quelle attribuite a Giovanni Matteo Teutonico e bottega, per le quali si deve fare riferimento alla distrutta casa Barisan detta casa "Rossa" a Treviso che trova riscontro, a titolo d'esempio nei fregi sulle pareti esterne della Porta del Barco di Caterina Cornaro ad Altivole (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 432-479).

Per quanto riguarda il brano asolano, che pure finge il rilievo marmoreo, i riscontri tipologici si possono trovare negli esempi delle botteghe specializzate impegnate nelle fasce marcapiano in una casa in via Barberia (nn. 22-24) e in una casa in via Carlo Alberto (nn. 43-47) a Treviso (Coletti 1935, pp. 56 cat. 51, 64-65 cat. 77; Polignano 1986, pp. 44, 48-50, tav. VI, figg. 8, 19-22). Luigi Coletti associa la decorazione della casa in via Barberia a quella della casa in Rivale Sant'Andrea n. 20 e quella della casa di Via Carlo Alberto alla decorazione di Casa Forabosco in via Fiumicelli, fra i nn. 34-36 (Coletti 1935, pp. 79-80 cat. 111, 110 cat. 191; Spiazzi 1989, pp. 98-102).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds; Comacchio 1979, p. 81.



04. PITTORE VENETO, INIZI SECOLO XVI

Imago Pietatis

Affresco, 28,5 circa x 61,5 cm; lunetta, 81 x 98 cm | Inv. 410

La lunetta lapidea dalla cornice perimetrale di semplice modanatura includente un bastone, è arricchita lateralmente dal diffuso motivo della palmetta con rosetta che doveva avere il corrispettivo sommitale andato perduto. Contiene dipinta ad affresco una *Imago Pietatis*. Doveva trovare sistemazione a una certa altezza, come si deduce dal fatto che la base doveva fungere da architrave e dall'osservazione da un punto di vista dal basso che è richiesta dall'immagine. Le mensole su cui poggia nell'attuale collocazione presso il Museo asolano sono di tutt'altra origine. La provenienza è dalla distrutta chiesa di San Biagio in Asolo (cfr. cat. 01., inv. 407; cat. 103, inv. 892). Non si dispone tuttavia di notizie certe sulla precisa ubicazione. Il soggetto e le dimensioni sono pertinenti, ad esempio, a un ciborio, ma non si esclude che si trattasse di un elemento esterno come lascia intendere la generale consunzione della pellicola pittorica dovuta forse al dilavaggio. Solitamente il Cristo passo si erge dal sepolcro su fondo oro, colto a braccia aperte o conserte, talvolta con la croce alle spalle, in taluni casi affiancato da angeli in mesta adorazione o straordinariamente da santi, mai dai due dolenti in conformità alla narrazione evangelica e all'elaborazione del tema della pietà (Ringbom 1965). L'immagine di devozione, nella formulazione attestata da

questo affresco, trova larga diffusione anche per il suo consolidato significato eucaristico, specie a partire dall'ambito veneto e grazie all'interpretazione data da Giovanni Bellini (Belting 1981; Ringboom 1983, pp. 339-340; Belting 1985; Idem 1986; Idem 1996, pp. 22-26).

In questo caso il Cristo passo si erge a occhi chiusi dal sepolcro fino all'altezza del perizoma, ha il capo chino verso sinistra coronato di spine e circondato dall'aureola. Tiene le braccia aperte. È posta in evidenza la ferita del costato che sgorga sangue. In alto si scorge appena il tracciato dell'asse orizzontale della croce. Il bianco sarcofago è disposto longitudinalmente in prospettiva. Il fondo rosso-rosato doveva essere originariamente in azzurro, così che la conduzione della luce sulla figura di Cristo dal pallido incarnato e i graduali passaggi chiaroscurali potevano ricevere un più preciso valore.

Il senso delle proporzioni, la sensibilità del modellato e la morbidezza cromatica nella resa dell'anatomia consentono di sostenere una datazione ai primi anni del XVI secolo, come a suo tempo si è suggerito a Roberta Rizzato (in Fossaluzza 2003, I.4, pp. 234-235).

Bibliografia: R. Rizzato, in Fossaluzza 2003, I.4, pp. 234-235.



05. PITTORE VENETO (?), INIZI SECOLO XVI

Bambino che porge un ramo

Olio su tavola, 20,8 x 23,7 cm | Inv. 544

Restauro: Zattin e Restano, 2013

La tavola non è piallata e reca i segni dell'attacco del tarlo, la superficie pittorica su una preparazione molto leggera presenta alcune cadute di colore e segni di graffiatura operati con un elemento metallico. Gli sguinci per l'incastro, visibili sul retro, sembrerebbero confermare l'ipotesi avanzata da Battaglia (1988, scheda OA) in merito alla destinazione originaria di questo dipinto, quella decorativa entro un soffitto, probabilmente a cassettoni. Tuttavia, potrebbe trattarsi anche di una formella da collocarsi fra trave e trave, della porzione di un fregio o di decorazione a parete o di un mobile. La cornice cinquecentesca di cui attualmente è dotata è intagliata ed ebanizzata.

Ogni ipotesi sulla collocazione originaria deve prendere atto che si dispone della porzione di una decorazione più vasta. In particolare, la sommità del capo del personaggio si sovrappone al tratto nero perimetrale che si conserva solo su questo lato. Pertanto la figura, colta appena sotto il colletto, non trova un respiro spaziale coerente sul lato inferiore.

Il personaggio rivolto a sinistra è colto in rigido profilo, solleva con la destra un ramo e ha davanti a sé un uccello di cui si vede solo una piccola porzione, indice che anche su questo lato la tavola è stata decurtata come dovette esserlo

anche a destra dove non trova spazio l'elemento fitomorfo che doveva essere ricorrente.

Su fondo verde steso con una leggera velatura, l'immagine è delineata con deciso tratto nero fumo oggi alterato, ma che in origine doveva conferire a questo monocromo una chiarezza maggiore. Pur caratterizzandosi per la sintesi grafica e la rigida collocazione spaziale dettata dalla funzionalità, l'immagine assume valenza plastica attraverso la stesura a pennello di velature in ocre per cavare i colpi di luce.

La cuffia ben aderente che il bambino indossa, assicurata da un nastro che passa sotto il mento, aiuta ben poco nella datazione essendo un capo d'abbigliamento comune per lungo tempo. La collocazione che si propone riguardare gli inizi del Cinquecento non deriva da aspetti comparativi specifici, bensì dai valori plastici decisi ottenuti con la continuità del tratto sicuro e dalle indicazioni spaziali che sono suggerite dal rapporto fra figura ed elementi fitomorfi, ma anche dalla corretta articolazione della mano e dal rapporto fra questa e il volto.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



06. PITTORE BRISSINESE (?), PRIMO QUARTO DEL SECOLO XVI

Paggio reggicortina

Affresco, 37 x 23 cm | Inv. 543

Restauro: B. Girotto, 2013

L'affresco è stato strappato e trasposto su tela, a sua volta fissata su un pannello di legno dotato di cornice ottocentesca. La superficie pittorica presenta varie e gravi cadute di colore anche sul volto dove l'incarnato è abraso.

Un paggio indossa la corazza leggera la cui tipologia è riconducibile all'armatura massimiana o armatura scanalata (*Riefelbarnisch*). Fu prodotta dalle manifatture tedesche agli inizi del Cinquecento durante il regno di Massimiliano I, ma divulgata in Italia e Inghilterra come armatura da cerimonia specie dopo la fondazione della manifattura di corte a Innsbruck nel 1504. Gli accorgimenti adottati come quello della circonferenza addominale pronunciata consentono l'uso come fosse un'elegante "seconda pelle" meccanica per il gentiluomo che se ne poteva fregiare. Certi dettagli riprendevano quelli dell'abito civile.

In tal caso il paggio indossa la berretta rotonda rossa dal drappaggio sul lato sinistro ben largo e con pennacchio di bianche piume di struzzo (Levi Pisetsky 2005, I, pp. 575-576). È colto in atto di trattenerne con il braccio sinistro una tenda in ocre con *ramages* di rosso, la cui foderatura verde fa da sfondo. Colto fino all'altezza dei fianchi si scor-

ge appena in basso la mano che regge un bastone (mazza cerimoniale?). Si tratta evidentemente del frammento di una composizione più vasta e si può ipotizzare l'appartenza a una decorazione profana. Non si dispone, tuttavia, di dati sulla provenienza originaria e neppure su quella collezionistica.

La datazione che si propone è facilitata dalla foggia della corazza e della berretta. Il disegno piuttosto incisivo e la tipologia del volto (per quanto giudicabile con qualche difficoltà nell'attuale stato) suggerisce quale area di provenienza culturale dell'anonimo frescante quella brissinese, con riferimento al lascito di Friedrich Pacher (Novacella, Bressanone 1435/1440 - Brunico post 1508) e del Maestro di Uttenheim, raccolto ad esempio da Simóne da Tésido (Tésido, Pusteria 1460 circa - 1530 circa), i cui moduli stilistici si diffondono oltre l'area strettamente sud tirolese (Kofler-Engl 1998, pp. 275-297). Casistiche degli anni Venti e dei primi anni Trenta si annoverano ad esempio in Valsugana (Passamani, in *Restauro* 1978, pp. 138-147, catt. 73, 74).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Comacchio 1979, p. 81.



07. PIETRO DEGLI INGANNATI
(DOCUMENTATO A VENEZIA DAL 1529 AL 1548)

Busto della Vergine Maria

Olio su tavola, 39,6 x 48,3 cm | Inv. 445

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il supporto è composto da un'asse principale saldata a una più piccola mediante una farfalla originale. Si tratta palesemente del frammento di un dipinto dalle dimensioni molto più grandi. I margini sono stati recisi e la superficie, oltre a presentare i segni dell'attacco del tarlo, lamenta numerose e gravi cadute di colore e della preparazione stessa. Si scorgono inoltre degli ammanchi sul lato destro, mentre in alto a sinistra s'intravede una porzione dell'ala di quello che doveva essere un angelo.

Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910, dove era attribuito dubitativamente a Bellini, con l'indicazione « frammento d'un trittico ». Forse è da identificare con « l'opera assai malconcia, passata prima inosservata ma che al sottoscritto parrebbe bellissima opera belliniana del periodo sotto l'influsso mantegnaesco », in tali termini ricordata da Luigi Coletti (1921, ds. p. 73) in occasione del progetto di riordino del Museo. La figura di donna che si presenta con il capo ricoperto dal velo arricchito di bordure e il mantello azzurro sulle spalle, in veste rosata con lo scollo decorato da un ricamo che sembrerebbe a lettere cufiche altri non è che la Vergine, identificazione sostenibile anche in assenza dell'aureola e di qualsiasi altro elemento distintivo. Battaglia (1988, scheda OA) ipotizza che nell'edizione originale « la Madon-

na fosse seduta dietro ad un davanzale e tenesse in grembo il Bambino del quale s'intravede ancora oggi la sagoma della testa », in corrispondenza della lacuna di maggiori dimensioni. La figura della Vergine orientata di tre quarti e fortemente illuminata si staglia su di un tendale verde dal decoro amoerreo su cui incide la luce in modo differenziato a motivo della piegatura subita dal tessuto prima di essere sospeso.

Le gravi lacune non agevolano la lettura del dipinto che in presenza dei pochi dettagli ancora integri quali il lato sinistro del setto nasale, la bocca, la guancia e il collo, appare di notevole qualità, tanto da poter essere accostato in questa occasione, con qualche cautela, ai modi di Pietro degli Ingannati, non senza aver preso in considerazione dapprima la paternità di Francesco Bissolo.

Si tratta di pittori legati al magistero di Giovanni Bellini, i quali ne perpetuano lo stile e i modelli per alcuni decenni dopo la morte in opere di destinazione devozionale. Come si mostra anche il frammento asolano, la caratterizzazione riguarda il nitore disegnativo, una morbida modulazione del colore in presenza di una luce dorata e calda che definisce la forma. Tutto belliniano nell'ispirazione è inoltre quel soave meditare in cui sembra assorta la Madonna, per come è ancora percepibile nello stato lacunoso.



L'accostamento del frammento asolano a Ingannati noto per un cospicuo catalogo, in occasioni recenti revisionato e arricchito (Caccialupi 1978, pp. 21-43, 147-162; Heinemann 1991, III, pp. 40-42; Tempestini 1996, XV, pp. 831-832; Idem 1999, III, pp. 946-948; Tagliaferro 2004, 62, pp. 355-356; Fossaluzza 2012¹, p. 83, fig. 18) anziché a Bissolo si propone in base alla soddisfacente corrispondenza tipologica e di conduzione pittorica con la *Santa Caterina d'Alessandria in un paesaggio* del Portland Art Museum a Portland (Oregon) dalla collezione Kress, anch'essa porzione di una composizione più vasta e che è tra le pochissime opere recanti la firma del pittore. Si rende palese in quest'opera un tipo figurale femminile (in cui rientra la Vergine di Asolo) dalle labbra carnose, dal setto nasale perfettamente regolarizzato che ha riscontro anche nelle sacre conversazioni in cui compare la stessa soluzione figurale nelle immagini di santa Caterina d'Alessandria, come quelle dell'Art Mu-

seum di Allentown, Pennsylvania (collezione Kress), di collezione privata di Saint-Soupplets, Seine et Marne, del Museo Thyssen Bornemisza di Madrid (già Vienna, collezione Mietliche; Caccialupi 1978, pp. 150-152 figg. 8, 11, 12, 13). Una corrispondenza tipologica e di valori pittorici si ravvisa anche nel *Ritratto di giovane donna* su fondo unito scuro degli Staatliche Museen di Berlino (Caccialupi 1978, p. 150 fig. 7). Una datazione alla prima fase documentata di Ingannati, cioè ancora al secondo decennio del Cinquecento, deriva invece dalle affinità con la ricerca di effetto plastico più sintetico che si ravvisa nelle sacre conversazioni firmate degli Staatliche Museen di Berlino (opera distrutta nel 1945), del Museo Borgogna di Vercelli, inoltre nel *Cristo benedicente e santi* già in collezione Marinotti a Milano (Caccialupi 1978, pp. 147-148 figg. 1, 2, 3).

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73.

08. MARCO BELLO (DOCUMENTATO A UDINE DAL 1505 AL 1523)

Madonna con il Bambino e san Giovannino

Olio su tavola, 40,8 x 38,3 cm | Inv. 444

Restauro: Volpin, 1977

La tavola, non assottigliata, presenta le fibre che corrono in verticale. Leggermente incurvata, sul retro è segnata dall'impronta di due assi già rimosse. A causa probabilmente di antichi restauri, la superficie pittorica si mostra fortemente abrasa, specie negli incarnati e nella lacca rossa che definisce la veste della Vergine. Emerge altresì la preparazione di fondo, particolarmente nell'incarnato del san Giovannino. Una caduta di colore e di preparazione è localizzata nell'angolo inferiore sinistro. La cornice è frutto di assemblaggio d'elementi antichi e ottocenteschi. La caduta del decoro nella zona superiore lascia intravedere una concrezione della materia in uso a partire dal tardo Ottocento, mentre le colonnine sembrano recuperi antichi.

La composizione, con la Vergine seduta che regge con una mano il Bambino mentre con l'altra gli solleva delicatamente il piede destro, è una replica precisa di un dipinto scomparso di Giovanni Bellini, realizzato prima del 1502 e conosciuto attraverso numerose riprese classificate da Fritz Heinemann (1962, I, p. 19 cat. 58). In questa di Asolo ancora inedita, come avviene nell'esemplare firmato da Francesco Bissolo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (n. 92/88; Heinemann 1962, II, fig. 347) e in quello passato sul mercato antiquario londinese con tale attribuzione (*Old Master Painting* 2003, pp. 32-33, Lot. 24), al gruppo

centrale si affianca il piccolo Giovanni Battista con le mani conserte al petto in segno di riconoscimento e prefigurazione. La Vergine con il Bambino si profila su un tendalitto d'onore verde steso su di un bastone, mentre ai lati oltre il sedile marmoreo si apre un paesaggio collinare reso in maniera sintetica.

Il pittore che realizza la versione asolana del fortunato tema devozionale risalente a Giovanni Bellini stesso e divulgato dai suoi tardi allievi (ad esempio Francesco Bissolo, Girolamo Santacroce, Pietro degli Ingannati) o da altri maestri (Bartolomeo Veneto, 1502 e *terminus ante quem* per il prototipo) è da identificare in Marco Bello. Di lui non conosciamo la data di nascita che è fissata nel 1470 circa da Berenson (1957, I, p. 38) anche se probabilmente è da ritenersi di qualche anno successiva. Si può congetturare la sua partecipazione alla bottega veneziana di Bellini che si fa più fitta di aiuti nell'ultima fase del Quattrocento e negli anni seguenti. Si giustificano in questo modo le scelte del suo repertorio figurativo e i caratteri pittorici ed espressivi come emergono in un nutrito gruppo di dipinti devozionali raccolto attorno all'unica opera firmata qual è la *Circoncisione di Gesù* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (n. 211) e formulato soprattutto negli studi di Tempestini (1984, I, pp. 315-322; 1994, VIII, pp.

503-504; 2000, pp. 29-72). Tuttavia, guardando proprio a quest'ultimo si osserva come egli possa forse derivare le proprie composizioni non direttamente dai prototipi del maestro ma dalle traduzioni degli allievi di costui o, ad esempio, da Vincenzo Catena. Ne sorge l'ipotesi che non partecipasse direttamente alla sua bottega o che ciò avvenisse in fase tarda nei primi anni del Cinquecento, così da lasciare margine per la posticipazione della data di nascita finora proposta. La tenuta qualitativa più alta riguarda la tavola della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi o quelle della *Madonna con il Bambino e san Giovannino* della Gallerie dell'Accademia di Venezia e già in Collezione Benson a Londra (Tempestini 2000, pp. 47 fig. 1, 49 figg. 4, 5) che segnalano anche come questo fosse destinato a divenire nel tempo, si direbbe, il suo tema prediletto in diverse coniugazioni compositive. Fra queste s'inserisce anche l'esemplare asolano da collocarsi nella fase tarda, quando il disegno e lo studio della resa plastica, persino la stesura cromatica si fanno più schematici e formulari. Di pari passo si rendono inconfondibili nella loro ripetitività anche i caratteri fisionomici che consentono di ritenere indubitabile l'associazione al suo catalogo della tavola in oggetto da porsi accanto ad altre dello stesso tema degli

anni venti se non successivi: quella con l'aggiunta di Zaccaria della Národní Galerie di Praga e già Venezia, asta Semenzato, del Panhandle-Plains Historical Museum di Canyon (Texas), già Fievez a Bruxelles, già Spik a Berlino (Tempestini 2000, pp. 65 figg. 46, 48, 66 figg. 49, 52, 53). Alcune inclusioni attributive nel catalogo di Marco Bello di Anchise Tempestini da doversi rifiutare o da ritenersi problematiche non intaccano la chiarezza del suo percorso che si configura sostanzialmente in due poli qualitativi: l'uno rispondente al livello della sua formazione, l'altro all'esaurirsi di tali stimoli forse coincidente con il rientro in periferia. Figurano tra le opere problematiche pur in modo diverso la versione del *Cristo portacroce* di Giovanni Bellini del Szépművészeti Múzeum di Budapest, il *Profeta Isaia* del Museum of Fine Arts di Boston, i due scomparti di polittico con *Santo vescovo* e *San Francesco d'Assisi* ora al Museo di Castel Sant'Angelo in Roma, la *Madonna con il Bambino* del Rijksmuseum di Amsterdam, la *Madonna con il Bambino e i santi Pietro apostolo e Dororea* già Weinmüller a Monaco di Baviera (Tempestini 2000, pp. 54 fig. 20, 57 figg. 26, 58 figg. 27, 28, 61 fig. 36, 62 fig. 38).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



09. FRANCESCO DI BERNARDO RIZZO DA SANTACROCE, SEGUACE

(DOCUMENTATO A VENEZIA DAL 1505 AL 1545)

*Madonna con il Bambino con san Giovanni Battista fanciullo
presentato da san Zaccaria*Olio su tavola, 35,1 x 45,5 cm | Inv. 460
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto, racchiuso entro una cornice tardo seicentesca, rivela estesissime cadute di colore in ogni punto e particolarmente negli incarnati del san Giovannino e di Gesù Bambino, la vernice inoltre si presenta fortemente ossidata. Completamente ridipinti risultano i fiori e la frutta che il piccolo santo porge in dono.

L'opera pervenne al Museo con il Legato Bertoldi, nel cui elenco era attribuita a Bonifacio Veronese. La Vergine regge il Bambino mentre questi riceve il dono da san Giovanni presentato da colui che si identifica nel padre Zaccaria, il quale indossa la veste sacerdotale rossa e il turbante. Si tratta di un tema in certo modo connesso a quello in cui alla sacra famiglia si accompagna quella composta dalla cugina Elisabetta, da Zaccaria e san Giovannino, il quale si configura anche come incontro durante il ritorno dall'Egitto.

La composizione palesa una chiara quanto ormai generica derivazione da formule belliniane divulgate dai suoi allievi o seguaci ancora fino alla metà del XVI secolo. Le tipologie dei personaggi e il trattamento pittorico permettono di annoverare la tavola nel gruppo di opere collegate alla personalità di Francesco Rizzo da Santacroce originario della Val Brembana (Bergamo), formatosi presso Francesco di Simone da Santacroce, poi a lungo documentato a Venezia. Il chiarimento di tale personalità proposto da Rowlands

(1999, pp. 11-29) ravvisa una svolta nel suo stile in direzione palmesca attorno al 1524, valutazione sostenuta con l'identificazione di due rare opere firmate e datate: *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Pietro apostolo, Apollonia e Rocco* del 1529, pala eseguita per la chiesa parrocchiale di San Giorgio di Endine (*Asta di dipinti* 1975, p. 17, lotto 63, tav. L); *Madonna con il Bambino in trono e i santi Sebastiano e Rocco* del 1530, già a Roma, proprietà degli eredi del conte Paolo Blumenstihl. La ricostruzione dello studioso annovera, in particolare, la *Madonna con il Bambino e i santi Zaccaria, Giovanni Battista fanciullo e Caterina d'Alessandria* del Museo Civico di Vicenza ritenuta opera della prima produzione di Francesco Rizzo, quella influenzata da Francesco di Simone, in seguito meglio classificata come opera della bottega proprio di quest'ultimo (Villa, in *Pinacoteca Civica* 2003, pp. 244-245 cat. 91). È questo un caso che segnala come sia ancora da precisarsi la seriazione delle opere degli esponenti della pittura della Val Brembana dei primi decenni del Cinquecento, con la difficoltà dovuta al fatto che essi rimangono fra loro collegati nei temi e nello stile. A fronte di questa problematica, l'esigenza di suddividere più personalità rispetto a quelle documentate è già manifestata da Heinemann (1962, I, pp. 150 segg.) che parla di più collaboratori anonimi di Fran-



cesco Rizzo, nel cui catalogo fa confluire, in verità, opere eterogenee. Anche la modesta e sofferta tavola di Asolo è da valutarsi entro questa problematica e precisamente nello sforzo di definire l'attività della cerchia di Francesco di Bernardo Rizzo come proposto al riguardo di alcune tavole dei Musei civici di Padova (inv. 2477, inv. 809, inv. 810) datate fra terzo e quarto decennio, ma forse anche di poco successive (Banzato, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 275-276 catt. 215-217). L'anonimo partecipa a tale cerchia che esse identificano sembra distinguersi per livello esecutivo più che per repertorio figurale dall'attività di Francesco di Bernardo come ora chiarita (Rowlands 1999). Il suo catalogo potrebbe comprendere la fase estre-

ma degli inoltrati anni trenta e successivi del suo maestro di riferimento, in cui la partecipazione di aiuti poteva essere determinante. Il gruppo di opere che rientrano in tale problematica è di gran lunga superiore alla trentina come supposto; a esempio ne comprende alcune talora riferite all'ambito di Francesco di Simone (Mancini, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, p. 277 catt. 218, 219). Le capacità produttive del pittore a cui spetta il dipinto asolano risulta addirittura sorprendente, del resto egli si limita a riformulare costantemente nelle composizioni un repertorio figurativo in modo seriale.

Bibliografia: inedito.

IO. PITTORE VENETO, POST 1530

Il doge Andrea Gritti riceve solennemente Francesco II Sforza duca di Milano in visita a Venezia il 20 ottobre 1530

Olio su tavola, 124 x 200 cm | Inv. 508

Iscrizioni sul cartiglio in basso al centro: MCCCCCXV.

Provenienza: Donazione Katharine Coleman de Kay Bronson, 1889

Restauro: Volpin, 1977

Il dipinto è in stato di conservazione discreto. Il restauro del 1977 ha provveduto a coprire le lacune localizzate soprattutto lungo il margine inferiore e in corrispondenza delle giunture delle tavole del supporto disposte in verticale. In quell'occasione furono eseguite le radiografie (attualmente non disponibili) che dimostrarono l'inautenticità del cartiglio con la data 1515. Al disotto ne apparve un altro, di formato diverso, ma illeggibile. Nel retro il supporto è dotato di assi trasverse e l'intera superficie è ebanizzata.

L'opera fu segnalata a Venezia dall'editore Ferdinando Ongania (Venezia 1842 - St. Moritz 1911) e prontamente acquistata da Caterina Coleman de Key Bronson per donarla al Museo. Nell'agosto del 1889 con una lettera al sindaco di Asolo Alberico Biadene indirizzata dall'allora "Ispettore" al Museo conte Guido Loredan è comunicata ufficialmente la volontà di donazione. Si riportano le motivazioni del nobile gesto e non si manca di adombrare un dubbio sul soggetto dell'opera: «La Signora Catterina de Kay Bronson volle donare al Civico Museo una tavola antica che si pretende raffigurare Caterina Cornaro che sbarca dall'isola di Cipro. Qualunque però sia il soggetto, è certo che la pittura sia per l'antichità che in linea d'arte è pregevole, e che il donativo di una distinta Signora da poco

dimorante fra noi, rivela l'animo di Lei colto e cortese. La Signora Bronson mi scrive: «Je vous envoie le petit tableau que j'aime tant pour vous prouver ma sympathie pour votre chère Asolo. Vous aurez la bonté de la placer en Musée, e, se Dio vuole je trouverai avec le temp d'autres Choses interessantes pour cette petite ville adorable». Nella risposta di ringraziamento il Sindaco assicura «Sarà nostra cura speciale il conservare quella tavola antica che viene ad accrescere il patrimonio d'arte del Civico museo e d'indicare con apposita tabella il nome della gentile donatrice» (Bernardi 1952, ds., pp. 23-24).

Si deve ricordare che Ongania nel 1888 aveva fatto a sua volta una donazione al Museo di «un'incisione rappresentante *La processione del doge nella Domenica delle Palme*, incisione eseguita in Venezia per Mattio Pagan nel 1556-1569 e dall'Ongania edita nel 1880» (Bernardi 1952, ds., p. 14). Si tratta dell'edizione eliotipica in bianco e nero dell'incisione eseguita da Pagan che Ongania suddivise in otto tavole includendole nel primo "Portafoglio" della celebre edizione de *La Basilica di San Marco in Venezia* (1880). È d'interesse rilevare l'affinità di soggetto con la tavola donata formalmente poco dopo, evento in cui egli era implicato.

Stando a queste testimonianze, essa dovrebbe rievocare la cerimonia di ricevimento della regina Caterina Cornaro

(Venezia 1454-1510) al suo rientro a Venezia, dopo che il 26 febbraio 1489 aveva abdicato al regno dell'isola di Cipro in favore della Serenissima che la ricompensò, tra l'altro, con il dominio sul territorio di Asolo.

L'arrivo a San Nicolò del Lido è del 5 giugno, mentre il ricevimento a Venezia avviene il giorno seguente 6 giugno da parte del doge Agostino Barbarigo. Il cerimoniale riguardò la simbolica consegna della corona in San Marco e la concomitante nomina a signora di Asolo, città della quale prende possesso solenne e festoso solo l'11 ottobre successivo (Colasanti 1979, 22, p. 339).

In particolare, la scena dovrebbe riguardare lo sbarco sul molo antistante il Palazzo Ducale o la Piazzetta e l'incontro con il doge Barbarigo la cui processione proviene non da Palazzo Ducale attraverso la Porta della Carta ma dalla Basilica di San Marco.

Nell'opera del Museo di Asolo, il Palazzo Ducale appare nello stato precedente i restauri degli anni Trenta del Cinquecento e alla ricostruzione successiva agli incendi del 1574 e 1576 come indica Raffaella Piva (in *Architettura* 1980, p. 94 cat. 59), che specifica «La raffigurazione, eccetto che nelle finestre senza trifore, risulta abbastanza fedele se confrontata con la veduta prospettica del Reuwich (stampata nel 1486)». Inoltre, la studiosa non manca di sottolineare come sia «curiosa la dislocazione delle due colonne della piazza di fronte al lato meridionale del palazzo. La libertà dei reciproci rapporti, in dimensioni e distanze, tra gli elementi rappresentati, suggerisce l'identificazione delle due isole sullo sfondo con l'ultimo tratto della Giudecca a oriente, e con l'isoletta di San Giorgio Maggiore». La tavola inv. 508 è riferita da Puppi (Puppi - Carpeggiani 1978, p. 109) ad autore ignoto, con implicita accettazione della data di esecuzione del 1515; fu pubblicata successivamente da Comacchio (1979, pp. 92, 93 fig. 20) e Piva (in

Architettura 1980, p. 94 cat. 59) con la medesima attribuzione e la stessa titolazione. Quest'ultima studiosa sembra ribadirla di fatto, pur riportando l'esito dell'esame radiografico del cartiglio attualmente non disponibile. Secondo Battaglia (1988, scheda OA) la composizione dipende da alcune celebri rappresentazioni ufficiali veneziane, su tutte la *Processione in Piazza San Marco* che Gentile Bellini eseguì nel 1496 per la Scuola di San Giovanni Evangelista, oggi custodita presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (Moschini Marconi 1955, pp. 61-63 cat. 62). Secondo la studiosa, tuttavia, l'autore più che avvicinarsi al celebre maestro pare accostarsi ai modi di Giovanni Mansueti (1485-1527), un suo aiuto e seguace, il quale continuò a sviluppare la pittura narrativa inaugurata da Gentile in accenti più modesti. Di recente Daria Perocco (2012, fig. 16) riproduce il dipinto ancora una volta con l'intitolazione tradizionale, indicando l'appartenenza alla «scuola di Gentile Bellini».

La valutazione dell'opera è problematica e necessita di approfondimenti, in particolare di analisi per documentare il disegno soggiacente e lo stato del cartiglio autentico.

Secondo quanto ventilato da Guido Loredan, si deve porre seriamente in dubbio l'identificazione del soggetto come il ricevimento della regina Caterina Cornaro a Venezia da parte del doge Agostino Barbarigo nel 1489.

Non si può mantenere il dipinto nella sezione cornariana del catalogo del Museo asolano solo in ossequio alla tradizione identificativa, di fatto finora mai affrontata criticamente o posta in dubbio in sede scientifica. Si potrebbe dire a motivo del "mito" che circonda tuttora le memorie cornariane in terra di Asolo e che è stato il motivo dell'acquisizione sul mercato dell'opera, priva di indicazioni sulla provenienza antica, e della donazione alla sede attuale. Essa anticiperebbe alla data 1515 la nascita dell'iconogra-





fia dell'arrivo della Regina a Venezia attestata solo in fase tardomanieristica (si rinvia in proposito alla scheda di questo catalogo relativa al ritratto inv. 541, cat. 104). Tra le molte ragioni per rifiutare l'identificazione tradizionale si pone per prima quella dell'assenza proprio della regina Caterina Cornaro fra i molti personaggi disposti secondo il cerimoniale delle processioni dogali e delle visite di stato, o anche «delle andate pubbliche» del doge descritte in modo circostanziato, ad esempio, da Sansovino (1581², pp. 193b-194a) e ora indagate da Ambrosini (1996, pp. 441-520). Pur in assenza di qualsiasi descrizione completa dell'opera, si ritiene che in passato in sede critica si sia identificata nell'aristocratica in prima fila, fra coloro che si raccolgono in gruppo sulla destra della composizione per assistere al passaggio del corteo. Non vi sono alternative al riconoscimento e tuttavia si deve ammettere che la nobildonna (come le altre del gruppo) è priva delle insegne regali d'obbligo secondo le memorie e la più tarda tradizione iconografica riguardante l'arrivo di Caterina Cornaro. È priva della corona e con la sinistra non tiene certo lo scettro (peraltro fuori luogo), bensì un bastone da passeggio. Nell'improbabilità evidente dei rapporti spaziali e prospettici che caratterizzano il dipinto - nel quale vige l'assenza di qualsiasi sintassi come è stato colto a proposito del contesto architettonico e urbano - non si può ammettere in ogni caso che il corteo si diriga verso il gruppo delle astanti di rango aristocratico. Si ritiene che il corteo proceda invece verso il molo antistante Palazzo Ducale o la Piazzetta. L'alternativa nell'indicare la meta si impone a causa della distorsione prospettica, in conseguenza della quale le colonne di San Marco e San Tòdaro (San Teodoro di Amasea) poste all'ingresso dell'area marciana verso il molo e il bacino di San Marco - che costituiscono l'accesso monumentale alla piazza per chi provie-

ne dal mare - sono collocate impropriamente davanti al Palazzo Ducale. È qui che è rappresentato l'arrivo di un personaggio illustre in veste di velluto cremisi e con in capo il tricorno dello stesso colore, il quale è circondato dal suo seguito di cui nessuna regina fa parte. Coloro che aprono il corteo dogale dirigono lo sguardo lontano e in alto, il primo indica alzando la destra. Nella sottolineata distorsione prospettica che riguarda il dipinto è come se indicassero che lo sbarco è avvenuto. Davanti al molo è alla rada la galea a dodici remi, tre altre imbarcazioni solenni sono attraccate al molo presso il quale vi è una gondola che ha consentito lo sbarco.

Se si vuole prestar fede alla data spuria del 1515 l'evento vedrebbe protagonista Leonardo Loredan (Venezia 1436-1521) eletto settantacinquesimo doge nel 1501. Ma non vi è corrispondenza con la sua iconografia, per di più il doge a quella data era ormai vecchio. Quello rappresentato è invece in età matura, caratterizzato difatti dall'affilata barba ancora nera. Se si cerca la corrispondenza in anni prossimi alla data indicata rimane da considerare il successore di Loredan, il doge Antonio Grimani (Venezia 1434-1523), eletto nel 1521 per un breve regno. Anche nel suo caso la tradizione iconografica lo mostra in modo differente, ovviamente vecchio e inoltre imberbe. Rimane da considerare il doge Andrea Gritti (Bardolino 1455 - Venezia 1538) che eletto all'età di sessantotto anni presenta tuttavia un'iconografia che, si può dire, lo ringiovanisce e che è pertanto associabile a quella del doge del dipinto asolano. Si tratta del rilievo che lo mostra orante davanti a san Nicola da Bari affiancato da san Marco e da sant'Andrea un tempo nella cappella di San Nicolò della Basilica di San Marco poi trasferito in quella di San Clemente, che si motiva realizzato in un momento vicino alla sua elezione (Wolters 1987, pp. 98-99 nota 7, fig. 74). Anche le meda-

glie e monete della prima fase del dogado lo presentano in sembianze compatibili con quella del dipinto asolano, ben diverse da quelle del celebre ritratto di Tiziano (Washington, National Gallery of Art; Crisafulli - Mezzaroba 2009, pp. 38-39 cat. 55, 40 cat. 63, 41-42 cat. 64, 52, 54-55 catt. 87- 88).

Tale ipotesi identificativa che tiene conto dell'arbitrarietà di altri aspetti documentari che caratterizzano il dipinto, sopra ricordati, può risolversi solo se fa seguito l'identificazione precisa dell'evento sul piano storico.

Seppure non si è trattato di una vera e propria visita di stato, ebbe indubbiamente importanza sotto il dogado di Andrea Gritti quella del duca di Milano Francesco II Sforza (Milano 1495 - Vigevano 1535) annunciata proponendosi in alternativa al viaggio a Loreto il 9 settembre 1530, accolta il giorno seguente dal doge e dal Collegio (Sanuto 1899¹, LIII, coll. 541, 542) e che, dopo variazioni di data, ebbe luogo a partire dal 20 ottobre (Sanuto 1899², LIV, coll. 19, 37-40) per protarsi fino al 5 novembre quando il duca parte alla volta di Padova (Sanuto 1899², LIV, col. 101) per far rientro in patria sostando nelle città venete poste lungo il tragitto. Che la visita fosse memorabile lo attesta qualche decennio dopo, ad esempio, Francesco Sansovino (1581¹, p. 35a) che non la trascura nel «Cronico particolare» della storia di Venezia: «1530. Francesco Sforza, secondo duca di Milano, viene a Venezia, raccolto e festeggiato solennemente».

Secondo la cronaca di Sanuto all'arrivo «il Serenissimo lo aspettava in chiesia, li vene contra. El duca si cavò la baretta, il nostro doxe *etiam*, ma per leze non si pol cavar si non a re over cardinali o Electori de imperio; *tamen* mai più è venuto duca de Milan in questa terra» (Sanuto 1899², LIV, col. 37). Anche da tale solennità e annotazione sui gesti reverenziali si ricava l'importanza dell'evento, tale

da motivare la cronaca figurativa del dipinto di Asolo che è autonoma rispetto a quella di Sanuto ricca di tanti altri particolari in presa diretta.

L'interesse dell'iconografo fu soprattutto quello di far memoria dell'evento specifico rappresentando il consueto cerimoniale dogale nelle circostanze delle «andate». Il ricorso a stereotipi rappresentativi, come osservato, è comprovato dalla veduta urbana di tipologia indubbiamente arcaizzante. Il corteo è aperto dai «comandatori» con gli stendardi marciali dono del papa, per primi quelli di colore bianco in quanto in tempo di pace; seguono quelli in viola, azzurro e rosso che indicano guerra, tregua e lega. Distanziato è lo stendardo rosso del patrono di Venezia. Mancano quindi i suonatori di tromba, vi sono bensì alcuni funzionari. Al centro è il doge al quale un patrizio regge l'ombrello di tessuto d'oro mentre un altro fa da caudatario. Il principe indossa la dogalina scarlatta, la sottana a larghe maniche, il manto di broccato d'oro con bavero d'ermellini. Ha in capo il corno dogale cremisi con fasce d'oro all'ingiro con tre gruppi di gemme. Davanti al principe sta il ballottino, il ragazzino addetto all'estrazione dei voti che per l'età sta a simboleggiare l'innocente purezza. Lo seguono gli altri dignitari e le cariche pubbliche, tra questi il cancelier grande e il procuratore di San Marco.

Non vi è nessun intento ritrattistico nella rappresentazione di Francesco II Sforza, qualificato per gli abiti cremisi e il tricorno. Curiosa la rappresentazione poco avanti al suo corteo di un ragazzo mutilato che si appoggia alle stampelle, ben distante dall'altro gruppo di astanti, dal popolo veneziano che assiste raccogliendosi davanti a Palazzo Ducale. Potrebbe trattarsi di una «macchietta» riguardante il contesto cittadino, difatti anche un cane sta attraversando la Piazzetta poco più il là. Ma potrebbe anche essere un'allusione alle reali condizioni del duca che sembra invece muo-

vere agilmente il passo dirigendosi verso il corteo del doge. Non dovevano essere condizioni migliori da quelle descritte un anno prima da Gasparo Contarini e Gabriele Venier, i due oratori veneti che informano la Signoria sulle mosse del duca del 24 novembre quando a Bologna rende omaggio a Carlo V e del giorno seguente quando è ricevuto da papa Clemente VII al quale si presenta barcollante aiutandosi col «suo bastoneto», ma incapace di «piegar ... gambe e piedi ...» e di prostrarsi per baciare la pantofola del papa (Sanuto 1898, LII, coll. 295, 305; Benzoni 1998, 50, pp. 15-23).

È la circostanza in cui lo sfortunato ultimo duca di Milano stringe accordi con Carlo V, con il quale era giunto a un trattato anche il doge Gritti che consentì a Venezia di mantenersi neutrale rispetto alle lotte che ancora agitavano l'Italia.

Questi rapporti dovettero essere fra gli argomenti all'ordine del giorno negli incontri a Venezia fra il doge e il duca malato e in difficoltà economiche.

L'anonimo maestro che realizza «a memoria» questo inedito documento visivo poco dopo l'incontro veneziano del 1530 può essere annoverato fra gli specialisti in «pittura di storia» destinata ai cassoni, al mobilio e all'arredo. Pertanto Gentile Bellini con la sua scuola, richiamo avanzato

in sede critica, si può forse citare validamente solo per un affatto remota ispirazione tematica e non certo stilistica. Altrettanto si può dire per il collegamento al caso relativamente più vicino di Mansueti.

Per molti aspetti arcaizzante, nelle scelte spaziali come in quelle iconografiche, indubbiamente impacciato e rigido nel disegno, l'autore si dimostra un poco più aggiornato nell'uso del colore. Si avvale di impasti e rapporti tonali, della brevità di tocco nella resa delle fisionomie. Coerenti con la datazione proposta sul piano storico ed esecutivo (non lo sarebbero alla data del 1515) sono i caratteri dell'abbigliamento delle aristocratiche rappresentate in gruppo in primo piano a destra, sia per la foggia dell'acconciatura che prevede un particolare tipo di reticella, sia per il taglio della «camora» o gonnella dalla scollatura quadra.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; Idem 1952, ds., pp. 23-24; Puppi - Carpeggiani 1978, p. 109; Comacchio 1979, pp. 92, 93, fig. 20; Piva, in *Architettura* 1980, p. 94 cat. 59; Severis 1995, p. 166; D. Perocco 2012, fig. 16.

II. PITTORE VENETO, QUINTO DECENNIO DEL SECOLO XVI

Incontro fra dame e cavalieri presso la porta di una città

Olio su tavola, 32,7 x 51,5 cm | Inv. 451

Iscrizioni, nel retro è applicato un cartellino in cui si legge in inchiostro:

Bonifacio ver[onese] maniera del Bastiani Dame e Cavalieri Asolo Museo Civico.

La tavola che appare lievemente incurvata non è stata piallata. Risulta ridotta sui lati sinistro e destro, solo leggermente rifilata in basso, mentre in alto conserva ancora il margine. Palesa i segni dell'attacco del tarlo e una estesa lacuna, dovuta alla fessurazione del supporto, l'attraversa in senso longitudinale in basso a sinistra, circa a un terzo dell'altezza. Sono inoltre numerose le lacune ed è diffusa l'abrasione della pellicola pittorica. Le molte incisioni operate con oggetti a punta riguardano tutte le figure. La vernice si presenta ossidata e le vecchie ridipinture sono ormai alterate. Con tutto ciò lo stato di conservazione è da ritenersi discreto. Gli elementi a incastro visibili sul retro portano a credere che l'opera, originariamente, dovesse decorare la fronte di un cassone.

Il dipinto raffigura l'incontro (o il commiato) tra una dama e un cavaliere che si presentano con i rispettivi accompagnatori davanti alla porta della città presidiata da due soldati con lancia che ha attaccata una banderuola o fiamma, la quale appare triangolare come conviene ai cavalieri. Sullo sfondo si profila un paese fluviale con un'imbarcazione, sulla riva di scorge un altro personaggio.

Lo stato di conservazione non consente di distinguere se la protagonista rechi qualcosa in mano; il cavaliere che le si rivolge porta la mano al petto.

L'atmosfera «fiabesca» che permea il racconto, unita a certe vaghe suggestioni montagnesche, ricorda, secondo Battaglia (1988, scheda OA) «le scene narrative del Verla» (Francesco Verla, Villaverla 1470 circa - Rovereto 1521). La studiosa pertanto colloca il dipinto entro la cultura figurativa vicentina della prima metà del XVI secolo, rilevando però che si tratta «di un prodotto assai modesto come si vede nell'incerta positura delle figure e nella povertà espressiva dei volti». Ipotizza inoltre che l'episodio riguardi l'incontro di Enea e Didone.

La datazione ora proposta è dettata dalla foggia dei costumi delle dame e dei cavalieri in voga negli anni Quaranta del Cinquecento (Levi Pisetzky 2005, I, pp. 513-516, 559-567). Le dame indossano una ricca «camora» o gonnella con il punto vita molto alto, quella della protagonista è di seta azzurra e l'accompagnatrice veste in rosa. Parte della sottana in giallo a righe nere è lasciata scoperta dalla «camora» della protagonista. La scollatura è quadra e il busto è coperto dalla camicia con ricami. Le maniche presentano un ricco sboffo attaccato alla base delle maniche e che si chiude ben sopra il gomito. L'acconciatura di entrambe è raccolta e prevede in capo il balzo. Non mancano i vezzi di perle e corallo. I cavalieri portano la casacca con spallini ritagliati e piatti e dal piccolo collo piatto sopra il giubbo-



ne o farsetto che resta in vista alle maniche imbottite ma strette al polso. Le brache sono moderatamente rigonfie, per alcuni le calze sono intere. Sono di moda su queste vesti i tagli incisi non foderati. Tutti i personaggi indossano piccoli berretti tondi con pennacchi di struzzo pendenti. L'indicazione del cartellino che fa riferimento a Bonifacio de' Pitati, detto Bonifacio Veronese (Verona 1487 - Venezia 1553) ha qualche pertinenza cronologica. Può riguardare altresì il confronto con i dipinti narrativi destinati alla decorazione di cassoni la cui esecuzione è affidata per lo più alla bottega se si tiene conto della selezione edita da Simonetti (1986, pp. 260-265 figg. 47-63) alla quale si rinvia. Non si trovano comunque nel dipinto asolano riscontri tipologici e neppure si nota quella tecnica propria della pittura tonale che sempre caratterizzano Bonifacio Veronese. Altrettanto può dirsi per i partecipanti alla sua bottega. Nessuna utilità ha invece l'altra annotazione del cartellino circa la «maniera del Bastiani», se deve riguardare Lazzaro Bastiani (Padova 1429-1512).

Il modulo allungato delle figure e le cadenze manieristiche possono trovare riscontro, ma solo in certa misura, nei due frontali di cassone con *Il viaggio dei fratelli di Giuseppe verso*

l'Egitto (inv. 122) e *Giuseppe spiega i sogni al Faraone* (inv. 308; tavola, ciascuna 32x115 cm) della Quadreria Emo Capodilista dei Musei Civici di Padova (Banzato 1988, pp. 71-72 catt. 58, 59) riferiti a pittore veneto della prima metà del Cinquecento che si caratterizza per una componente stilistica alla Andrea Schiavone. Tali confronti orientativi fanno emergere del dipinto asolano certa semplificazione esecutiva che riguarda in particolare il paesaggio, ma anche le figure per come sono ora giudicabili.

Questo aspetto rientra nella media dei dipinti narrativi da cassone talvolta di esecutività più corsiva, per cui si conferma anche con una motivazione in più l'ipotesi di tale destinazione originaria. Rimane problematico il riconoscimento del soggetto. L'ipotesi già avanzata che possa essere l'incontro di Enea e Didone è difficile da convalidarsi in mancanza del contesto decorativo.

In ogni caso si può almeno annotare che si tratterebbe dell'attualizzazione di un episodio di storia antica attraverso la costumistica che è l'aspetto di maggiore interesse dell'opera asolana.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bernardi 1951, ds.

12. DIONISIO BATTAGLIA (?) (VERONA I 509 CIRCA - I 565 CIRCA)

Riposo durante la Fuga in Egitto

Olio su tela, 81,5 x 108,2 cm | Inv. 464

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: R. Clochiatti, 1994

Il dipinto si presenta in buono stato di conservazione anche se si notano piccoli sollevamenti e cadute di colore. Si registrano inoltre alcune abrasioni della pellicola pittorica. È probabile che un antico restauro abbia sottratto parte di colore del prato in primo piano, il quale tuttavia a un esame con la lampada ai raggi ultravioletti non appare ridipinto se si escludono gli sporadici fili d'erba del tutto superficiali che lo costellano.

Il tema è quello del riposo durante la fuga in Egitto. Maria è raffigurata mentre allatta Gesù Bambino; Giuseppe, anziano secondo la tradizione e con modesti abiti, osserva pensoso. Si notano i piccoli bagagli e il bastone del santo, pochi effetti personali portati per il loro viaggio, tipici oggetti dell'iconografia del pellegrino. Sulla sinistra, l'asino brucia l'erba. L'animale che accompagna la Sacra Famiglia in questo esilio è rappresentato tradizionalmente con una valenza positiva, in quanto cavalcatura di Gesù all'ingresso a Gerusalemme; qui diventa metafora dell'umiltà del Redentore (Mt 21,1-11; H. Schmidt - M. Schmidt 1988, pp. 85-87).

Sopra al gruppo, in cielo, tra le nuvole, si alza una gloria d'angeli. Essi, rappresentati come bambini alati, osservano e proteggono la famiglia. Nelle loro mani, tengono dei piccoli ramoscelli. Secondo i Vangeli Apocrifi, infatti, du-

rante il riposo nella Fuga, Maria e Giuseppe hanno trovato ristoro sotto una palma, la quale, dopo un ordine di Gesù, ha inclinato i suoi rami per dar loro frutti e successivamente ha sgorgato acqua. Per ringraziare la volta celeste di questo miracolo, definito miracolo della Palma, Gesù ha consegnato agli angeli dei rami da portare in Paradiso, al Padre, come segno di riconoscenza. In quest'opera, però, non è rappresentata la palma tradizionale. Si potrebbe supporre, anche osservando le caratteristiche dell'albero, che possa trattarsi di un tasso. In ogni caso, l'albero rappresentato in tale circostanza da altri artisti, può far riferimento alla radice di Jesse e richiamare la Terra Promessa. Quanto ai ramoscelli tenuti dagli angeli le foglie sono arrotondate e non aghiformi e disposte a pettine come quelle del tasso, si rappresentano anche bacche bianche. Il mirto ha delle forti somiglianze, e quello tarantino è emblema di pace per il popolo ebraico. Secondo le parole di Isaia (55, 13; 41,18-19) dove compare il mirto: «al posto dei roveti crescerà il cipresso, al posto delle ortiche il mirto; ciò sarà a gloria del Signore un segno eterno che non scomparirà»; «cambierò il deserto in un lago d'acqua, la terra arida in sorgenti. Planterò cedri nel deserto, acacie, mirti e ulivi». A destra della tavola, in secondo piano, emerge una città. L'opera è stata acquisita tramite il Legato Bertoldi (1910),

nell'occasione risulta attribuita dubitativamente a Tiziano. Secondo Battaglia (1988, scheda OA) il «motivo della corona di putti è ripreso dal dipinto dell'Assunta» dei Frari, mentre nel complesso l'opera si qualificerebbe per «quell'irrobustimento delle forme date dalla dilatazione dei piani di colore che è tipica della maniera tizianesca e dei suoi diretti seguaci».

Lo stile di quest'opera rimasta finora inedita è tuttavia ben più complesso e indubbiamente porta oltre il generico riferimento tizianesco, caratterizzandosi per la fusione di componenti derivate da scuole pittoriche diverse. La prima fa riferimento all'ultima stagione della pittura raffaellistica, dove la rigorosa costruzione formale si sostanzia nell'utilizzo di un lume sostenuto capace di trascolorare le vesti della Vergine, la cui sofisticata eleganza formale appare già minata da inquietudini manieristiche. Esse sono rilevabili nella posa e in particolare nella torsione del busto. Riguardano anche la silenziosa comunicativa individuale dei personaggi. Il gruppo con la Vergine il Bambino, san Giuseppe e gli angioletti pare quindi frutto di una meditazione su modelli romani del secondo e terzo decennio del Cinquecento, mentre il rapporto tra le figure e l'ambiente rinvia effettivamente a motivi tizianeschi diffusi proprio nel secondo e terzo decennio del secolo. Simile infatti appare l'impaginazione con le figure portate in primo piano e tenute in posizione laterale per lasciar ampio spazio all'apertura di paese costruita attraverso la successione di piani ed evocata tuttavia tramite una pittura rapida affatto peculiare. Ma anche in questo aspetto di collegamento generale con il tizianismo si devono obiettare le differenze dovute, ancora una volta, ad altre e più consistenti matrici d'ispirazione. Per prima la scelta di gamme con prevalenza dei grigi, dei verdi intensi e azzurri e l'organizzazione delle zone cromatiche su fondo

nero-bruno è un aspetto non di certo riconducibile al caldo tonalismo tizianesco. Per seconda, una differenziazione riguarda l'adozione di un punto di vista prospettico dall'alto su un paese più realistico, così percepito anche per il motivo della lavandaia, di un altro personaggio femminile sulla destra e del viandante, nonché per lo studio di quanto si specchia sul fiume reso con poche e sapienti zone cromatiche sintetiche e costruttive.

Nel dipinto di Asolo questi aspetti rivelano una piena e coerente elaborazione di modelli romani, attraverso la tradizionale osservazione dei fatti mantovani ovvero di Giulio Romano e parmigianeschi, dall'altro lato l'interesse per la pittura bresciana più che tizianesca. Quest'ultimo si manifesta nello splendido brano di paese nella sua verità e fredda orchestrazione cromatica. Tale abbinamento non può che condurre in una specialissima congiuntura veronese degli inoltrati anni Trenta e al decennio successivo nel quale si propone di collocare il dipinto asolano con un'attribuzione dubitativa sostenuta per la prima volta in questa occasione.

La congiuntura sarebbe quella rappresentata dall'attività di Francesco India, detto il Torbido o il Moro (Venezia 1482/1485 circa - Verona 1561) e del genero Battista d'Angolo, detto del Moro (Verona 1514/1515 - Venezia 1574), essendogli attribuito il soprannome del suocero (Repetto Contaldo 1984²; Guzzo 1986, 32, pp. 576-581; Brugnoli - Pollini 2010, pp. 191-207).

Si ritiene che nel dipinto di Asolo si esprima una personalità il cui esito stilistico è, negli aspetti sostanziali, parallelo a quello che deriva dalle collaborazioni fra il Torbido e Battista dell'Angolo e che poi si manifesta nelle prime rare opere autonome di quest'ultimo. Si tratta dell'esito di quei legami che sono documentati già da Vasari nel 1568 (1880, V, pp. 296-298).





Battista dell'Angolo dovette essere a fianco del Torbido nella realizzazione della decorazione absidale del Duomo di Verona che data al 1534, con l'impiego dei cartoni di Giulio Romano (Serafini 1996, p. 136). Altrettanto si può supporre per gli affreschi dell'abbazia di San Pietro Apostolo di Rosazzo in Friuli del 1535 e per quelli che decorano il primo altare a destra della basilica di San Zeno che vengono datati verso il 1538 da Marina Repetto Contaldo (1982, p. 80), studiosa che riconosce a Battista dell'Angolo le *Figure femminili con gli strumenti della Passione* affrescate nell'attico (Repetto Contaldo 1984², pp. 60 cat. 22, 155 figg. 37-38). Alla prima fase di attività di Battista si riconoscono, oltre a queste partecipazioni di problematica individuazione, la pala raffigurante *San Nicola da Bari in gloria e i santi Agostino e Antonio abate* sull'altare dei Nocchieri nella chiesa veronese di San Fermo Maggiore e quella della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Stefano (?), Antonio abate e santo vescovo* della chiesa parrocchiale di Bevilacqua Boschi. Secondo le osservazioni di Guzzo (1986, 32, p. 577) la pala di San Fermo gli fu affidata per il completamento dal Torbido al quale potrebbero spettare gli angeli in alto. Quella di Bevilacqua Boschi sarebbe assunta in proprio in un momento subito successivo in quanto commissione periferica, quindi si giunge agli iniziali anni Quaranta. La prima, per quanto ritenuta di collaborazione, «si rivela opera fondamentale [di Battista dal Moro] che, sulla base di un monumentalismo già consapevolmente manierista e mantovano, qui offre con l'esibizione di modi tipologici e cromatici di orientamento bresciano, la più clamorosa risposta veronese alla paletta del Savoldo in Santa Maria in Organo del 1533». Si ritiene che la collocazione del dipinto del Museo di Asolo trovi il punto di riferimento principale proprio nella pala di Bevilacqua Boschi con la sua sintesi di elementi raffaelleschi mutuati attraverso la conoscenza

dell'opera di Giulio Romano e di Parmigianino a cui si aggiunge l'interesse più generale dimostrato per la pittura bresciana, ma non solo per Savoldo bensì anche per Moretto quanto a gamme cromatiche e a sensibilità paesistica. Si possono trovare affinità stilistiche e persino tipologiche anche nel disegno della *Madonna in gloria e i santi Benedetto (?), Giovanni Battista, santo vescovo e Antonio abate* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (Ballarin 1971, pp. 95, 98 fig. 132) da porsi tra i primi esempi autonomi di Battista dell'Angolo che già si esercitava nell'arte di traduzione incisoria, nella quale si distingue soprattutto per le derivazioni-rielaborazioni di prototipi di Raffaello e di Giulio Romano (Dillon, in *Palladio* 1980, pp. 257, 259-271; Idem, in *La collezione* 1985, p. 28 cat. 24) Si tenga conto che una tra le prime, il *Sacrificio a Giove*, è posto a confronto con le decorazioni di palazzo del Te a Mantova (Dillon, in *Palladio* 1980, p. 260 cat. XI,5; Idem, in *Da Tiziano* 1981, p. 319 cat. 161). Emblematica è quella celebre di traduzione della *Sacra famiglia* detta «La Perla» di Raffaello e Giulio Romano, tavola allora in casa Canossa a Verona (Madrid, Museo del Prado) con il suo paesaggio ricco di elementi classici osservato dall'alto (Dillon, in *Palladio* 1980, p. 260 cat. XI,4). Non mancano a un tempo le prime traduzioni anche di temi di Parmigianino, ispirati ai suoi disegni, come si ravvisa in quella della *Madonna con il Bambino, santa Elisabetta con san Giovannino e due angeli* (Dillon, in *Palladio* 1980, p. 263 cat. XI,9). La condivisione delle componenti stilistiche di fondo e di diretta ispirazione che riguardano la prima produzione di Battista dell'Angolo sono evidenti nel dipinto del Museo di Asolo. Tuttavia essa lascia il posto a scelte ed elaborazioni peculiari sulla scorta delle quali è possibile avanzare una proposta attributiva diversa. In primo luogo il volto della Vergine nella sua sofisticata

idealizzazione classicistica corrisponde a una tipologia che fa riferimento ancora a Giovanni Francesco Caroto (Verona 1480 circa - 1555), seppure con un modulo raffaellesco più affilato. Le tipologie del Bambino e degli angeli possono ricordare quelle di Antonio Badile (Verona 1517-1560) in opere coeve in cui egli si apre maggiormente alla nuova congiuntura instauratasi a Verona.

Sono aspetti rilevanti che da soli non consentono l'inserimento dell'opera nel catalogo iniziale di Battista dell'Angolo. Semmai aprono al confronto con un altro interprete contemporaneo della pittura mantovana, qual è Fermo Ghisoni (Caravaggio 1505 circa - Mantova 1575). Ma si tratterebbe di esempi più direttamente dipendenti da ideazioni di Giulio Romano come la *Madonna in trono con i santi Stefano, Gerolamo, Antonio abate e Giorgio* del 1534 circa conservata al Museo diocesano di arte sacra F. Gonzaga di Mantova, o la dispersa *Assunzione della Vergine* del 1538 già nella chiesa abbaziale di Felonica presso Ferrara, oppure di opere successive agli anni che ora interessano, come ad esempio il *San Giovanni a Patmos* del Museo Civico di Correggio (Berzagli 1981, pp. 295-311; Tanzi 1987, pp. 183 segg., 238-240; Berzagli 1998, pp. 63-67).

Istituito questo percorso orientativo si affaccia pertanto l'attribuzione, come detto dubitativa, a Dionisio Battaglia (Verona 1509 circa - 1565 circa) che attualmente dispone di poche notizie biografiche e di un catalogo altrettanto raro per cui l'aggiunta del dipinto del Museo di Asolo si ritiene di primario interesse (Repetto 1975, pp. 150-154; Marinelli 1980, p. 200 nota 8; Idem 1988, pp. 41-42; Idem 1996, I, pp. 402-403 figg. 484-486).

La proposta di paternità non può che derivare dal confronto con la pala della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Giuliano e Giuliana* della chiesa di Sant'Eufemia a Verona, firmata e datata 1547. È stata aggiunta al suo catalogo la

pala dell'*Agnello Mistico in gloria, san Giovanni Battista tra i santi Pietro e Giacomo apostoli* della chiesa di San Tommaso Cantauriense di Verona e quella della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Giovanni Battista e Bartolomeo apostolo* della chiesa parrocchiale di Cavaion (Verona). Sono opere per le quali il nome di Torbido e di Battista dell'Angolo è stato chiamato in causa per ragioni stilistiche e per comprensibili equivoci attributivi (Repetto Contaldo 1984², pp. 67-68 cat. A42). Si aggiunge l'affresco firmato raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono e i santi Rocco e Sebastiano* sulla facciata di casa Ravenelli a Verona (Via Marconi, nn. 44-44a) giudicata l'opera più antica del breve catalogo (Marinelli 1996, I, p. 404).

È facile trovare in questi esempi il riscontro delle eleganze disegnative messe in evidenza nel dipinto asolano come pure delle gamme cromatiche preziose, compreso quel trascolorare della veste della Vergine. Vi è anche il modo di trovare una maggiore assonanza con tipologie alla Caroto e alla Badile con riferimento soprattutto alla pala di Sant'Eufemia del 1547. Anche se, per lo più, gli angeli che la popolano hanno quei «capelli anguiformi» alla Giulio Romano (Marinelli 1996, I, p. 402). In particolare sostiene la proposta attributiva in favore di Dionisio Battaglia dell'inedito dipinto asolano la coerenza di pensiero nell'interpretazione del paese come si vede nella profonda apertura della pala di Sant'Eufemia.

Si avanza l'ipotesi che il dipinto asolano per la più puntuale indagine descrittiva e naturalistica del san Giuseppe, le più meditate cadenze disegnative del gruppo della Vergine con il Bambino, l'attenuta passionalità romanista rispetto alle altre opere possa suggerire una diversa seriazione cronologica al catalogo che veda al primo posto questa nuova aggiunta, seppure dubitativa.

Bibliografia: Bernardi 1949¹, p. 133; Idem 1951, ds..



13. POLIDORO DA LANCIANO, SEGUACE
(LANCIANO 1515 - VENEZIA 1565)

Cristo morto sostenuto dall'angelo sul sepolcro

Olio su tavola, 51 x 41 cm | Inv. 457

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: Soprintendenza, 1971

La tavola di supporto disposta con le fibre in verticale fu leggermente assottigliata durante un recente restauro per consentire l'inserimento di una parchettatura con passanti. La vernice è leggermente ossidata. Si scorgono inoltre ritocchi sparsi un po' ovunque, ma soprattutto nel fondo di cielo a destra e all'altezza del gomito di Cristo, l'occhio sinistro del quale corrisponde a un nodo del legno. Una notevole fessurazione attraversa il volto dell'angelo. Lo stato di conservazione, ad ogni modo, appare buono, non si registrano infatti gravi cadute di colore.

Pervenuto al Museo tramite il Legato Bertoldi (1910) con l'attribuzione a Polidoro, il dipinto riprende il modello iconografico dell'*Angel Pietà* molto diffuso a Venezia, con Cristo di tre quarti seduto sul sepolcro e l'angelo alle sue spalle che lo sorregge.

L'opera in esame, come giustamente indicato da Battaglia (1988, scheda OA) dipende da un prototipo di Andrea Schiavone che la studiosa immagina molto simile all'*Angel Pietà e Giuseppe d'Arimatea* (?) della Gemäldegalerie di Dresda a cui si può aggiungere la versione allargata con la presenza di un secondo angelo, di Giuseppe d'Arimatea, Maria Maddalena e Giovanni Evangelista di collezione privata veneziana, già Donà delle Rose (Richardson 1980, p. 157 cat. 253, fig. 173, 181-182 cat. 307, fig. 103).

La fortuna di questo tema di devozione presso il maestro dalmata è attestata anche da una versione già sul mercato antiquario londinese, appartenuta alla collezione del Duca Filippo d'Orléans, che Francesca Cocchiara (2007, pp. 150-153) nell'illustrare per la prima volta documenta essere stata studiata da Jacopo Palma il Giovane in un foglio del British Museum databile al 1611, in base all'iscrizione sul verso del foglio. In certa misura per quanto concerne il dipinto asolano il confronto può essere allargato alle soluzioni riguardo la postura del corpo di Cristo sostenuto sulla pietra dell'unzione adottate nelle incisioni di questo tema e relativi disegni (Richardson 1980, figg. 36-39, 99, 101-102, 112, 133-134, 219), nella versione silografica (Richardson 1980, fig. 169) ma anche alla scena del *Trasporto di Cristo al sepolcro* affrescata nella volta della cappella Grimani in San Sebastiano a Venezia (Richardson 1980, fig. 94). Si deve sottolineare tuttavia come in tutti questi casi non si trovi una perfetta corrispondenza ideativa con il dipinto asolano, senza che per questo si debba dubitare della sua derivazione da un prototipo del maestro dalmata, forse da una redazione non nota. A sostegno di tale ipotesi soccorre una versione derivativa per più aspetti coincidente nella composizione a quella in oggetto, classificata dubitativamente da Federico Zeri (Università di Bologna, Fon-



dazione Federico Zeri, numero scheda 39683) come copia da Schiavone (*Important Old* 1982, Lot. 25). La qualità della riproduzione non consente di prendere posizione con sicurezza sulla qualità dell'opera. In tale caso sono presenti la Maddalena (o Maria madre di Gesù?), Giuseppe d'Arimatea e una delle Marie. Ciò che interessa in questa sede è che il gruppo di Cristo e dell'angelo che lo sostiene corrisponde alla traduzione del dipinto asolano con sola eccezione riguardante la postura del braccio sinistro di Cristo non abbandonato bensì tenuto sollevato. Quest'ultima soluzione non nota attraverso un dipinto autografo del pittore dalmata si ripropone in un dipinto affatto simile a quello asolano, con due sole figure e scarso sfondo paesistico, schedato da Federico Zeri nel 1995 quale opera dell'ambito di Andrea Schiavone (Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, numero scheda 93409).

Le due versioni da un tema derivato da un'ideazione sconosciuta di Schiavone che ora si collegano fra loro appartengono alla produzione di una stessa bottega, pur manifestando un esito relativamente difforme. Da essa esce un numero assai vasto di dipinti devozionali per lo più su tavola ispirati a Schiavone, come il caso in oggetto, o ad altri maestri contemporanei specie dell'ambito tizianesco e in particolare a Polidoro da Lanciano. Lo stile del quale ne costituisce la componente d'ispirazione più consistente e continuativa, come attesta il fatto che alcuni esemplari

del gruppo non hanno mancato di ricevere l'attribuzione diretta al pittore abruzzese naturalizzatosi a Venezia. Per questi motivi e in assenza del riferimento a un artista noto anagraficamente tale produzione può essere collocata nel terzo quarto del Cinquecento e oltre.

Si possono porre a confronto, a titolo puramente d'esempio, le tavole di *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, o quelle con *Sacra Famiglia e altri astanti* dei Musei civici di Padova (inv. 445, inv. 443, inv. 1550, inv. 684) assegnate «a uno o più maestri facenti capo a una bottega di madonneri da non confondere con Polidoro», ma ispirati dai suoi temi per giungere a «un prodotto quasi artigianale» (Mancini, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 284-287 catt. 237-241). Si possono aggiungere altre tavole, considerate anche derivazione da Tiziano piuttosto che da Polidoro, della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (Lucco, in *Catalogo* 1985, pp. 41-42 catt. 25-26, 48-49 cat. 38), della Pinacoteca dell'Accademia Tadini di Lovere (*Restauro e donazioni* 1994, pp. 12, 14, 15; *I restauri del Tadini* 2000, pp. 90-91 cat. 33, 96-97 cat. 38, 162-163, cat. 117). Anche questi ultimi esempi mostrano le oscillazioni qualitative consuete nell'esecuzione di motivi formulari entro una stessa bottega da parte di maestranze che si differenziano fra loro.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.

14. PITTORE VENETO, ULTIMO QUARTO DEL SECOLO XVII

San Sebastiano

Olio su tela, 96,5 x 82,5 cm | Inv. 511

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994

Il dipinto finora inedito si presenta molto lacunoso, sia nella porzione di cielo che nella figura e, probabilmente, rifilato nella parte bassa. Tali aspetti tuttavia non ne compromettono la lettura. Acquisito con il Legato Bertoldi del 1910, dove veniva assegnato a Tintoretto, fu citato da Coletti nella sua relazione del 1921, come «il creduto Tintoretto di Mons. Bertoldi».

Il santo è raffigurato trafitto dalle frecce, conforme al racconto agiografico del primo martirio subito. La figura in una studiata postura è spinta in primo piano, profilata da un lato su un cielo nuvoloso, dall'altro su un tronco d'albero in controluce. Tale soluzione unita al movimento contrapposto delle braccia e a quella speciale indagine luministica volta a investigare il torso del santo colto in un movimento sinuoso, rimanda a linee fondamentali della pittura veneta cinquecentesca, quelle che fanno capo a Paolo Veronese e al Tintoretto. Quanto al primo si fa riferimento al riguardo della spazialità e accertamento disegnativo della postura; per l'altro maestro a proposito della tensione dinamica, dell'abbreviatura nella definizione pittorica e nella scelta delle gamme pur in presenza di un'alta e diffusa luminosità. Abbreviatura che ben si esprime anche nella pittura di tocco che qualifica il volto, nonché il brano paesistico e le poche fronde dell'albero.

Pertanto, il dipinto asolano per il quale non si è in grado di accertare al momento un preciso modello ideativo da cui possa derivare, è da riconoscere a un pittore che s'inserisce in quella linea della pittura veneta che, fra Cinque e Seicento, fa sintesi di queste fondamentali istanze stilistiche, la quale si configura nelle sette maniere «in certa guisa consimili» del tardo-manierismo secondo l'espressione di Marco Boschini (*Breve Istruzione* 1674, s.p.). Non può essere riconosciuto tuttavia a un esponente in particolare fra questi sette principali, ma associato alla produzione dai diversificati esiti qualitativi della bottega che divulga su larga scala modelli devozionali cinquecenteschi (in particolare di Polidoro da Lanciano) alla quale appartiene il dipinto delle raccolte asolane raffigurante il *Cristo morto sostenuto dall'angelo sul sepolcro* (cat. 13, inv. 457). Vi corrisponde, in particolare, la selezione ridotta a poche gamme cromatiche e la semplificazione nella stesura pittorica risolta tutta in superficie. Sotto questo aspetto un punto di riferimento può essere indicato nel *San Girolamo in meditazione* apparso sul mercato antiquario milanese (*Dipinti antichi* 2007, p. 137 lotto 170) con attribuzione a Giovanni Contarini (Venezia 1549 circa - 1604), ma da non confermarsi come autografo. Un riferimento a Contarini per quest'opera asolana è stato avanzato da Roberta Bat-

taglia (1988, scheda OA), il quale può essere avvalorato a proposito degli effetti cromatici di ascendenza tonale che costituiscono la componente tizianesca degli avvisi di tale maestro, ad osservare i più solidi e monumentali dipinti de *Il sacrificio di Isacco*, *Davide che suona l'arpa* e la *Maddalena penitente* della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, essi ricevono una datazione alla seconda metà dell'ottavo decennio (Bristot 1980, pp. 59-60).

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bertarelli 1925, p. 314; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; *Veneto* 1954, p. 438.



15. CESARE VECELLIO (PIEVE DI CADORE 1521 - VENEZIA 1604)

La Carità

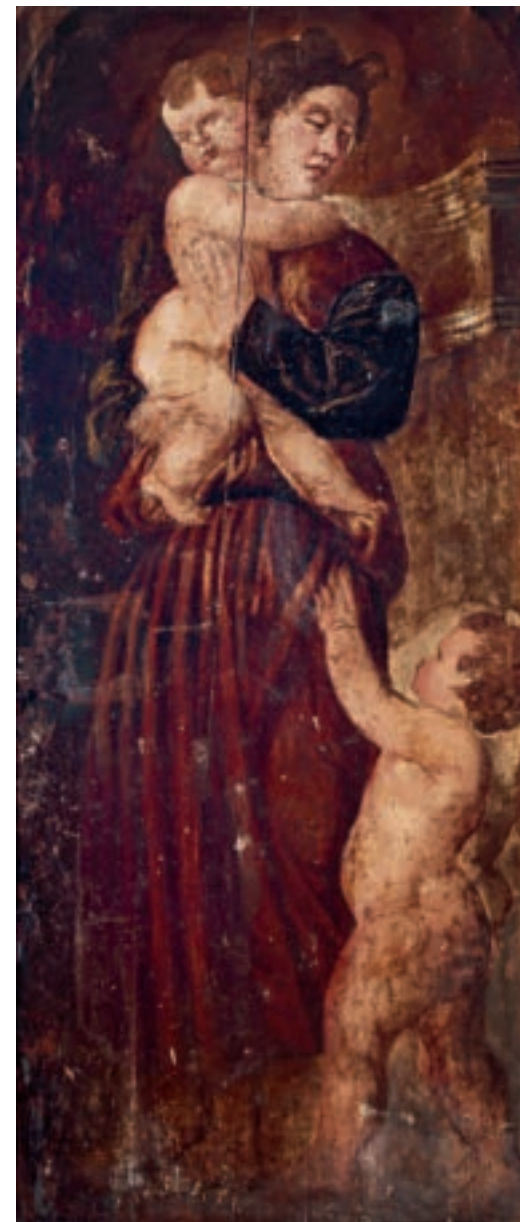
Olio su tela, 167,5 x 74,2 cm | Inv. 516

Provenienza: Donazione Gian Francesco Malipiero, 1953

La tavola presenta una lunga frattura dalla sommità fino al centro causata dalla costrizione provocata dalle due traverse orizzontali applicate sul retro al fine di trattenerla. Sono stati posti sul retro verso destra anche un inserto in legno e vari innesti di cunei in corrispondenza dei nodi del legno. Lo stato di conservazione della superficie pittorica è discreto, anche se si notano abrasioni che vanno però giudicate in presenza di una pittura che lascia trasparire in più punti l'imprimitura rosata di fondo. Alcuni vecchi restauri integrativi si sono alterati, come pure le vernici che non consentono una lettura del tutto agevole.

Donata al Museo nel 1953 da Gian Francesco Malipiero, l'opera era destinata probabilmente a costituire l'anta di un mobile o a inserirsi in un apparato decorativo di valenza architettonica entro il quale poteva risultare completata nell'impaginato. A una tale collocazione, infatti, potrebbe obbedire la collocazione del monumentale gruppo figurativo entro nicchia, la quale appare ora priva di imposta su piedritti, e giustificare la forte escursione chiaroscurale dello spazio così definito. In ogni caso la tavola può essere stata ridotta su tutti i lati, con maggiore certezza in quello superiore dove è visibile solo parzialmente la calotta di tale nicchia. Queste soluzioni circa l'originaria collocazione e provenienza, tuttavia, si possono formulare solo in via ipoteti-

ca poiché si deve tenere conto prima di tutto che l'opera appare comunque incompiuta, come si può evincere dallo stato appena abbozzato delle mani e dei piedi della figura femminile, come pure dei due pargoli. Non si può escludere però che tali aspetti siano da addebitarsi a un'antica pulitura eccessiva, nel qual caso sarebbe stata asportata parte della pellicola pittorica specie degli incarnati, forse realizzati con una finitura per velature al fine di ottenere un effetto tonale di superficie. Tuttavia, la testa del bambino stante e quella della Carità (che rimane il brano più compiuto) presentano punti di luce che sembrano delle finiture e inducono a credere che, forse, la stessa destinazione originaria consentisse di mantenere uno stato di abbozzo avanzato. Questi aggiustamenti fondati su ipotesi trovano un loro equilibrio nella soluzione attribuita. Le caratteristiche di "non finito" dell'inedito dipinto rivelano un procedimento esecutivo e un *ductus* che consente di avanzare per la prima volta la soluzione di paternità in favore di Cesare Vecellio, figlio di un cugino del padre di Tiziano (Conte 2001¹, pp. 13-22), con riferimento specifico alla sua impegnativa opera di decorazione della chiesa arcipretale di Santa Maria Assunta di Lentiai (Belluno). Essa comprende il polittico composto di dieci elementi su tela con al centro l'*Assunzione di Maria*, santi a figura in-



tera entro nicchia nell'ordine principale (*Tiziano vescovo*, gli *Apostoli Pietro, Paolo, e Giovanni Evangelista*) e in quello superiore a mezza figura su fondo unito (i patroni della diocesi di Feltre i *Santi Corona e Vittore, Sant'Antonio Abate e Santa Maria Maddalena*); il complesso è dotato di cimasa con il *Cristo morto sostenuto sul sepolcro da due angeli*. Grande impegno richiese al Vecellio soprattutto l'allestimento del vasto soffitto ligneo a cassettoni che ospita i venti riquadri principali delle *Storie di Maria*, nelle cui cornici figurano quarantotto targhe (dieci ora mancanti) in finto bronzo con correlati episodi veterotestamentari di prefigurazione. È concomitante l'esecuzione degli affreschi delle pareti dell'aula con le immagini degli *Apostoli* entro nicchia (Vergerio 1931; Claut 2001, pp. 44-46). L'esecuzione di questi lavori risale agli anni 1578-79, a seguito del rinnovo architettonico del 1568.

Nella tavola asolana si rinnova la ricerca di esito monumentale propria sia dei laterali del polittico su tela che si distingue per i passaggi cromatici ben modulati, sia degli apostoli ad affresco. Questi, nonostante la tecnica adottata, sono sottoposti a un disegno meticoloso e presentano una compiuta definizione formale ed espressiva. Tuttavia tale ricerca si attua nell'opera in oggetto con le caratteristiche esecutive proprie delle *Storie di Maria* su tavola, quelle di una pittura "a macchia", compendiarie, apparentemente veloce e comunque sapiente nella sua stilizzazione. Una scelta che indubbiamente è funzionale alla percezione di piena efficacia a grande distanza e su vaste proporzioni, per la quale risultano necessarie anche schematiche soluzioni spaziali e una definita elaborazione cromatica e chiaroscurale. Questa è garantita da pochi richiami di gamme più accese e da una forte incidenza luminosa sui bianchi. Nel vasto repertorio delle *Storie di Maria* sono molti, sotto questi aspetti, i riscontri per quanto riguarda la veste

in lacca scura dalle pieghe a largo passo della Carità, o il rovello dei riflessi luminosi delle voluminose maniche del corpetto in verde scuro. In particolare sembra coincidere la costruzione degli incarnati per stesure “alla prima” a larghe pennellate di colore chiaro e corposo su un fondo rosato, in taluni punti sovrapposto direttamente all’ocra scura dell’abbozzo a pennello della forma. Nel volto della Carità tale procedimento è da ritenersi giunto al suo fine, risolvendo anche gli effetti chiaroscurali ed espressivi. Lo si evince dal confronto, ad esempio, con il volto della sposa delle *Nozze di Cana* del ciclo di Lentiai che è figura posta nel secondo piano; ma anche con quelli della Vergine e di altri personaggi femminili che sono posti sul primo piano della scena di *Gesù presentato al tempio*, recante la firma dell’autore. In nessun caso, è da sottolineare, si osservano nel ciclo di Lentiai stadi di abbozzo avanzato come quello di altre parti della tavola asolana. Gli aspetti tipologici che emergono nell’elaborazione su matrice tizianesca del volto della Carità trovano, invece, in esso chiari riscontri, come pure quelli dei due pargoli riccioluti, pur giudicati nello stato di abbozzo.

Pertanto la tavola asolana può essere annoverata nel cata-

logo di Cesare Vecellio negli ultimi anni settanta, all’altezza del soffitto di Lentiai, nonché del *San Sebastiano* e del *San Rocco*, frammenti di altra pala per questa chiesa, oppure accanto alla *Madonna del Rosario*, dipinto d’altare forse poco più tardo in essa collocata, ma di provenienza originaria non sicura.

Tra la documentazione delle opere perdute di Cesare Vecellio non si trova traccia dell’esecuzione di un tale soggetto allegorico su tavola. Esso rispecchia l’iconografia tradizionale ed è molto probabile che si accompagnasse alle immagini delle altre Virtù Teologali: Fede e Speranza. Non va trascurata la testimonianza che segnala sulla facciata dell’antica casa canonica arcidiaconale di Pieve di Cadore l’affresco con «tre bellissime figure, che rappresentano le virtù teologali» (Sampieri 1763-1813, ms. 207, cc. 1r-2v), ricordato anche in seguito (Ticozzi 1817, p. 285; Ciani 1862, II, p. 472), e di recente annoverato tra le opere perdute (Concina 1982, p. 58; Conte 2001², p. 156; Bernini 2001, p. 243). Nessuna migliore precisazione descrittiva rimane per un confronto almeno ideativo con la tavola asolana.

Bibliografia: inedito.



I 5. GEROLAMO DAL PONTE DETTO BASSANO
(BASSANO 1566 - VENEZIA 1621)

Adorazione dei pastori

Olio su tela, 82,7 x 64,8 cm | Inv. 717

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1990-1991; 2011

La tela, foderata, è stata ridotta nelle dimensioni. Diffuse sono le abrasioni e particolarmente lacunosi i margini. Una caduta di colore si registra all'altezza del paesaggio. La scena si svolge entro una cornice architettonica che unisce elementi classici, quali il portale e la colonna mozzata, a un tetto rustico in paglia. Centro focale della composizione è il Bambino posto in una cesta, attorniato dalla Vergine e dai pastori, tra i quali spunta il bue. Più defilati san Giuseppe, alle prese con l'asino e un giovane pastore in primo piano, dalle vesti e il copricapo rosso, intento a suonare uno strumento a fiato. Un altro pastore in basso a sinistra, inginocchiato, offre la luce di una fiaccola; una fanciulla colta di spalle reca il desco con le uova. In alto due angeli accompagnano la scena chiusa, sullo sfondo, da un indistinto paesaggio notturno.

Nel Legato Bertoldi del 1910 il dipinto è citato quale opera di Francesco dal Ponte detto Bassano (Bassano 1549 - Venezia 1592).

La tela di Asolo non trova perfetta corrispondenza in un'opera di tale soggetto del figlio e allievo di Jacopo. Ciò non toglie che nello spirito inventivo e per qualche elemento della composizione o soluzione figurale possa trovare riscontri nelle variazioni sul tema della natività ambientate in notturno che egli, avvalendosi dapprima delle invenzio-

ni paterne, arricchiva di spunti aneddotici, associabili a quelli che popolano i soggetti biblico-pastorali degli anni settanta (Tours, chiesa di San Siforiano; Madrid, Museo del Prado; Sarasota, Ringling Museum of Art).

Pertanto, il riferimento a Francesco avanzato in sede collezionistica è da ritenersi del tutto pertinente, ma con un distinguo sostanziale che riguarda i caratteri della stesura pittorica e i viraggi luministici che non risultano corrispondere a un pieno autografo. Nei brani migliori e meglio conservati, come quello degli angeli, della veste della Vergine e del pastore che le sta di fronte, nonché quello del Bambino o del san Giuseppe si trova la materia pastosa e la conduzione per pennellate filamentose che gli sono proprie, anche se appaiono nel caso specifico slegate nell'economia costruttiva della forma. Altri passaggi esecutivi mostrano una sintesi non coerente, come nel pastore con torcia in primo piano. Manca anche l'effetto chiaroscurale sensibile, morbido e unificante che è altra cifra stilistica di Francesco. Un esito luministico analogo si trova ne *La tessitura (Penelope)*, tela passata sul mercato antiquario veneziano nel 2007 (*Importanti mobili* 2007, lotto 318).

Si prospetta, pertanto, la soluzione che un'ideazione di Francesco sia stata affidata all'esecuzione della bottega, o che si tratti di una replica coeva fuori dal suo più diretto



controllo. Come in altri casi analoghi, per tale problematica valutativa è frequente far richiamo all'attività di Gerolamo, ultimo figlio di Jacopo di cui fu allievo e imitatore, non senza svolgere un'intensa attività di copista (Alberton Vinco Da Sesso 1992, pp. 101-108, 119-120). Il dipinto di Asolo può essere iscritto nella problematica che riserva il tema dell'adorazione dei pastori di notte ideata da Jacopo e tradotta da Francesco e Leandro, nonché da Gerolamo nell'esemplare del Museo Civico di Padova (inv. 1653) che gli è riconosciuto da Alessandro Ballarin (comunicazione

orale) con datazione entro la metà del nono decennio, assieme a una versione sul mercato antiquario londinese negli anni sessanta (Attardi, in *Da Bellini a Tintoretto* 1991, pp. 214-215 cat. 133). Il dipinto di Asolo potrebbe ricevere una datazione più avanzata, con riferimento alla pala della *Madonna con il Bambino e i santi Martino e Lucia* del 1598 della chiesa parrocchiale di Campese e alla *Natività* della chiesa di Santa Maria in Colle a Bassano del Grappa.

Bibliografia: inedito.

17. DENIJS CALVAERT, DETTO IN ITALIA DIONISIO FIAMMINGO, SEGUACE (?)
(ANVERSA 1540 - BOLOGNA 1619)

Orazione di Gesù nell'orto del Getsemani

Olio su rame, 28 x 22,3 cm | Inv. 448

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Volpin, 1977

Lo stato di conservazione nel complesso si presenta buono. Si scorgono alcune cadute di colore in basso, mentre una graffiatura appare subito sotto il gruppo con gli apostoli. La vernice fortemente ossidata non permette di accertare se siano presenti ridipinture che potrebbero forse interessare la figura dell'angelo.

Pervenuta al museo con il Legato Bertoldi (1910), dove recava l'attribuzione a Sebastiano del Piombo, l'opera si caratterizza per la stesura compatta, liscia e smaltata del colore, effetto questo accentuato dal tipo di supporto. La cromia accesa della veste del Cristo e il valore plastico sono accentuati sullo sfondo scuro.

L'attribuzione si risolve per la prima volta in questa occasione ponendo a confronto il dipinto anch'esso su rame di dimensioni leggermente inferiori (cm 21x16) passato sul mercato antiquario londinese nel 1996 (*The East Wing*

1996, p. 170, Lot. 480), proveniente dalla collezione del marchese di Bristol, si individua pertanto, l'ideatore nel sofisticato e colto pittore fiammingo Denys Calvaert, esponente tardomanierista. Il catalogo di vendita segnala le precedenti attribuzioni significative a Correggio (Farmer 1913, ms., number 16) e Carracci (*The Most* 1952, p. 43; *The private* 1961, p. 222).

La versione di Asolo del tema, semplificata in ogni aspetto specie nella gloria d'angeli, può spettare a motivo della stesura più corsiva a un partecipante dell'affollata scuola che Calvaert aprì a Bologna una volta rientrato da Roma a metà dell'ottavo decennio, nei cui ranghi vi sono alcuni che la abbandonarono per partecipare all'Accademia degli Incamminati, fondata dai Carracci nel 1582 (Borghi 1974, 17, pp. 1-3).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



I 8. PITTORE CREMONESE, FINE SECOLO XVI

San Giovannino e l'Agnello

Olio su rame, 17 x 13 cm | Inv. 466

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Iscrizioni, sul cartiglio applicato alla croce rustica si legge: «ECCE AGNVS DEL»

Restauro: Soprintendenza, 1971

Acquisito attraverso il Legato Bertoldi nel 1910, dove veniva assegnato a Paris Bordon, il dipinto raffigura san Giovannino seduto all'ombra di una quinta arborea, un fondale paesistico chiude la scena all'orizzonte. Egli è in atto di indicare con la mano destra l'agnello aureolato che gli sta affianco. Tale gesto è da intendersi come trasposizione figurata del celebre annuncio esibito nel cartiglio applicato alla croce rustica, consueti attributi del santo assieme alle vesti di pelli di cammello in ragione del periodo penitenziale vissuto nel deserto.

Il supporto in rame accentua la preziosità delle notazioni luministiche e una nota di brillantezza è data dalle aureole e dalla filettatura in oro del mantello.

L'autore si ritiene sia da ricercarsi non in ambito veneto, come suggerirebbe invece l'annotazione inventariale. La soluzione che qui si prospetta deriva infatti con l'accostamento a due altri rami di piccole dimensioni: la *Santa Cecilia* del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona (inv. 1342, 22,2x17,1 cm) che Ardea Ebani (in *Il museo* 1992, p. 223, cat. III.98) ritiene eseguito all'inizio del Seicento da pittore cremonese attento al linguaggio di Sofonisba Anguissola; la versione di questa composizione meno accurata della Pinacoteca Malaspina di Pavia (inv. P 342, 18x15 cm), resa nota da Rampi (in *La Pinacoteca* 1998, pp. 254-255).



Nel catalogare il dipinto cremonese Elisabetta Sambo (*La Pinacoteca* 2003, p. 149 cat. 109) ne specifica l'estrazione bolognese e la collocazione ancora a fine Cinquecento, indicando come riferimento l'opera di due esponenti della tarda maniera collegati a Denys Calvaert quali Giulio Morina (Bologna 1560 circa - Mirandola 1609?) e Vincenzo Spisanelli (Orta Novarese 1595 - Bologna 1662). I confronti possono allargarsi al rame (cm 28,8x22,7) raffigurante la *Madonna con il Bambino e due angeli che l'incoronano* del Museo Antoniano di Padova assegnato a pittore ravennate

del primo quarto del Seicento per confronto con l'opera di Giovanni Barbiani (1566-1641) e Giovanni Battista Barbiani (1593-1650; Callegari, in *Basilica del Santo* 1995, p. 121 cat. 38). Il grado di finitezza del rame in oggetto sembra corrispondere a quello dell'esempio appartenente alla Pinacoteca Malaspina di Pavia.

Il rame di Asolo si giudica solo in riproduzione d'archivio perché sottratto furtivamente alle collezioni civiche.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.

19. - 20. DOMENICO TINTORETTO

(Venezia 1560 - 1635)

Ritratto di gentiluomo (Giovanni Battista Zen?)

Olio su tela, 147,5 x 115,5 cm | Inv. 518

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Volpin, 1977

Ritratto di gentildonna (Cattaruzza Priuli?)

Olio su tela, 145,5 x 114 cm | Inv. 517

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Soprintendenza, 1971

I due dipinti, evidentemente con effigiata una coppia nobile, furono restaurati durante gli anni settanta del secolo scorso. Furono acquisiti dal Museo mediante il Legato di Giacomo Bertoldi (1910), nella collezione del quale recavano l'attribuzione al Tintoretto. In precedenza Bertoldi (1897, p. 177) li aveva menzionati come opere di Maria, figlia di Jacopo Tintoretto.

I personaggi sono colti a tre quarti di figura entro una stanza con finestra aperta su di un paese. Stanno presso un tavolo, coperto da pesante tessuto con bordura impunturata, sul quale posano una mano. In entrambi i dipinti l'interno è qualificato da un tendaggio del medesimo tessuto della copertura del tavolo, drappeggiato in modo da chiudere in alto su

tre lati la scena e da conferire alla rappresentazione una sorta di valenza teatrale. Copertura del tavolo e tendaggio sono in rosso nel ritratto di gentiluomo, nel *pendant* invece in verde in modo tale da stabilire un contrappunto. Nel *Ritratto di gentildonna*, il palazzo che si scorge sullo sfondo di paese potrebbe essere identificato con la villa di via Foresto Vecchio ad Asolo, fatta costruire all'inizio del Cinquecento da Pietro, cugino di Caterina Cornaro (Battaglia 1988, scheda OA). Sulla quale cfr. Comacchio 1985², pp. 49-55. Se l'identificazione della villa, qui ancora priva dell'oratorio che gli venne affiancato nell'Ottocento, dovesse essere accertata, si potrebbe allora ipotizzare l'appartenenza alla suddetta famiglia dei personaggi effigiati. Questa ipotesi è ripresa con una scrupolosa ricerca da Meri Sclosa (2008-2009, p. 136) che precisa la data di costruzione della villa a semplice pianta cubica con trifora al piano nobile verso il 1490 (*Ville Venete* 2001, pp. 43-44). Promotore della fabbrica fu Pietro Zen di Cattarin, del ramo dei Crociferi (Venezia, Archivio di Stato, Misc. Codici, s. I, *Storia veneta*, 18: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, reg. VII, cc. 376-377). La studiosa fa riferimento a una mappa del 1571 (Venezia, Archivio di Stato, Beni Inculti, Treviso, rotolo 408, mazzo 7/A, disegno 14, catastico c. 343) in cui compare il disegno della casa dominicale di Pietro Zen che per distri-



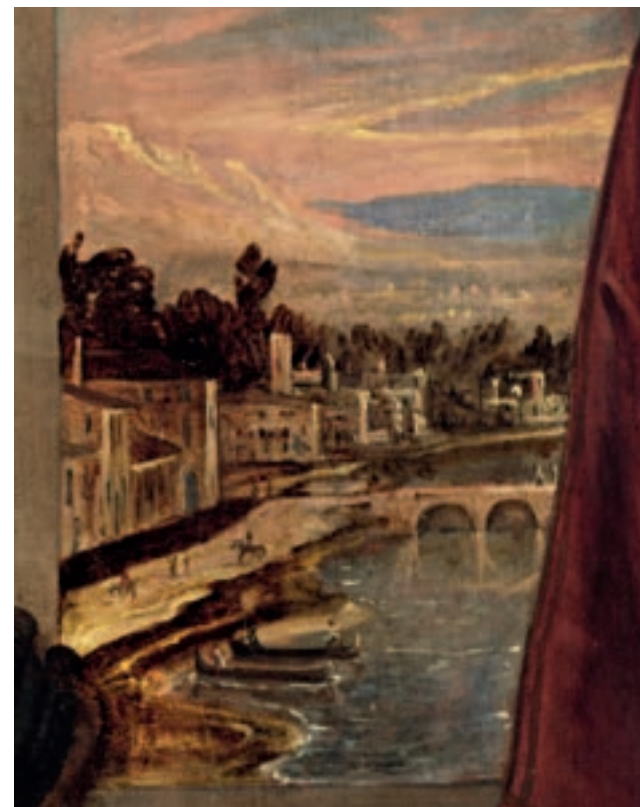
buzione risulta simile a quella rappresentata nel ritratto asolano. È avvalorata in tal modo l'ipotesi «che la dama del nostro dipinto appartenga alla casata degli Zen».

La datazione proposta per i ritratti è tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo seguente, motivata anche dalla pettinatura dei capelli biondi come d'obbligo per le nobili «in cui le tradizionali “corna” sono riunite in un unico ciuffo». Sono attestati nell'ultimo quarto del Cinquecento altri aspetti del costume come l'alto collare di trina montante a ventaglio e la rete di velo ricamata del bavero che copre il seno, o il taglio dell'abito di pesante stoffa damascata. L'evoluzione dei quali si accerta comparativamente in base alle testimonianze di Cesare Vecellio (1591) e in seguito di Giacomo Franco (1610; Davanzo Poli 2001, pp. 71-72). Secondo Sclosa, il borgo fluviale del ritratto di gentiluomo a motivo della «genericità della compagine urbana non permette alcuna identificazione del luogo, impedendo la definizione del ruolo pubblico o degli interessi personali legati alla località del nobiluomo immortalato», in base alla funzione specifica delle «finestre di paesaggio» nella ritrattistica di Domenico alle quali la studiosa dedica un contributo specifico che ne indaga il significato (Sclosa 2010, pp. 33-52). In aggiunta a tali osservazioni si segnala qui il dato ambientale la cui veridicità sembra consentire l'identificazione sullo sfondo del paese del ritratto di gentildonna il massiccio del Monte Grappa. La scrupolosa indagine archivistica condotta da Sclosa (2008-2009, pp. 72-73 nota 231) consente, dunque, di formulare l'ipotesi conclusiva che i personaggi possano essere identificati con Giovanni Battista Zen (1561-1606), il quale aveva sposato nel 1589 Cattaruzza Priuli e di cui si conoscono le ultime volontà anche riguardo ai possessi in Asolo (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Archivio Zen*, busta 78; Sclosa 2008-2009, p. 73 nota 231). In base ai dati raccolti, le disposizioni testa-

mentarie di Francesco Zen (1501-1538), figlio di Pietro di Cattarin, prevedevano l'istituzione di «un fidecommesso di primogenitura che comprende la casa e tutte le possessioni in Asolo» (Olivato 1971, p. 291). Pertanto si arriva a Giovanni Battista Zen quale erede.

Per inciso, si registra che Gabriele Farronato (cortese comunicazione scritta) assegna i due ritratti al 1706 su presunte basi storico-documentarie.

I due dipinti furono rapidamente menzionati da Pallucchini tra le opere di Domenico Tintoretto del quale rivelano la più tipica ricerca di un'insistita fisicità corporea e una maggiore staticità e la particolare sensibilità di una pittura di tocco o sfrangiata, vale a dire manieristicamente “impressionistica” che si rivela soprattutto nella rappresentazione dei due paesi. All'interno della produzione di Domenico Tintoretto, Battaglia ha individuato alcuni ritratti accostabili a questi asolani. Per quello maschile rinvia all'esemplare del Museo di Budapest, da identificarsi forse con il *Ritratto del procuratore Agostino Nani* (inv. 51.2971) o con il *Ritratto d'uomo colto fino al busto* (inv. 51.2966; Tátrai 1991, pp. 117-118). Per quello femminile scorge tangenze con alcuni esempi pubblicati da Paola Rossi (1970, pp. 92-99), «dove è sempre presente la tendenza a sottolineare la rotondità dei tratti del viso e a condurre un'analisi insistita e compiacente sui particolari delle acconciature e degli abiti. Proprio il modo in cui sono pettinati i capelli e la foggia dell'abito, presenti ad esempio anche nel ritratto di gentildonna seduta, già parte della Galleria Lichtenstein, portano a situare l'opera nell'ultimo quarto del secolo XVI». Per quest'ultimo ritratto si veda Paola Rossi (1974, p. 153 fig. 264). La motivazione a collocare i due ritratti al volgere del Cinquecento o in apertura nel nuovo secolo è stata sopra riportata e con essa concorda la proposta identificativa dei personaggi. Dal punto di vista stilistico sono



numerosi i confronti utili fra i numerosi esempi in cui vi è un controllo metodico della stesura cromatica e un'indagine meticolosa degli aspetti fisionomici anziché intuitiva e colta di getto in base al metodo che rientra nel lascito paterno. Si indicano pertanto a confronto il *Ritratto di gentildonna con fiori fra i capelli* del Museo di Wiesbaden (inv. M567; Oehler 1963, pp. 266-267; Sclosa 2008-2009, pp. 116-118 cat. DT.17, 231 fig. 83), il *Ritratto di Domenico Cappello*, già sul mercato antiquario (*Old Master Pictures* 2003, p. 188 Lot 108; Sclosa 2008-2009, pp. 147-151 cat. DT.35, 229 fig.



77) del 1604 circa; il *Ritratto di gentiluomo venticinquenne* del 1602 conservato a Longleat (Marquess of Bath Collection; Rossi 1968, pp. 69-70 fig. 96; Sclosa 2008-2009, pp. 146-147 cat. DT.34, 228 fig. 75); il *Ritratto di giovane gentiluomo a figura intera*, già sul mercato antiquario (Pallucchini 1981, I, p. 26; *Old Master Paintings* 2007, p. 191 Lot 244; Sclosa 2008-2009, pp. 130-131 cat. DT.24, 243 fig. 117).

Bibliografia: Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; Pallucchini 1981, I, p. 26; Sclosa 2008-2009, pp. 72-73.

20. - 21. PITTORE VENETO, INIZI SECOLO XVII

Ritratto di Ezzelino da Romano

Olio su tela, 53,5 x 40,5 cm | Inv. 545

Provenienza: Legato Benedetto Beltramini, 1881

Restauro: A. Bigolin, 2009

Iscrizione a caratteri lapidari in alto: EZZELINO

DI ROMAN(o) TIR(anno)

Ritratto di Almorò Tiepolo

Olio su tela, 53,2 x 40,3 cm | Inv. 546

Provenienza: Legato Benedetto Beltramini, 1881

Iscrizione a caratteri lapidari in alto: ALMORO TIEPOLO

Il dipinto inv. 545 si conserva in prima tela rifilata su tutti i lati e in discreto stato conservativo. Anche il dipinto inv. 546 si presenta in prima tela ridotta su tutti i lati. L'offuscamento della pellicola pittorica di quest'ultimo è dovuto al deposito di polvere e all'alterazione della vernice. Entrano a far parte delle collezioni museali con il Legato del cavalier Benedetto fu Antonio Beltramini del 1881 (Bernardi 1952, ds., p. 13) assieme a un *Ritratto di Caterina Cornaro* che va identificato, per evidenti ragioni di compatibilità, con quello corrispondente all'inv. 541, illustrato nella Sezione Cornariana di questo catalogo (cat. 104). Si

deve emendare pertanto l'identificazione con quello donato dalla signora Caterina de Kay Bronson il 30 ottobre 1890 come indicato da Battaglia (1988, Scheda OA) che corrisponde invece al dipinto su tavola inv. 551, anch'esso illustrato nella Sezione Cornariana di questo catalogo (cat. 105).

Considerati i personaggi scelti, i tre quadri dovevano far parte di una serie più estesa di dipinti dedicati alla celebrazione di illustri personaggi, alcuni dei quali legati al territorio asolano. Ezzelino III da Romano (1194-1259), oltre ad esser stato signore di Verona, Vicenza e Padova, passò alla storia per aver tentato di unire sotto un unico governo la Marca Trevigiana, nonché per la ferocia spaventosa con cui trattava i nemici. Non a caso nel 1254 fu scomunicato da papa Innocenzo IV. Dalle cronache coeve Ezzelino viene descritto come uomo piccolo e sprezzante, dallo sguardo terribile, mentre le leggende popolari lo raffigurano addirittura come l'Anticristo.

L'altro condottiero, Almorò Tiepolo (morto a Zara nel 1595), apparteneva ad antica famiglia veneziana. Provveditore generale della Dalmazia, si segnalò nell'ultimo quarto del Cinquecento per l'intensa lotta perpetrata contro i turchi, i corsari e gli uscocchi. Nel profilo di Minuccio Minucci arcivescovo di Zara edito a Venezia nel 1602 si



legge che «Il Tiepolo fino da fanciullo s'era essercitato su'l mare, et haveva in diversi carichi fatte cose maravigliose contra Corsari, et era grandemente temuto da Scochi, perché era solito di farne irremissibilmente impiccare quante le ne capitavano in mano, onde si giudicava, che fosse hora per far molto peggio» (Minucci 1602, p. 46). Per ragioni compositive e stilistiche Battaglia (1988, scheda OA) situa i due dipinti nel XVII secolo.



Nel presentare il *Ritratto di Ezzelino da Romano* come opera di pittore veneto Giuliana Ericani (in *Ezzelini* 2001, p. 286 cat. X.5.2) nota come la caratterizzazione fisionomica «si differenzia leggermente dall'iconografia usuale, a partire dall'inizio del Cinquecento del tiranno», come è documentata dalla stessa studiosa (Ericani 2001, pp. 243-251). Unico elemento segnalato in comune con il *Ritratto di Ezzelino da Romano* di Poggio Imperiale (Firenze), assegnato

a pittore toscano *ante* 1533 (Ericani, in *Ezzelini* 2001, p. 10 cat. I.4.2), primo esempio dei ritratti dipinti assieme a quello di Cristofano dell'Altissimo del 1553 circa della Galleria degli Uffizi (inv. 1890), è la cotta di maglia indossata dal personaggio sotto la corazza.

Nella sostanza l'esemplare asolano appare finora svincolato da un prototipo noto, anche a tener conto della medagliistica (Parise, in *Ezzelini* 2001, pp. 14-16 catt. I.4.6, I.4.7, I.4.8) e delle traduzioni grafiche dell'ultimo quarto del Cinquecento, a partire dal ritratto edito da Paolo Giovio (1575; 1577; Ericani 2001, pp. 248-250; Guderzo, in *Ezzelini* 2001, pp. 290-291 catt. X.8.1, X.8.2). Si tratta dell'effigie dipendente dal ritratto ad affresco che era stato dipinto nel Palazzo Pretorio di Padova al quale fa riferimento lo stesso Giovio (1551, pp. 39-40; Ericani 2001, p. 249). Generica è anche l'eventuale dipendenza del ritratto asolano da quello dalla caratterizzazione emendata nel suo aspetto più truce edito da Giovan Battista Della Porta (1586, 1602, 1622).

Dal punto di vista stilistico Ericani, ritiene che al ritratto asolano di Ezzelino convenga «un riferimento di area alla ritrattistica di Leandro Bassano, già nel primo decennio del Seicento, su un modello cinquecentesco». Nel formulare tale indicazione riguardante anche la cronologica (questa condivisibile in linea generale), non si tiene conto

degli altri dipinti della serie, in particolare del *Ritratto di Almorò Tiepolo* che si giudica della stessa mano. Si differenzia da questi due, invece, quello di Caterina Cornaro dipendente da un modello che è individuabile. Il ritratto del Tiepolo che indossa la corazza e il mantello rosso, come conviene alla carica di Provveditore generale della Dalmazia, può a sua volta dipendere da un prototipo ritrattistico di fine Cinquecento alla Domenico Tintoretto più che alla Leandro Bassano.

I caratteri esecutivi dei due ritratti sono, in definitiva, ancora quelli tardomanieristici, pertanto tali da consentire di allargare l'arco temporale dell'esecuzione al primo quarto del Seicento. La fusione della materia cromatica e la diligenza descrittiva del *Ritratto di Ezzelino da Romano* indicano quale linea di appartenenza dell'anonimo pittore, forse di esperienza periferica, quella vecelliana, pensando all'ultima fase di Cesare Vecellio. Nel *Ritratto di Almorò Tiepolo* una stesura un poco più sfrangiata può dipendere dal prototipo a disposizione dell'anonimo pittore che si è indicato di matrice in tal caso tintoretiana.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Idem 1952, ds., p. 13; Comacchio 1979, p. 71; Ericani, in *Ezzelini* 2001, p. 286, cat. X.5.2 (inv. 545); Tadini, in *Ezzelini* 2001, p. 262 (particolare).

22. MAFFEO VERONA (VERONA 1576 - VENEZIA 1618)

Il beato Lorenzo Giustiniani fra i patriarchi della Chiesa Latina

Olio su tela, 106 x 97 cm | Inv. 714

Iscrizioni, in basso, lettere capitali: [pat]RIARCHARVM VENERABILIS
ORDO SACERQVE/ [...] TO QVORVM SEMINE NOSTRA SALVS

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: R. Clochiatti, 1994

Lo stato di conservazione risulta buono, la tela è stata foderata e il telaio sostituito. Lacune si riscontrano nell'angolo sinistro in basso e in quello in alto, sul volto del primo personaggio a sinistra e sul galero nero del personaggio in secondo piano. Una piccola lacerazione si registra al centro, precisamente in corrispondenza delle ginocchia della figura di vescovo che indossa la casula rossa. La tela è stata ridotta su tutti i lati. In origine poteva far parte di un apparato decorativo, probabilmente di un fregio.

I tredici personaggi occupano assiepati uno spazio introdotto dalla base lapidea che contiene l'iscrizione e contraddistinto da una nube appena accennata in primo piano. Fa da sfondo uno squarcio di cielo percorso da nubi su cui si stagliano otto croci uguali. Non si tratta propriamente della croce patriarcale, una variante della croce cristiana caratterizzata da una piccola barra trasversale sopra quella principale, bensì della ferula comune (la quale si differenzia da quella papale), un bastone patriarcale per i cattolici e ortodossi di rito armeno, utilizzato anche dagli ortodossi di rito bizantino. Due personaggi si distinguono per avere in capo la mitria bianca a forma di cono dotata di infule di uso comune da parte dei vescovi di rito latino in Occidente, di forma pentagonale essa è formata da due pezzi di stoffa rigida uniti parzialmente nella parte late-

rale in modo tale che le due punte superiori siano libere e che nella parte inferiore possa essere indossata. Altri si distinguono per la mitra di rito orientale (cattolico e ortodosso) che ha forma di corona ed è priva di infule; solo quella del primo personaggio di sinistra è dotata di croce. In secondo piano altri ecclesiastici portano il galero nero, il cappello ecclesiastico che è qui privo di nappe, pertanto non riguarda la dignità patriarcale; due altri personaggi appena profilati nell'ultimo piano non hanno segni di distinzione.

Fra i cinque patriarchi disposti a semicerchio in primo piano si distingue per i tratti fisionomici, la lunga cotta dei canonici lateranensi e il camauro, Lorenzo Giustiniani (Venezia 1381-1456) il primo a portare il titolo di patriarca di Venezia (Niero 1981, pp. 7-14; Pilo 1982, pp. 13-17). Fu papa Nicolò V a decretare nel 1451 il trasferimento della dignità patriarcale da Grado a Venezia e a designare il Giustiniani che nel 1433 era stato nominato vescovo di Castello da papa Eugenio IV, al secolo Gabriele Condulmer. Quest'ultimo nel 1404 aveva fondato assieme al Giustiniani e ad Antonio Correr, tutti esponenti dell'aristocrazia veneziana, la Congregazione dei Canonici di San Giorgio in Alga, di cui il Giustiniani fu eletto priore nel 1406, succedendo al Condulmer chiamato a Roma dallo zio Angelo

Correr, già patriarca latino di Costantinopoli quando fu eletto papa con il nome di Gregorio XII. Il Giustiniani fu poi generale della Congregazione (1424). Morto in fama di santità, il patriarca Giustiniani conobbe un immediato riconoscimento devozionale, ma il titolo ufficiale di beato, per quanto il processo fosse già avviato nel 1471, risale solo al 1524 e la canonizzazione al 1690 sotto papa Alessandro VIII, dopo che era stata ripresa nel 1647 con papa Innocenzo X.

Il tipo iconografico adottato nel dipinto asolano corrisponde a quello dei primi ritratti, a quello assegnato a Jacopo Bellini (Venezia, Seminario Patriarcale), all'altro di Gentile Bellini (Venezia, Gallerie dell'Accademia), nonché al busto di Antonio Rizzo (Venezia 1430 circa - 1499) della Cappella Lando in San Pietro di Castello (Niero 1981, pp. 7-8; Idem, in *L'immagine* 1981, p. 15 cat. 1).

Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910 dove era attribuito a Leandro Bassano. Il soggetto proposto in quell'inventario (*San Lorenzo con vescovi greci e latini*) non trova però consenso in Bevilacqua (2000, scheda OA) che, accertata l'identità del santo, fedele riproposizione di quella che è la sua immagine ufficiale fattane da Gentile Bellini, rileva come sia «del tutto insolita» la composizione in cui è inserita. A suo giudizio le figure che lo affiancano «non sono 'vescovi greci e latini', ma piuttosto vescovi latini e patriarchi, e non si tratta di una generica 'disputa' ma forse, tenendo presenti anche i frammenti dell'iscrizione sottostante, di un'originale iconografia che ricorda la nomina di Lorenzo Giustiniani a primo Patriarca di Venezia, avvenuta con Bolla del papa Nicolò V nel 1451 a seguito della soppressione del patriarcato di Grado. In più i due vescovi, dato l'esplicito intento di individuazione ritrattistica, potrebbero essere Antonio Correr e Gabriele Condulmer, i confratelli con cui Giusti-

niani insieme a Ludovico Barbo fondò nel 1404 la Congregazione dei Canonici regolari di San Giorgio in Alga».

Per quanto riguarda la paternità del dipinto, la studiosa, nota che si tratta «dell'opera di un pittore capace» che ritiene di pieno Seicento.

Il dipinto si assegna per la prima volta in questa occasione a Maffeo Verona allievo di Alvise Benfatto detto dal Friso (Verona 1544 circa - Venezia 1609) del quale divenne genero. Pertanto egli porta avanti fedelmente, si direbbe «per successione», la linea di matrice veronesiana in termini ormai «epigonici», con linguaggio indubbiamente facile e piacevole nella sua eleganza talvolta un poco estenuata.

Si tratta di lavoro della maturità da assegnare circa il 1610 per confronto con il *Martirio di sant'Orsola* che firma e data nel 1612 destinato alla chiesa di Santa Maria Annunciata di Serina in Val Brembana, tale da costituire un valido *terminus ante quem* (Vertova 1983, pp. 12-14, 17 fig. 20; Fossaluzza 2013, p. 84 fig. 49). Si ravvisa un esito prossimo nella *Presentazione di Maria vergine* della chiesa delle Zitelle di Udine databile su base documentaria fra 1609 e 1611 (Francescutti 2001, pp. 118-119 fig. 2). Il dipinto asolano è da porsi pertanto di seguito alle *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria* dell'Accademia Carrara, collocabile poco dopo la metà del primo decennio, e alla tela dello stesso soggetto di Nantes (inv. 172; *Le Musée* 1991, p. 112 cat. 32). L'attenzione descrittiva delle fisionomie, la cura del disegno corrisponde a quando si accerta nei due teleri dei *Santi quattro coronati*, già assegnati a Jacopo Tintoretto e Andrea Schiavone, attualmente conservati presso il convento francescano dell'Isola di San Francesco del Deserto (Venezia) e nella porzione di fregio raffigurante *Il doge Alvise Mocenigo consegna a Sebastiano Venier il bastone del comando* sul mercato antiquario veneziano già assegnato a Leonardo Corona (Fossaluzza 2013, pp. 95-96, 99 figg. 70, 71, 72).





Analogo esito si ravvisa altresì negli scomparti di fregio di ubicazione ignota, già in collezione Cook a Richmond, con *Trionfi della Castità, Fama, Fede* (Vertova 1983, pp. 10-15, figg. 7-15). Con la pala di Serina del 1612 Maffeo Verona apre a un monumentalismo di maggior respiro e a una semplificazione formale come dimostrano, ad esempio, la *Presentazione di Maria al tempio*, già in collezione Oskar Klein di New York (1959) dov'era ritenuta opera dubitativa di Jacopo Tintoretto giovane (Vertova 1983, pp. 22-23 fig. 34), e i due dipinti mitologici di notevole impegno e rappresentatività che affrontano il tema delle *Ninfe al bagno*, uno recante il monogramma dell'autore (MVP; Fossa-

luzza 2013, pp. 88-89 fig. 56, 57, 115 nota 185). Un esito che diventa conclamato non tanto nella coperta della Pala d'Oro della Basilica Marciana del 1614, dove i personaggi hanno eleganti movenze controllate dalla finta architettura in oro, bensì nei cartoni per i mosaici marciani e, ad esempio, nell'ultima opera documentata, qual è la pala con *Il Padre eterno in gloria e quattro sante* della chiesa di San Francesco a Staffolo (Ancona) che egli firma e data nel 1617 (Vertova 1977, p. 423, fig. 68; Merkel 1978, pp. 302-308; Lucco 1982, pp. 34-35).

Bibliografia: inedito.

23. BALDASSARE D'ANNA (VENEZIA 1572 CIRCA -1646)

Adorazione dei re Magi

Olio su tela, 74,3 x 124,5 cm | Inv. 453

Restauro: A. Bigolin, 2011

La tela è stata a suo tempo foderata, attualmente però quella di rifodero si sta staccando dal supporto originale, soprattutto in prossimità del margine superiore. La superficie appare ossidata, tuttavia si scorgono le integrazioni effettuate da due diverse azioni di restauro. Le cadute di colore si intensificano lungo i margini, mentre la spalla del re moro evidenzia alcune ridipinture. Al centro, in alto e sul volto del Bambino si erano verificati alcuni fori.

Battaglia (1988, scheda OA) osserva come il dipinto si ispiri al celebre prototipo di Paolo Veronese eseguito nella tarda attività per la chiesa di Santa Corona a Vicenza. La studiosa nota altresì, come l'autore, rispetto al modello, adotti un formato ridotto, rinunciando al partito architettonico di impianto monumentale e comprimendo le figure attorno alla Vergine. La studiosa è orientata a collocare l'opera nell'ambito dei Maganza, i quali disseminarono il territorio vicentino con dipinti che talvolta ricalcano soluzioni veronesiane. Affinità si troverebbero nel dipinto del medesimo soggetto eseguito da Alessandro Maganza per la chiesa di San Domenico di Vicenza (*Palladio e la maniera* 1980, p. 110). In questa occasione si propone per l'inedito dipinto devozionale delle raccolte asolane l'attribuzione diretta al pittore veneziano Baldassarre d'Anna appartenente a un famiglia di mercanti fiamminghi trasferitasi a Venezia, formatosi

presso Leonardo Corona, maestro di primo piano fra quelli delle boschiniane «sette maniere in certa guisa consimili», il quale compare iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1593 al 1639. Egli figura nel registro della "tansa" ancora nel 1643 (28 marzo) e muore nel 1646 (Limentani Viridis 1985; Favaro 1975, pp. 161, 164, 166, 175, 180, 185; Romano 1986, 32, pp. 614-616; Corazzol 1995, p. 148).

Sono in gran parte perdute le opere veneziane ricordate dalle fonti, in particolare da Boschini (1674) e Zanetti (1771, pp. 329-330) puntualmente compendiate da Serena Romano (1986). Pertanto fa chiarezza sul suo percorso e ne garantisce l'interesse critico soprattutto la vasta produzione censita in Istria e Dalmazia dove egli incontrò vasti spazi di mercato favorevole. Si spinse a cercare commissioni più sporadicamente nel Bergamasco (Fossaluzza 2013, p. 82, 114 nota 156). Si aggiunge a far chiarezza nel suo catalogo il ciclo di otto tele di tematica mariana della chiesa dei gesuiti a Brno, la sesta dell'*Assunzione di Maria* firmata. Fa eccezione, ad esempio, a Venezia il telero della *Liberazione degli schiavi approvata da papa Pio V* firmato e datato 1619 (con modelletto alle Gallerie dell'Accademia di Venezia; Pallucchini 1981, I, p. 54; II, p. 489 fig. 128) che si trova in Santa Maria Formosa. Nella Terraferma è censita, in particolare, la pala della *Pentecoste* firmata e datata 1636



della chiesa parrocchiale di Conselve, che si colloca pertanto verso la conclusione del suo percorso.

Va osservato che delle sette opere firmate che sono individuate in Dalmazia da Kruno Prijatelj (1967) nessuna è datata, come non manca di sottolineare lo studioso.

Alcuni utili riferimenti cronologici si ricavano, invece, da quelle istriane illustrate in più occasioni da Nina Kudiš Burić (1999, pp. 215-218, 220 note 26-31). Si tratta della *Madonna con il Bambino e due santi* della parrocchiale dell'Assunta a Colmo (Hum), del *San Giorgio e il drago* della parrocchiale di San Giorgio a Portole (Oprtalj), della *Madonna del Rosario e santi* della chiesa parrocchiale di San Bartolomeo a Rozzo (Roč; Kudiš Burić 1992-1993), della *Madonna con i santi Margherita e Andrea* della parrocchiale dei Santi Cosma e Damiano di Fasana, infine della *Madonna del Rosario* del Duomo di Muggia. Oltre a queste si annovera la *Madonna e santi* del Duomo di San Mauro a Isola firmata e datata 1606. Pertanto questa è un punto di riferimento finalmente sicuro per potervi accostare la citata pala di Fasana (Kudiš Burić, 2005, p. 114 cat. 137).

In altro caso, quello rappresentato dalla pala di Colmo, sono le fonti figurative impiegate, nella fattispecie palmesche, che consentono la datazione agli inizi degli anni Venti (Kudiš Burić, in Bralić - Kudiš Burić 2005, pp. 63-64 cat. 80) prossima al ciclo di Brno. Non si riscontrano poi significativi scarti stilistici per quanto riguarda le pale di Portole, Rozzo (Kudiš Burić, in Bralić - Kudiš Burić 2005, pp. 279-280 cat. 373, 360-362 cat. 482) e collegata ad esse quella di Muggia (Kudiš Burić 1999, p. 217 fig. 11), oppure di Lesina (Hvar), Cherso (Cres) e Pago (Pag; Prijatelj 1975², pp. 49, 52).

Premessa questa sommaria seriazione cronologica riguardante un catalogo sparso e ancora da ordinare sistematicamente, il dipinto devozionale asolano può situarsi fra i primi numeri, accanto alle tele di Isola e Fasana, e contri-

buire ad avvalorare come sia stata importante la formazione presso Leonardo Corona a conferma di quanto riconosciuto dalle fonti.

Nella brillantezza e intensità del colore su basi veronesiane e in certa maggiore libertà compositiva di carattere tintorettesco, ravvisabile anche nel raddensarsi del chiaroscuro, si coglie ancora appieno l'impronta di Corona della sua fase più avanzata (Fossaluzza 2013, pp. 58-62, 109-110 note 58-75, con bibliografia). L'osservazione vale anche per la maggiore accuratezza della stesura cromatica specie nei volti di san Giuseppe e del più anziano dei magi inginocchiato davanti al Bambino. Le stesse tipologie saranno in seguito riproposte con una sempre maggiore semplificazione esecutiva.

Due esempi si possono indicare quali testimonianze significative del più diretto legame di Baldassarre d'Anna con i modi di Corona e dunque precedenti al momento in cui si situa il dipinto asolano. Il primo è la pala dell'*Adorazione dei pastori* proveniente dalla chiesa di San Marco e sant'Andrea di Murano dove la segnala Boschini (1664, p. 536) come opera di Matteo Ponzone (Moschini Marconi 1962, p. 173 cat. 285). I Tietze (Tietze - Tietze Conrat 1944, p. 38) la mettono in rapporto con un disegno dell'Ambrosiana (Resta 105) attribuito a Baldassarre d'Anna, ma in cui colgono elementi alla Sante Peranda. In tale fase, come opera del maggior impegno, si colloca altresì il telero della *Crocifissione di Cristo* (cm 240x590) ricordato dalle fonti nella controfacciata della chiesa di Santa Sofia a Venezia, recentemente riconosciuto presso il deposito dell'Archivio segreto di Palazzo Ducale e restaurato (Noè 2006, pp. 251 fig. 2, 264 nota 22). Il dipinto devozionale asolano contribuisce pertanto all'accertamento del percorso di Baldassarre d'Anna e ad aprire il catalogo alle opere destinate alla devozione privata.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.

24. BALDASSARE D'ANNA (VENEZIA I 572 CIRCA -1646)

Incoronazione di Maria Vergine

Olio su tela, 67,5 x 80 cm | Inv. 744

Iscrizioni, sul retro si legge la scritta: Opera di Pietro Paolo Santacroce / visse in Padova e vi lasciò due opere firmate colà / l'anno 1591 e 1595/ G. Botti

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: R. Clochiatti, 1994

L'opera presenta due registri, uno inferiore dove si raccolgono i quattro dottori della chiesa (da sinistra Agostino, Gregorio, Girolamo e Ambrogio) ritratti con i loro specifici attributi, e uno superiore dove la Vergine, in veste come dorata e mantello blu, viene incoronata dal Figlio e dal Padre Eterno, mentre ai lati due angeli musicanti assistono all'evento.

Le dimensioni, il formato, il taglio in basso e il punto di vista prospettico consentono di prendere in considerazione più soluzioni circa la destinazione originaria: quella di un'opera devozionale autonoma, di cimasa di un complesso figurativo, ma anche la collocazione a soffitto entro incorniciatura e circondata da altri scomparti.

Il dipinto entra nelle collezioni museali tramite il Legato Bertoldi (1910) con l'attribuzione a Francesco Rizzo da Santacroce come attesta la scritta del retro.

Si riconosce ora, nell'occasione di pubblicarlo per la prima volta, a Baldassarre d'Anna e in particolare alla fase ultima d'attività. Coticché, posto a confronto con *Adorazione dei re Magi* (cat. 23, inv. 453) per la quale si rinvia alla scheda precedente, si possono documentare gli esiti estremi del suo percorso. Riconoscibile per il repertorio tipologico e gli schemi tardomanieristici della formazione, gli aspetti di sintesi fra le istanze del lascito veronesiano e tintoret-

tiano come interpretate da Leonardo Corona che gli fu maestro, il pittore mostra in quest'opera come sia pervenuto con il tempo a una semplificazione formale notevole. Con essa garantisce il facile impatto anche per il brio cromatico in piena luminosità, come conviene in questo caso all'astrattezza spaziale dettata dal tema.

Il dipinto può figurare nel gruppo di opere dalmate (Prijatelj 1967, pp. 215-216 figg. 274-277) comprendente la *Pentecoste* della parrocchiale di Verbagno (Vrbanj) sull'isola di Lesina (Hvar), la pala della *Madonna con il Bambino in gloria, santa Caterina da Siena tra i santi Girolamo, Nicola da Bari, Giovanni Battista e Tommaso d'Aquino* e quella con *San Giacinto davanti alla Vergine e storie del santo* della chiesa parrocchiale di Cittavecchia di Lesina (Stari grad, Hvar). Ma si veda anche, tra l'altro per la coincidenza del soggetto, l'*Incoronazione di Maria Vergine e Ognissanti* eseguita per la chiesa di Ognissanti a Traù (Trogir), ora nella chiesa di San Pietro e l'*Incoronazione della Vergine e santi* della chiesa parrocchiale di Santa Domenica (Sveta Nedelja) sull'isola di Lesina (Pallucchini 1981, I, p. 55; II, p. 490 fig. 129). Inoltre, si pongano a confronto il *Sant'Antonio di Padova con scene della vita e l'Immacolata con san Bernardo e otto santi*, dipinti firmati che si conservano nella chiesa della Madonna di Stari Grad (Pago).

Il dipinto in oggetto risulta altresì affine alla pala firmata e datata al 1636 raffigurante la *Madonna del Carmelo e i santi Francesco, Girolamo e Antonio da Padova* che si trova nella chiesetta di San Girolamo in località Martinšica sull'isola di Cherso (Gamulin 1977, pp. 64-65) e alla *Pentecoste* della parrocchiale di Conselve (Padova) anch'essa del 1636 (Pallucchini 1981, I, p. 55; II, p. 490 fig. 130). Secondo Pallucchini (1981, I, p. 55) nelle ultime opere, e fra queste si può includere quella asolana, il pittore si dimostra «un conservatore, che s'attiene ad una cultura fondamentale tardomanieristica, imponendola con accenti più accademici», adatta per certa «povertà artigianale del fare», che si indica in particolare nella pala di Conselve, alle chiese del contado.

Bibliografia: inedito.



25. GIOVANNI ANTONIO ZANONI
(MASSONE PRESSO ARCO?, NOTIZIE 1596 AL 1630)

Lavanda dei piedi

Olio su tela, 74 x 149 cm | Inv. 712

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1994

Acquisita dal museo con il Legato Bertoldi del 1910, dove era attribuita alla scuola di Paolo Piazza, l'opera presenta alcune cadute di colore dovute forse a un incauto arrotolamento. È particolarmente danneggiata lungo i margini. È stata oggetto di pulitura e rifoderatura, ma non di integrazione pittorica.

Come narrato da Giovanni (13,4-15), durante l'ultima Cena Gesù «si alzò da tavola, depose le vesti e, preso un asciugatoio, se lo cinse attorno alla vita. Poi versò dell'acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con l'asciugatoio di cui si era cinto». Venuto il turno di Pietro, questi protestò, poiché non voleva che Gesù si umiliasse.

Nel dipinto asolano Cristo indossa una veste rosso porpora e un grembiule bianco cinto ai fianchi, mentre il capo è contornato dall'aureola. Pietro, seduto su uno sgabello tiene immerso solamente un piede nell'acqua, portando una mano alla testa. Egli veste un mantello giallo oca sulla tunica scura. All'apostolo se ne affianca un altro di rosso vestito, probabilmente Giovanni, che porge a Gesù l'asciugatoio. Osservano la scena gli altri discepoli seduti attorno alla tavola coperta da una tovaglia bianca. Uno di loro, tradizionalmente identificato con Giuda, è colto nell'atto di togliersi il calzare.

L'indicazione attributiva del Legato Bertoldi che riferiva il dipinto alla scuola di padre Cosma da Castelfranco, al secolo Paolo Piazza, non può essere confermata, mancando quei caratteri distintivi peculiari dell'artista, orientato inizialmente verso esperienze bassanesche e veronesiane che costituiscono il sostrato del linguaggio manieristico più sofisticato appreso nei suoi soggiorni centroeuropei. In questo caso la matrice tardomanieristica ravvisabile in alcune soluzioni disegnative e in certe scelte cromatiche di ascendenza veronesiana (la veste di Cristo) si abbina a una ricerca più naturalistica come si nota nella resa espressiva dei volti in presenza di un rafforzato chiaroscuro.

Sono aspetti che si trovano analoghi nell'opera della fase più matura di Giovanni Antonio Zanoni la cui formazione si colloca a Verona alla fine del Cinquecento, nell'ambito di Paolo Farinati e dei veronesiani (Rasmo 1947, XXXVI, p. 410). Lo accerta il profilo più completo e aggiornato che si deve a Elvio Mich (in *I Madruzzi* 1993, pp. 772-774 cat. 4). La proposta attributiva in favore di Zanoni può sostenersi sul confronto con la pala dell'*Annunciazione e i santi Sisinio, Martirio, Alessandro, Vigilio e Carlo Boromeo*, cioè dedicata ai tre martiri Anauniensi, della chiesa parrocchiale della Madonna Immacolata di Dro, per quanto più perfezionata negli aspetti formali e pittorici (Dal Prà 1985, pp. 204-

205). Nel motivarne l'assegnazione agli anni venti Mich ravvisa in essa «una felice sintesi di sigle stilistiche codificate e di spunti originali esemplati sui cicli rivani di Palma il Giovane e del Polacco all'Inviolata». È quanto si ravvisa anche nella tela asolana assieme alla «costruzione prevalentemente cromatica della forma, colorismo acceso, ricorso a formule stereotipe adatte a un tipo di rappresentazione piana e didascalica» che sono i motivi messi in luce

nel commento di Mich alla pala della *Pentecoste* firmata e datata 1630 che si trova nella chiesa Collegiata di Arco. Nonostante l'accentuazione chiaroscurale, la definizione disegnativa, la scelta delle gamme e la costruzione pittorica sono aspetti tutti collegati direttamente al lascito veronesiano.

Bibliografia: inedito.



26. ANDREA RIZO (ANDREAS RITZOS),
SEGUACE (CANDIA 1422 CIRCA - 1498 CIRCA)

Madonna Odegitria

Tempera su tavola, 50,1 x 39 cm | Inv. 442

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: Volpin, 1977

Considerata la corrispondenza di misure, è da identificare con quella *Madonna greca* citata nel Legato Bertoldi (1910) come opera di Madonnaro o pittore ignoto del XVII secolo. La tavola, con venature in verticale, appare danneggiata dall'attacco dei tarli. Il fondo oro è quasi completamente abraso per cui emerge la preparazione di fondo. Molto consunto è anche il bordo rosso della composizione che emerge a tratti solo sul lato inferiore e superiore, così da lasciar supporre che la tavola sia stata rifilata negli altri lati. Meglio conservato è l'incarnato della Vergine e del Bambino. Alcune lacune si palesano, tuttavia, sul mento e sotto la mano destra della Vergine e sul *chiton* del Bambino. Solo alcune tracce dell'oro si conservano sulle punzonature delle aureole. Consunte sono anche le lumeggiature della tunica del Bambino.

L'icona del Museo di Asolo inv. 442 è un esempio del tipo bizantino della *Madonna Odegitria* (Θεοτόκος ὀδηγήτρια) colei che istruisce, che mostra la direzione quale ὀδηγός (odegós) "guida, condottiero". Tale iconografia prevede che la Vergine Maria presenti seduto in braccio il Bambino Gesù in atto benedicente alla greca con in mano la pergamena arrotolata. Al Figlio ella indica con la mano destra, da tale gesto ha origine la denominazione dell'immagine sacra.

Conforme al modello consolidato Maria è ripresa con tutto il busto in posizione frontale e fissa l'osservatore. Il Bambino è assiso sul braccio, in questo caso sinistro, per cui la sua testa si trova all'altezza della spalla della Madre. Quest'ultima indossa la tunica di colore verde e il *maphorion* di colore rosso. Su di esso le tre stelle in oro indicano la sua verginità prima, durante e dopo il parto. I capelli sono contenuti dalla mitella (o cuffia).

Il Bambino (che è insieme bambino e adulto, l'Emmanuele) indossa il *kiton* coperto di assist come anche le bordure in azzurro scuro, una tramatura di fili dorati che alludono alla sua dignità divina. Il rotolo di pergamena che egli regge, tradizionale attributo dei profeti, lo indica portatore della buona novella, è il rotolo della Parola, della legge.

Lo stato di conservazione dell'icona asolana non permette di vedere altri consueti attributi della sua divinità quali il nimbo crociato con il santo trigramma O Ω N (io sono colui che è) rivelato a Mosè sul Monte Sinai; ai lati i monogrammi IC XC, acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ).

Neppure si vedono nello stato di conservazione in cui l'opera è pervenuta i monogrammi della Madre, posti dall'una e dall'altra parte del capo: *MP ΘΥ*.



Il dipinto asolano palesa una certa fedeltà al modello bizantino, soprattutto nell'impostazione arcaicizzante e nel recupero della mitella che la Vergine porta sul capo sotto il manto. Per questi ultimi motivi Battaglia (1988, scheda OA) istituisce un confronto con l'icona del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4508) e propone la datazione al secolo XV con assegnazione a maestro di scuola cretese-veneziana.

Nell'icona di Ravenna si riteneva «sensibile l'influenza del caposcuola degli iconografi cretesi a Venezia», Andrea Rizo da Candia (Andreas Ritzos; Martini, in *Icone* 1979, p. 35 cat. 18).

L'icona di Asolo di elevata qualità, per come è giudicabile nello stato conservativo in cui è giunta, si collega in effet-

ti per valori di stile generali ai modi di Andrea Rizo, ed è da ritenersi probabilmente opera di seguace degli inizi del Cinquecento. Sembrano giustificare anche alcuni dati segnici come quelli del leggero reticolato grafico in bianco degli incarnati che si trovano nelle opere certe di Rizo, ma qui indubbiamente più liberi. Tale indicazione si ricava dal confronto con la versione della *Madonna della Passione* firmata della Galleria Nazionale di Parma inv. 447, attorno alla quale Patrizia Angiolini Martinelli (in *Galleria Nazionale* 1997, p. 79 cat. 71) ricostruisce un nucleo cospicuo di esempi attribuibili all'iconografo e al suo ambito, questi ultimi utili per il confronto dei differenti esiti qualitativi.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.

27. PITTORE POST-BIZANTINO, INIZI SECOLO XVI

Madonna «Madre della Consolazione»

Tempera su tavola, 26,1 x 22,7 cm | Inv. 439

Iscrizioni: in alto a sinistra si intravedono i monogrammi IC XC, acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco (*ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ*)

Provenienza: Lascito prevosto Pier Antonio Liberali, 1893

Restauro: Volpin, 1977

L'opera è probabilmente da identificare con la «tavola rappresentante la Madonna con Bambino, di stile bizantino, in cornice dorata» citata, facendo menzione del lascito del prevosto Liberali, da Carlo G. Bernardi (1952, ds., p. 14). La tavola con venature in verticale si presenta a evidenza notevolmente ridotta su tutti i lati. Il fondo oro appare molto consunto, alcune cadute di colore si registrano nella zona inferiore lungo il bordo. Forti abrasioni riguardano gli incarnati tanto da non potersi più percepire la tornitura della forma. Anche le lumeggiature in oro del mantello del Bambino sul ginocchio destro sono molto consunte. La superficie pittorica, interessata da una diffusa *craquelure*, è stata trattata durante un antico restauro con una vernice ossidatasi con il tempo.

Battaglia (1988, scheda OA) rileva come l'iconografia recuperi quella della Madonna della Consolazione, lo schema con cui si precisa in ambito cosiddetto cretese-veneziano l'immagine della Vergine *Odegitria*. La studiosa, con la datazione agli inizi del Cinquecento, propone l'accostamento all'icona del Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4467), dove però il Bambino regge un *rotulo* e non la sfera (trattandosi pertanto della *Madonna Odegitria*), riferita a un pittore che risente della lezione di Andrea Rizo da Candia (Martini, in *Icone* 1979, p. 35 cat. 18).

La presenza del globo in mano al Bambino in luogo del rotolo è fatta risalire al secolo XVI da Marisa Bianco Fiorin (in *Pittura* 1975, s.p. cat. 17) che ricorda come il modello sia sorto in ambito veneto, conforme alla tesi di Rothe-mund (1966, p. 248).

Nello stato di consunzione dell'icona il globo sembra essere senza croce, altre volte è crucisegnato o crucigero. Pertanto Cristo si presenta come cosmocratore, quale signore e dominatore del mondo.

Il tipo iconografico di riferimento è, dunque, quello della Madre di Dio *Odegitria* il cui titolo significa colei che indica la via, reso pittoricamente dal gesto della mano che indica il Bambino. Ci si deve riferire, in particolare, alla variante *dexiokratousa* in cui ella regge il Bambino con la mano destra.

Pertanto Maria è colta con tutto il busto in posizione frontale. Indossa la tunica di colore verde e il *maphorion* di colore rosso scuro con le stelle in oro simbolo della sua verginità. Ha in capo il velo che le incornicia la fronte e il volto sul lato destro.

Il Bambino è avvolto nell'*imathion* rosso coperto di assist che ne indicano la dignità divina, indossa la tunica azzurra con il motivo in oro di stelle a otto punte. Il nimbo non è crociato con riferimento simbolico alla passione, ma come

quello della Vergine è a *ramages* secondo un modello occidentale. Nello stato di consunzione in cui si conserva l'icona si nota ancora il monogramma di Cristo.

Il Bambino è rappresentato con la testa rivolta verso l'esterno e lo sguardo all'osservatore come anche quello della Madre. In tale modo è instaurata una silenziosa comunicazione interiore, aspetto che esprime un'intenzione teologica diversa da quella propria dell'*Odegitria* e che ha meritato il titolo di Madre di Dio della Consolazione, di *Palestinskaia* in area slava. Questo tipo compare, in effetti, tardivamente e si diffonde tra il XV e il XVII secolo in ambito greco-cretese.

L'ascendenza è indicata nel tipo della Madre di Dio *Kik-kiotissa* dal nome del monastero di Cipro dove si venerava un prototipo attribuito a san Luca, la cosiddetta Madonna *Brephocratousa*, "Coei che porta il Bambino". Questa corrisponde alla tradizione che vuole l'evangelista l'autore di un ritratto della Vergine, compiuto all'indomani della Pentecoste, come immagine vera e autentica di Maria, da

ritenersi non nella sua verità naturale ma in quella morale. L'esemplare del Museo di Asolo si inserisce in un gran numero di esemplari riconducibili a pittori di «scuola cretese-veneziana», secondo la denominazione invalsa, databili nel secolo XVI. La conferma si trova a considerare, ad esempio, il citato catalogo delle icone del Museo Nazionale di Ravenna, e i numerosi esempi coevi di Madonna *Odegitria* (Martini, in *Icone* 1979, pp. 40, 43 cat. 33, 41 catt. 34, 36). Si aggiunga anche quello della raccolta del convento di San Francesco d'Assisi a Rovigno illustrato da Zoraida Demori Staničić (in Bralić - Kudiš Burić 2005, pp. 305-306 cat. 407).

Un esemplare di Madonna della Consolazione da confrontarsi per esito stilistico è inoltre quello del Museo Diocesano di Brescia (inv. 499, tempera su tavola, 47 x 28 cm), proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo di Capriano del Colle.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



28. PITTORE POST-BIZANTINO, ULTIMO QUARTO SECOLO XVI

Madonna Glycophilousa

Tempera su tavola, 32,5 x 27,3 cm | Inv. 438

Iscrizioni: in alto a destra si intravedono i monogrammi [IC] XC, acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ)

Restauro: Soprintendenza, 1971

Si ignora la provenienza dell'opera. La tavola è stata ridotta notevolmente su tre lati, a esclusione forse di quello destro. Penalizza la lettura soprattutto la decurtazione in basso. Sono danneggiati il margine destro e quello sinistro in alto. La pellicola pittorica si presenta frammentaria in particolare in corrispondenza del braccio del Bambino, mentre abraso appare l'incarnato della Vergine all'altezza dell'orecchio. Il fondo oro è molto abraso. Si legge solo parte del monogramma di Cristo.

Conforme al modello iconografico della Madonna *Glycophilousa* o Madonna della tenerezza, Madre e Figlio si accostano delicatamente finché i loro volti giungono a toccarsi. La Madre di Dio indossa la tunica di colore verde profilata da bordure in oro lumeggiate che si nota appena sullo scollo e sul polso destro. Il *maphorion* di colore rosso scuro presenta le tre stelle in oro simbolo della sua verginità. I capelli sono contenuti dalla mitella verde (o cuffia) plissettata, con l'orlo arricchito da un motivo in verde più chiaro.

Il Bambino è assiso sul braccio sinistro della Madre che gli solleva la mano sinistra. Indossa il *kiton* indaco fasciato di rosso ai fianchi, l'avvolge l'*imathion* ocra coperto di assist che esprimono la sua dignità divina.

Secondo Battaglia (1988, scheda OA), che riconosce nell'icona asolana il collaudato schema iconografico bizantino della

Glycophilousa, «il colorito rosato dell'incarnato ed il fatto che il gruppo acquisti una certa preminenza rispetto al fondo inducono a datarla [la tavola] al secolo XVII». La studiosa inoltre sottolinea le affinità, soprattutto nella resa delle aureole (a *ramages* floreali), tra quest'opera e una dello stesso iconografia custodita presso il Museo Nazionale di Ravenna (inv. 4656; Martini, in *Icone* 1979, p. 30 cat. 4, tav. 4).

In particolare, si riscontrano affinità con la *Madonna Odegitria* del Museo dell'Istituto Ellenico di Venezia opera di Michele Damaskinos del 1574 (Bandera Viani 1988, pp. 4-5 cat. 5). Il maestro (Candia 1530/35-1592/93) si impegnò a restaurare un'antica icona su incarico della Confraternita dei Greci «creando però in realtà un'opera nuova che addirittura firma» (Chatzidakis 1962, pp. 55-56 cat. 27, tavv. 18-19; Constantoudaki-Kitromilides 1999, III, pp. 1217 fig. 1318, 1227).

Il confronto vale ad anticipare l'opera all'ultimo quarto del secolo XVI, nella fase concomitante con l'attività veneziana di Damaskinos. Documentato a Venezia nel 1569, egli si trasferisce per qualche anno a Messina, ritorna nella capitale lagunare nel 1574 per rimanervi fino al 1582, impegnandosi nella realizzazione delle icone della chiesa di San Giorgio dei Greci (Gelao 1986, 32, pp. 287-289).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



29. PITTORE GRECO-VENETO, CIRCA 1570

Madonna che allatta il bambino Gesù

Olio su tavola, 36,1 x 31,2 cm | Inv. 443

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Volpin, 1977

La tavola si giudica in uno stato di conservazione buono. Non assottigliata, appare curvata con la cavità verso l'esterno. Le fibre corrono in orizzontale.

In basso a sinistra si nota parte di un pannello bianco, forse indice che l'opera costituisce la parte centrale di una sacra conversazione.

Il dipinto è da identificare, in base alla corrispondenza delle misure, con la *Madonna con il Bambino* citata nel Legato Bertoldi (1910) quale opera di madonnaro del XVII secolo. Battaglia (1988, scheda OA), riferendosi a Sergio Bettini (1940, p. 80), osserva che la Madonna allattante deriva iconograficamente non dall'ambito propriamente bizantino, ma dalle icone del monte Athos e da quelle russe. Sottolinea altresì che il dipinto in esame segue un modello prettamente occidentale e che la formulazione stilistica è rintracciabile nel manierismo veneto di fine Cinquecento. La datazione proposta dalla studiosa riguarda tuttavia il secolo XVII.

Fatte salve tali premesse sulle ascendenze iconografiche, si tratta effettivamente dell'interpretazione occidentale della tipologia iconica bizantina della Vergine *Galaktotrophousa*. Più in generale, la rappresentazione della *lactatio* dopo una larga fortuna perde di interesse nel primo Cinquecento, proprio mentre la rappresentazione è occasione

di nuove espressioni, diviene più naturalistica e veritiera anche nel mostrare la nudità, come è palese anche in questo caso (Meiss 1936, pp. 435-464; Bonani - Baldassarre Bonani 1995; Kasl 2004, pp. 76 segg.; Dorger 2012, in part. pp. 151-167).

Si ritiene che il dipinto devozionale asolano possa essere associato ad alcune opere raccolte da Andrea Spiriti (1991, pp. 165-181) sotto il nome di «Maestro Domenico, ossia un pittore greco (probabilmente cretese) trapiantato a Venezia, il cui *corpus*, per evidenti ragioni, è spesso confluito in quello di El Greco giovane». Il riferimento riguarda il soggiorno veneziano di Dominikos Theotokopoulos, El Greco (Candia 1541 - Toledo 1614) fra 1567-1570, dove forse ritorna fra il 1575 e il 1576 prima del trasferimento in Spagna. Lo studioso annota come Maestro Domenico «sia abile nell'alternare modelli consueti a scarti iconografici significativi, come dimostrano la *Visione di sant'Agostino* del Museo Correr e ancor più l'articolata *Allegoria eucaristica* nella parrocchiale di Nava di Colle Brianza», altri esempi a lui riconosciuti (Spiriti, in *Quadriera* 1999, pp. 309-310 cat. 340; Pignatti 1957, p. 141). A prescindere da tali scarti e dall'omogeneità del gruppo di opere assegnato a maestro Domenico (al quale non sembra appartenere la tavola del Correr) un'identità di mano si ravvisa con

l'*Adorazione dei Magi* facente parte dei beni che l'arcivescovo di Milano il cardinale Giuseppe Pozzobonelli, con il testamento del 1774, destinava al Collegio degli Oblati Missionari di Rho.

Si ritrovano le soluzioni tipologiche e soprattutto il morbido trapasso cromatico dell'incarnato. Inoltre quel modo di rendere con una sorta di sciolto virtuosismo grafico i panneggi della veste rosso lacca della Vergine. Sono modalità che indicano l'interesse per i modi tizianeschi, nell'accezione ad esempio di Polidoro da Lanciano, ma anche di Tintoretto. Pertanto conviene una datazione dell'opera negli anni sessanta-settanta del Cinquecento che fa salvo il parallelismo con l'attività veneziana del Theotokopoulos.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



30. PITTORE GRECO-VENETO, FINE SECOLO XVI

Compianto sul Cristo deposto dalla croce

Olio su tavola, 100,2 x 73,5 cm | Inv. 452

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Soprintendenza, 1971

Il supporto del dipinto è formato da due assi poste in verticale, le cui giunture traspaiono sulla superficie pittorica; in origine esso era unito da due traverse in legno sostituite recentemente con aste in alluminio passanti attraverso dei ponticelli. Lo stato di conservazione è discreto. La pellicola pittorica poggia su uno strato sottile di preparazione e in taluni brani è di tale liquidità per cui traspare il disegno preparatorio in nero con i molti pentimenti. L'oro delle aureole è stato dato a missione.

La tavola fu acquisita tramite il Legato Bertoldi (1910) con l'errata attribuzione a Mantegna. Appartiene a quel filone cosiddetto "veneto-cretese" che identifica una vastissima produzione devozionale tardo e post-bizantina attestata in Italia particolarmente nell'area adriatica. Con essa perdura la tradizione artistica orientale, tuttavia il modello antico risulta di volta in volta contaminato da

nuovi apporti. In questo caso sono evidenti gli influssi della pittura veneta del Manierismo, sia nell'iconografia che nell'esecuzione.

Per quanto di altra mano, come si evince dalla maggiore asciuttezza delle forme, lo stile è prossimo a quello della *Madonna che allatta il Bambino Gesù* (cat. 29, inv. 443). Nel caso specifico dell'opera in oggetto sembra più pertinente il confronto con la *Visione di sant'Agostino* (*Sant'Agostino fra il sangue di Cristo e il latte della Vergine*) del Museo Correr di Venezia (inv. 1288) assegnato a maestro Domenico da Spirito (in *Quadreria* 1999, pp. 309-310 cat. 340) e che Terisio Pignatti (1957, p. 141) poneva «nell'ambito d'un pittore affine al Greco nella sua attività veneziana», con conseguente datazione agli anni Sessanta del Cinquecento.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



3 I. PITTORE GRECO-VENETO, INIZIO SECOLO XVII

*Madonna con il Bambino, i santi Giacomo e Nicola
l'urna delle reliquie di san Spiridione a Corfù*

Tempera su tavola, 30,2 x 24,1 cm | Inv. 437

Iscrizioni: in caratteri greci si leggono parzialmente le scritte identificative dei santi Ἅγιος Σπυρίδων; Ἅγιος Νικόλαος; Ἅγιος [...]; Ἅγιος Ἰάκωβος 'φιλοθεός'.

Solo sul lato sinistro del capo della Vergine vi sono tracce dei monogrammi IC XC, acronimo ottenuto dalla prima ed ultima lettera delle due parole Gesù e Cristo, scritte secondo l'alfabeto greco (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ)

Restauro: Soprintendenza, 1971

Si ignora la provenienza dell'opera. Lo stato di conservazione è discreto, sono numerosi i danni e le mancanze specie del fondo oro in cui sono evidenti le riprese con falso oro. Maggiormente preservate risultano le figure, anche se è generale l'abrasione della pellicola pittorica. Sul retro della tavola, leggermente incurvata, si scorgono dei segni a gessetto simili a circonferenze.

In alto al centro la Vergine Maria compare in cielo con il Bambino Gesù in grembo, il quale è colto a braccia aperte e con lo sguardo rivolto all'osservatore. La Vergine volge lo sguardo verso la sua sinistra dove è raffigurato stante san Nicola vescovo di Mira, con *omophóron* sopra la casula, il quale regge il libro sacro che ha sulla coperta una croce. In basso al centro in posizione frontale è rappresentato san Giacomo apostolo anch'egli con *omophóron* come si conviene per i vescovi dei diversi riti orientali. Egli reca altresì il libro sacro e protende la mano destra. Sulla sinistra della composizione è posta la reliquia di san Spiridione rappresentato come vescovo con *omophóron* e con l'icona della sua effigie sulle ginocchia (Mocchegiani Carpano 1968, XI, coll. 1356-1359). La reliquia è contenuta nella teca come

allestita nella chiesa di Corfù a lui dedicata (Sauget 1968, XI, coll. 1354-1356). Il santo vescovo di Trimithunte (270 circa - 348), Trimitousia nell'isola di Cipro, è venerato come santo dalla chiesa cattolica e ortodossa. La tradizione lo vuole partecipe al Concilio di Nicea del 325. I racconti agiografici riportano i molti miracoli in vita. Con la conquista turca di Cipro la sua tomba fu aperta e secondo le fonti il corpo fu trovato intatto, segno della sua santità. Pertanto le reliquie furono trasportate a Costantinopoli, alla caduta della quale nel 1453 furono traslate dal sacerdote Giorgios Kalochairetis a Corfù, precisamente nel 1460. All'epoca l'isola era sotto il dominio veneziano. Nel 1577 fu decretata la costruzione di un santuario nel quale poter collocare tali reliquie, come difatti avvenne nel 1589. Si venerano tuttora a Kérkyra, capitale dell'isola, nella chiesa greca ortodossa dedicata ai Santi Apostoli, complete della mano destra del santo donata nel 1592 a Papa Clemente VIII e custodita nella chiesa di Santa Maria in Vallicella in Roma fino al 1984.

San Spiridione divenne patrono dell'isola di Corfù, essendo attribuita alla sua intercessione la salvezza dalle epidemie

di peste e dalle carestie nel 1554 e 1630, successivamente dall'immunità dall'incursione turca minacciata nel 1716.

Il santo vescovo in primo piano, identificabile grazie alle scritte, è san Giacomo titolare della chiesa maggiore di Corfù (ora cattedrale cattolica) dove le reliquie di san Spiridione furono ospitate prima della costruzione del santuario a lui dedicato.

La diffusione del culto di san Spiridione quale taumaturgo e protettore dei naviganti (come san Nicola di Mira) dalle insidie del mare, in particolare, riguarda l'area adriatica con Venezia e Chioggia.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



32. PITTORE GRECO-VENETO, FINE SECOLO XVIII - INIZI SECOLO XIX

Cristo coronato di spine

Tempera su tavola, 41 x 29,8 cm | Inv. 441

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Soprintendenza, 1971

Figura come «*Ecce Homo*» tra le opere di madonnari nell'inventario di Giacomo Bertoldi, 1910. La tavola, con venature in verticale, presenta sul retro una parchettatura di metà Novecento con traverse in legno e tondini passanti plastificati. Al centro il supporto è interessato da una frattura. La doratura appare consunta in più punti o addirittura mancante. Un'abrasione, inoltre, riguarda il volto e il collo di Cristo nella parte più scura. La tavola può essere stata leggermente decurtata su tutti i lati. L'uso dell'oro risulta quello proprio del Settecento e del secolo successivo. Analogamente a quella del Cristo portacroce, l'immagine può essere ritenuta una riduzione della rappresentazione occidentale di un episodio della Passione, in questo caso dell'*Ecce Homo*. Gesù indossa il manto scarlatto annodato sul petto nudo, non compare lo scettro di canna, sul capo ha la corona di spine.

Solitamente circondato dai soldati, in questa formulazione devozionale è presentato come figura isolata, associata in certo qual modo a quella del "Santo Volto" o del "Velo della Veronica". Pertanto, anche in questo caso si tratta di un tema iconografico non bizantino assunto dalla pittura greco-veneta, o "veneto-cretese" secondo la più diffusa denominazione.

Lo schematicismo fisionomico che presenta l'*Ecce Homo* con lo sguardo abbassato e il capo leggermente reclinato verso sinistra (come è rappresentato sulla croce), la disposizione anch'essa schematica dei capelli indicano probabilmente che l'immagine segue un'iconografia consolidata. La resa del colore del mantello confortano nella proposta cronologica.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



33. PITTORE BALCANICO (?), SECOLO XIX

Maria Vergine annunciata

Tempera su tavola, 40,7 x 28,4 cm | Inv. 440

Iscrizioni, in alto a destra e sinistra entro fregi fitomorfi si legge la scritta latina in rosso a caratteri lapidari: MATER DEI

Provenienza: Legato Maddalena Pasini, 1890 (?)

Restauro: Volpin, 1977

Si ignora la provenienza dell'opera. Va ricordato tuttavia che un «dipinto sopra tavola con cornice lavorata rappresentante una Madonna di stile bizantino» figura nell'inventario del Legato della nobile Maddalena Pasini del 31 dicembre 1890 (Bernardi 1952, ds., p. 26). Non essendo specificata la presenza del Bambino, si può ipotizzare l'identificazione con il dipinto in oggetto.

Lo stato di conservazione è discreto. Il danno più rilevante riguarda la caduta di colore che interessa il volto della Vergine e lambisce il profilo del collo; altre cadute interessano le vesti. Il fondo oro è abraso in più punti così da lasciar trasparire il bolo.

Secondo Battaglia (1988, scheda OA) la Vergine leggermente ruotata a sinistra e con la testa inclinata, ricorda l'iconografia della Madonna *Galaktotrophousa*, cioè allattante.

L'assegnazione della studiosa è a scuola cretese-veneziana, l'epoca i secoli XVI-XVII.

Quanto all'iconografia è da considerare la relativa rarità dei modelli antichi che prevedono la rappresentazione della sola immagine della Madre di Dio. In particolare, si sottolinea l'importanza che assume nell'identificazione del titolo la presenza di un Serafino entro il disco dell'aureola in alto, sulla sommità del capo di Maria, e dell'Annunciazione nel fermaglio del *maphorion*. Quest'ultimo di colore azzurro foderato di rosso presenta le tre stelle d'oro, immagine della sua verginità prima, durante e dopo il parto. L'opera mostra un marcato grafismo che è cifra affatto peculiare. La fattura fa considerare l'opera ottocentesca.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



34. SANTO CREARA (VERONA 1571 - 1630)
Cristo nell'orto di Getsemani sorretto dall'angelo

Olio su pietra di paragone, 30 x 24 cm | Inv. 463

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 2007

La pietra presenta una frattura che corre diagonalmente nella parte superiore e una lacuna in alto a destra. Le cadute di colore si registrano ovunque, in particolare sul volto e sulla veste di Cristo. Le integrazioni pittoriche effettuate in occasione dell'ultimo restauro consentono la corretta percezione unitaria della composizione.

L'opera finora inedita fu acquisita tramite il Legato Bertoldi (1910) con la significativa attribuzione al veronese Felice Brusasorci (Verona 1539-1605). In precedenza Bertoldi (1897, p. 177) aveva ricordato l'opera come «di stile giorgionesco», Battaglia (1988, scheda OA) precisa diversamente l'identificazione del possibile autore in ambito veronese, notando «la vicinanza stilistica con opere di [Jacopo] Ligozzi il quale, anche dopo il trasferimento in Toscana continuò a mantenere vivi i contatti con la terra d'origine e diede di questo soggetto soluzioni compositive assai simili», in particolare per la posa frontale dell'angelo con le ali spiegate, mentre per l'articolazione del corpo di Cristo accasciato istituisce confronti con il dipinto dell'Allen Memorial Art Museum di Oberlin, OH (Spear 1976 p. 106, fig. 1).

L'attribuzione antica a Brusasorci è in realtà sintomatica, poiché sono ricorrenti gli equivoci attributivi con il suo allievo Santo Creara al quale si attribuisce per la prima volta l'opera. Si inserisce fra quelle destinate al collezio-

nismo privato in cui si era specializzato. Come ricorda Zannandreis (1891 [1831-1834], p. 254), egli si impegnò «in tele minori, ed anco in pietra di paragone, (...) con lodevole diligenza». Dopo una prima fase formativa presso Orlando Flacco, che ebbe come padrino di battesimo, alla sua morte nei primi anni novanta partecipò alla bottega di Brusasorci (Rognini 1974, pp. 285-292; Repetto Contaldo 1984¹, 30, pp. 581-583). Lo sostengono gli storiografi veronesi a cominciare da Bartolomeo Dal Pozzo (1718, p. 168), Zannandreis (1891 [1831-1834], pp. 252-254), Bernasconi (1864, p. 362). Di particolare importanza è la testimonianza della missione di maestro e allievo a Firenze nel 1597, su incarico del conte Agostino Giusti, al fine di «far copia di molti ritratti» presenti nella galleria granducale (Bacci 1963, p. 76 nota 13).

Dopo la morte di Brusasorci «Creara si mostra il prosecutore più contiguo, nel Seicento, non solo di Felice Brusasorci, ma anche di India, di Flacco e soprattutto di Farinati, con i figli del quale sembra dialogare e gareggiare per virtuosismi ed anacronismi manieristici» (Marinelli 1991, p. 58). Difatti, la sostanza tardomanieristica del suo stile ha fatto percepire Creara come un rinunciatario rispetto alle istanze di modernità rappresentate a Verona, in particolare, dal celebre trio composto da Pasquale Ottino

(Verona 1578-1630), Alessandro Turchi detto l'Orbetto (Verona 1578-1649) e Marcantonio Bassetti (Verona 1586-1630). Il paragone asolano che gli si riconosce presenta, tuttavia, il grado di elaborazione stilistica più avanzata possibile a osservare il suo percorso, collocandosi accanto ad opere databili al 1610 o poco oltre. Si fa riferimento in particolare al dipinto su pietra di paragone raffigurante *Nettuno e Anfirite* passato sul mercato antiquario parigino assieme a un *Marte e Venere* di Pasquale Ottino presentati (si direbbe come *pendant*) da Sergio Marinelli (1991, p. 56, tavv. IV, V, figg. 70, 90). Nel paragone di Creara è sottolineata l'indubbia componente di manierismo internazionale già messo in evidenza in termini generali da Magagnato (in *Cinquant'anni di pittura* 1974, pp. 94-96). Si può notare in esso anche la ricerca di una maggiore sintesi formale condivisa dal dipinto asolano, tale da lasciar intravedere una tendenza propria della fase più avanzata. Trova conferma ad esempio nella tarda pala con *La Vergine che porge lo scapolare a san Simone Stock* della chiesa di San Tommaso Cantuariense a Verona. Con tale sensibilità nel paragone di Asolo Creara rilegge in chiave luministica un soggetto d'ispirazione ancora una volta veronesiana.

Bibliografia: Bertoldi 1897, p. 177; Bernardi 1951, ds.



35. PITTORE VERONESE (?), PRIMO QUARTO SECOLO XVII

Compianto sul Cristo morto

Olio su pietra di paragone, 35,5 x 41 cm | Inv. 467

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Nonostante alcune evidenti cadute di colore e graffiature di punta, lo stato di conservazione del dipinto appare discreto. La cornice ebanizzata è ottocentesca.

Acquisito dal Museo con il lascito Bertoldi del 1910, presenta sul retro una scritta che indica nell'Orbetto l'autore. Tale paternità, va detto subito, risulta non potersi confermare, poiché al di là del supporto spesso utilizzato dal pittore veronese nulla accomuna quest'opera con quelle certe di Alessandro Turchi, detto l'Orbetto (Verona 1578 - Roma 1649). L'indicazione sottolinea comunque la considerazione collezionistica che l'arte del dipingere su pietra di paragone ebbe a Verona (Marinelli 2000, pp. 27-31).

La composizione prevede il Cristo morto disteso a terra sopra il lenzuolo al centro in primo piano. La Vergine svenuta è sorretta da una delle Marie. Giovanni alza il braccio destro di Cristo e indica la ferita del chiodo sulla mano alla Maddalena che è colta a mani giunte. Lo sfondo apre alla visione del Golgota con le croci ancora issate, quella di Cristo con appoggiata la scala. Ai piedi del monte si stende la città di Gerusalemme.

L'inedito dipinto deriva palesemente la composizione dal più celebre bulino di Annibale Carracci noto come la *Pietà di Caprarola*, realizzato a Roma dove egli si trovava al

servizio della famiglia Farnese che lo impegna nella realizzazione delle celebri decorazioni del Camerino e subito dopo della Galleria del proprio palazzo. Si ritiene che per la progettazione di quest'ultima impresa si recasse a Caprarola per studiare la sala dei Fasti Farnesiani affrescata da Taddeo Zuccari. Si spiega così la presenza sul secondo stato dell'incisione dell'indicazione «Caprarola» che si accompagna alla data 1597, in altri stati al nome dell'autore o dello stampatore (De Grazia 1984, pp. 238-240; Bohn 1996, pp. 220-285). Va ricordato che di essa si conoscono sette stati con l'impiego anche della punta secca, un ultimo all'acquaforte, e si classificano sedici copie.

A tale incisione, tanto celebre quale desunzione dalle forti mozioni patetiche dalla *Pietà* di Correggio (Parma, Galleria Nazionale), attinse l'anonimo pittore del dipinto asolano che deriva la sua versione nello stesso verso della stampa e di suo aggiunse la veduta sul Golgota e Gerusalemme. Proprio questo brano con la sua semplificazione esecutiva contribuisce non poco a definire il livello qualitativo mediocre dell'opera che si sostiene soprattutto per l'impiego del modello grafico.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



36. PITTORE TARENTINO O ALTOATESINO,
SECONDO QUARTO SECOLO XVII
Sacra famiglia con i santi Anna e Gioacchino

Olio su tela, 58 x 76,5 cm | Inv. 723

Restauri: R. Clochiatti Garla, 1996

Il dipinto è stato sottoposto a un intervento conservativo che ha previsto il consolidamento del colore, la foderatura, l'applicazione su nuovo telaio e la parziale pulitura. Pertanto si presenta in discreto stato di conservazione, sono infatti numerose le cadute di colore di piccola entità e generale è l'abrasione della pellicola pittorica stesa su una leggera preparazione.

Si tratta di un dipinto devozionale da stanza dedicato al gruppo parentale di Maria che consegna Gesù a stare sulle ginocchia di sant'Anna Metterza alla presenza dei santi Giuseppe e Gioacchino.

Le figure osservano con amorevole cura la vivacità giocosa del piccolo Gesù, il quale si protende verso la Madre per cedere, o forse ricevere, una delle due vescichette (o tintinnaboli) che questa tiene tra le mani. Sant'Anna, come da iconografia si presenta con una tunica nera, il capo coperto e il soggolo; Maria che ha il velo sul capo indossa la consueta veste rossa e il mantello azzurro che scende sulle ginocchia. Le tipologie dei santi, soprattutto di sant'Anna dall'accentuata qualificazione espressiva, suggeriscono di orientare la provenienza dell'opera da una cultura dell'arco alpino, «in quell'area ancora indefinita della cultura artistica minore del Seicento, che ruota intorno ad alcune tra le personalità più attive nell'ambito della produzione sacra, come Elia Naurizio (1589-1657) e Carlo Pozzi (1610 ca. - 1676)».

Si tratta di un'osservazione mutuata da Ezio Chini che la formula a proposito dell'*Adorazione dei Magi* della quadreria del Convento dei frati Cappuccini di Trento, assegnata a pittore Trentino del secolo XVII (Mich 2010, pp. 133-135 cat. 40). Essa vale unicamente a individuare orientativamente il contesto di provenienza del dipinto asolano le cui tipologie trovano assonanze comunque nell'opera del monogrammatista "F.Z." autore nel 1645 dell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa di San Bartolomeo di Faveggio e del suo traduttore che realizza la tela dello stesso soggetto ora presso la quadreria del Convento dei frati Cappuccini di Trento. Il dipinto di Faveggio fa parte di un ciclo di sei tele proveniente dalla distrutta Chiesa del Carmine di Trento che comprende anche quelle di Antonio Zeni (1644), Pietro Ricchi (1645), Elia Naurizio da Borgo e Carlo Pozzi (1645; Mich 2010, pp. 130-131 cat. 38).

Molto probabilmente l'anonimo autore del dipinto del Museo di Asolo si avvale di un modello grafico di ambito tedesco ancora da individuare. Pur dimostrando un'esperienza periferica, sembra riflettere in modo gergale alcune istanze di quel filone della Dürer-Renaissance, la tendenza promossa a Monaco di Baviera a partire dai primi anni Venti dal principe elettore Massimiliano I che prevede la traduzione e l'elaborazione di soggetti tratti da Dürer e da



altri artisti tedeschi, valorizzando i loro modelli grafici. Un *revival* che trova riscontro in Sud Tirolo con la presenza a Bolzano di Georg Vischer (Reidlingen 1595 circa - Monaco? *post* 1637) o nell'arte di Christoph Helfenrieder (Bad

Tölz 1590 - Merano 1635) con bottega aperta a lungo a Merano (Spada Pintarelli 1994, pp. 27-45).

Bibliografia: inedito.

37. PITTORE TIROLESE, METÀ SECOLO XVII
Madonna incoronata e orante con il Bambino

Olio su tela, 44,2 x 32,2 cm | Inv. 728

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: R. Clochiatti, 1994

L'opera è stata oggetto di un intervento conservativo che ne ha consolidato il colore e ha proceduto alla foderatura e alla dotazione di un nuovo telaio. La pulitura della superficie pittorica è stata parziale. Lo stato di conservazione emerso si giudica appena discreto per le numerose cadute di colore di piccola entità, concentrate in corrispondenza della battuta di un vecchio telaio. Il dipinto si ritiene decurtato su tutti i lati.

La Madonna dal capo coronato, indossa una veste rosacea e un mantello blu, mentre un velo le scende dal capo fino ad annodarsi sullo scollo. Colta in posizione orante ad occhi socchiusi, reclina dolcemente il capo verso il Bambino che dorme disteso su un ripiano, avvolto in fasce e posto entro un lenzuolo bordato a fusello e una coperta.

Assegnato a scuola ferrarese nell'elenco del Legato Bertoldi (1910), il dipinto si inserisce in quel filone di

pittura devozionale di ambito trentino o, più probabilmente, sudtirolese di metà Seicento, o nei suoi sviluppi subito successivi, indicato a proposito del dipinto del Museo di Asolo (cat. 36, inv. 724). Anche nel caso di quello in oggetto, la composizione e certe peculiarità descrittive lasciano supporre che si tratti della replica di un'immagine devozionale di cui è da ricercare il prototipo. La stesura cromatica e la scelta delle gamme trovano assonanza, ad esempio, nelle opere di Stephan Kessler (Donauwörth 1622 - Bressanone 1700), documentato a Bressanone a partire dal 1643 dove rimane attivo con la sua bottega familiare dedita a corrispondere alle committenze che giungono dal Trentino come pure dai territori austriaci (Stephan Kessler 2005).

Bibliografia: inedito.



38. ALESSANDRO VAROTARI DETTO IL PADOVANINO

(PADOVA 1588 - VENEZIA 1649)

Gesù Cristo benedicente

Olio su tela, 51,6 x 38 cm | Inv. 726

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: R. Clochiatti, 1994; M.B. Girotto 2013

Il dipinto è interessato da alcune cadute di colore. La più grave riguarda la veste rossa e parte della mano. Inoltre si scorgono danni lungo i margini, soprattutto quello superiore. Il recente restauro ha provveduto alle integrazioni pittoriche in modo che la lettura dell'opera avviene ora in modo ottimale.

La figura di Cristo benedicente raffigurato a mezzo busto, di tre quarti verso destra, emerge con vigore dal fondo bruno anche a motivo dell'aureola. Il volto è fortemente rischiarato e incorniciato da una morbida barba, da capelli castani ondulati. L'incarnato è eburneo. Le vesti sono quelle tradizionali: il mantello blu su tunica rossa.

L'opera pervenne al Museo con il Legato Bertoldi (1910), dove era assegnata a Gregorio Lazzarini (Venezia 1655 - Villabona Polesine 1730), tuttavia non appartiene all'accademismo tardo secentesco. Si riferisce, infatti, in questa occasione ad Alessandro Varotari detto il Padovanino.

Appaiono evidenti alcune peculiarità della sua arte, quali l'impostazione neocinquecentesca della figura, la levigatezza degli incarnati, nonché la sintesi formale operata nel trattamento delle vesti. In tutti questi aspetti l'omaggio all'arte di Tiziano della fase classicistica è scoperto.

L'inserimento nel catalogo dell'artista padovano di questa nuova acquisizione può riguardare la prima metà degli anni venti, così da figurare accanto alle opere eseguite tra il telero per la Scuola Grande di San Marco raffigurante le *Nozze di Cana* del 1622 e quello della *Madonna con il Bambino in trono, la Giustizia e san Marco* del Museo Civico di Pordenone, firmato e datato 1626 (Ruggeri 1988, pp. 124, 136-137, 280-281 fig. 16, 304 fig. 64).

Il dipinto che fu realizzato per la devozione privata, poteva trovare il *pendant* nella figura della Vergine Maria.

Bibliografia: inedito.



39. BERNARDO STROZZI (GENOVA 1581 - VENEZIA 1644)

Sant'Antonio da Padova

Olio su tela, 91,5 x 70 cm | Inv. 513

Provenienza: Legato Vettoruzzo, 1890

Restauro: G. Mingardi, 2003

Il Santo ripreso a mezza figura è colto nell'atto repentino di ruotare la testa lateralmente, alzando lo sguardo al cielo. È riconoscibile dal consueto saio bruno dei Minori Conventuali con il cingolo ai fianchi, inoltre dai consueti attributi del libro, allusivo alla sua dottrina teologica, e del giglio simbolo di purezza. La situazione e in particolare lo sguardo, sembrano collegarsi a un'iconografia antoniana di grande diffusione devozionale. L'episodio di riferimento è narrato nel *Liber Miraculorum* (cap. 22) «Trovandosi una volta il beato Antonio in una città (Camposampiero) a predicare, venne ospitato da un abitante del luogo. Questi gli assegnò una camera appartata, affinché potesse attendere indisturbato allo studio e alla contemplazione». L'ospite «vide comparire tra le braccia del beato Antonio un bimbo bellissimo e gioioso. Il Santo lo abbracciava e lo baciava, contemplando il viso con lena incessante».

In tal caso la rappresentazione della visione mistica avviene senza la raffigurazione dell'oggetto, del Bambino, il quale solitamente con la sua innocenza si manifesta e si affida al Santo così da sancirne la purezza.

Il dipinto è stato sottoposto a restauro e alla foderatura dieci anni fa. In passato la tela ha avuto due lacerazioni ai lati della testa del santo e alcuni leggeri danni ai margini. Nel complesso la conservazione della pittura è buona,

tuttavia è da sottolineare che il fondo ha perso le usuali velature creando uno squilibrio con la base ocra.

Secondo Mortari (1966, p. 90; 1995, p. 202), seguita da Matteucci (1966, p. 296) l'opera pervenne al museo con il Legato Bertoldi del 1910, ma essa non figura nell'elenco. In realtà «un Sant'Antonio di autore svedese, restaurato da Mijon di Venezia il 1894 (o 1884?)» fu invece acquisito con il legato testamentario di don Agapito Vettoruzzo del 23 luglio 1890. Sulla possibilità però di identificare il quadro in esame con questo del benefattore asolano, così si esprime Bernardi nel 1952 (ds., p. 26): «Del Sant'Antonio di "autore svedese" non resta che il ricordo scritto dal momento che questo non potrebbe certo confondersi con quello, l'unico, tuttora esistente, attribuito a Bernardo Strozzi, genovese, e che di restauri non ne subì che uno notoriamente nel 1920, dopo i guasti subiti durante la prima guerra mondiale». Per Bernardi l'identificazione è resa problematica unicamente dall'attribuzione, ma si ritiene che non debbano sussistere incertezze. Si sottolinea, inoltre, la testimonianza della presenza di un'opera non specificata «del Prete Genovese» nella cappella di Villa Rubini (Anonimo 1852; Comacchio 1985², p. 44).

L'opera in esame fu restituita a Bernardo Strozzi da Luigi Coletti nel 1921 (ds., p. 73; 1927¹, p. 5), attribuzione ripre-





sa da Bertarelli (1925, p. 314) e Vardanega (1928, p. 11). Successivamente fu resa nota da Mortari (1955, p. 327), la quale vi riconosceva una replica (da intendersi autografa) del dipinto custodito presso la chiesa veneziana di San Nicolò dei Tolentini. Dal prototipo veneziano, peraltro, l'artista ricavò almeno altre due composizioni, una conservata presso la Pinacoteca di Cremona, l'altra in collezione privata romana (Mortari 1966, pp. 101, 167, figg. 416, 426). Dello stesso avviso è Matteucci (1955, p. 144), secondo la quale l'originale dei Tolentini risalirebbe all'inizio del soggiorno veneziano, quando «allentato, placato il ritmo delle figure, il colore si stende su vaste zone in una nuova ampiezza veramente veneta», tuttavia il santo anche se «venezianamente dilatato, ha una estasi recitata con la maniera del secondo decennio», che denuncia la sussistenza di ricordi genovesi. L'esecuzione di quest'opera segue ovviamente quella dei Tolentini, la quale è considerata «posteriore al '35 per la materia morbida, leggera» (Mortari 1966, p. 181; 1995, p. 203 cat. 539). Tra il dipinto asolano e quello veneziano si riscontrano però alcune differenze. Nel primo la torsione del capo è meno accentuata e lo sbilanciamento della figura in avanti più controllato, elementi invece che in quello veneziano conducono a una maggiore dinamicità. Più calzante, in questo senso, appare il confronto con la versione di Cremona, riguardante altresì la resa fisionomica (Matteucci 1966, p. 296).

Fiocco (1921, p. 16) cita una versione in collezione Angelo Cecconi a Firenze, un'altra è nelle raccolte di San Lazzaro degli Armeni in Isola (Perissa Torrini, in *Bernardo Strozzi* 1995, p. 254 cat. 78). Quanto alle repliche e alle copie si deve ricordare che nell'*Inventario di pitture e mobili ritrovati in casa [...]* alla morte del pittore avvenuta il 2 agosto 1644 figura tra gli altri quadri «Uno di sant'Antonio da Padova del detto Johann Eisenmann, copia». Osserva Lino

Moretti (1995, pp. 376-378) che il pittore di Salisburgo, formatosi a Monaco, fu a Venezia nel 1637 «in gioventù si applicò anche alla figura se è lui, come credo, il “signor Giovanni” che incontriamo tante volte nell'inventario».

La collocazione cronologica del dipinto asolano riguarda, pertanto, lo scorcio degli anni Trenta, momento del grande successo riscosso a Venezia dal «prete Cappuccino» che vi si rifugiò, sotto mentite spoglie, nel 1633, a seguito di una serie di vicende dal sapore romanzesco scaturite dal contenzioso con il suo Ordine. Famoso e riverito, nel 1635 fu nominato addirittura Monsignore, Strozzi visse e lavorò con continuità fra le lagune per oltre un decennio fino al 1644. Secondo Fiocco (1929, p. 20) «La prima redenzione, venutagli in patria dal Rubens, dai caravaggeschi, dai fiamminghi, dai lombardi, ricchi di pregi, ma gravi anche di scorie, fu coronata dalla piena comunione con l'arte veneziana. Solo là la sua vena generosa ma non limpida, poteva raggiungere, raffinandosi, quell'altezza coloristica che è la sua vera gloria. Epuramento in cui ci seduce poter mettere, come maestro vivo, quello che gli trasmise la lampada accesa, il Liss». La versione asolana del *Sant'Antonio da Padova* pienamente autografa è rappresentativa della migliore qualità dei dipinti destinati alla devozione privata del periodo veneziano.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bertarelli 1925, p. 314; Coletti 1927¹, p. 5; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; Idem 1952, ds., p. 26; *Veneto* 1954, p. 438; Mortari 1955, p. 327; Matteucci 1955, p. 144 nota 1; Eadem 1966, p. 296; Mortari 1966, p. 90, fig. 420; *Veneto* 1969, p. 523; Comacchio 1979, pp. 96, 97; Semenzato, in *S. Antonio* 1981, p. 236 cat. 165; Mortari 1995, p. 202 cat. 537; Perissa Torrini, in *Bernardo Strozzi* 1995, pp. 254-255 cat. 78.

40. LUCA GIORDANO (NAPOLI 1632 - 1705)

San Girolamo adorante il Crocifisso

Olio su tela, 112,5 x 95,5 cm | Inv. 512

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: G. Mingardi, 2003

Iscrizioni, in basso a destra: Jordanus

Il dipinto è stato foderato e restaurato una decina d'anni fa. Risulta abraso in più punti, soprattutto nelle tonalità più scure dell'anatomia e nel perizoma bianco. Si scorgono inoltre numerose ridipinture, di cui una, quella eseguita nell'incavo del braccio destro, irrigidisce in maniera eccessiva l'articolazione. La cornice settecentesca di recupero è stata ebanizzata.

L'opera entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi (1910), dove reca la significativa attribuzione a Jusepe de Ribera, conosciuto anche con il soprannome di Spagnoletto (Xàtiva 1591 - Napoli 1652), come conferma Bernardi (1949¹, p. 134). In origine, forse, si trovava nel convento di San Girolamo dei Francescani Riformati ad Asolo, demolito nel XIX secolo (Battaglia 1998, scheda OA).

È raffigurato san Girolamo con le braccia conserte al petto, adorante il crocifisso all'interno di un antro roccioso. Accanto si scorgono dei fogli srotolati e un teschio, mentre alle sue spalle, tenuta nascosta nell'ombra, compare la testa del leone. Sullo sfondo una cinerea apertura paesistica amplifica la tensione drammatica che permea la composizione, segnata, in primo piano, dal violento taglio di luce. La figura del santo in adorazione è investito dal fiotto luminoso al pari dei rotuli e del teschio, notevoli esempi di virtuosismo pittorico.

L'opera risente ancora di quel robusto impianto naturalistico iberiano, evidente nella resa delle epidermidi raggrinzite e nel vigoroso squarcio di luce, che interessa la prima produzione di Luca Giordano. Confronti si possono istituire con la *Madonna delle Grazie* di San Pietro di Castello a Venezia, realizzata secondo parte della critica, attorno il 1652, dove il vecchio barbuto che compare fra le anime del Purgatorio tradisce una costruzione formale non dissimile. In opere come queste, realizzate «alla maniera di Ribera», la firma risulta preziosa, poiché il Giordano «dopo aver sostato a quella scuola fin dai primi anni napoletani, vi si era immedesimato talmente da rendere, per quanto consentito, oltre il soggetto anche la pasta iberiana» (Griseri 1961, p. 426). L'artista però non limitò tale produzione esclusivamente entro la stagione giovanile, ma continuò a riproporla anche nel proseguo del suo cammino. «Il rapporto con lo Spagnoletto non era una partita chiusa, ma una esigenza profonda e a lui congeniale in ogni tempo: di qui la difficoltà di ogni precisazione cronologica per i Giordano alla Ribera» (Griseri 1961, p. 427).

Menzionata inizialmente da D'Elia nel 1964 (p. 163), all'interno di un gruppo di dipinti spettanti al periodo giovanile del pittore, l'opera del Museo di Asolo venne





successivamente catalogata (senza indicazione di misure) come autografa da Ferrari e Scavizzi (1966, I, p. 27; II, p. 18; III, fig. 18): «l'opera è menzionata solo dal D'Elia, che giustamente la ritiene giovanile». Recentemente però i due studiosi, nella nuova monografia dedicata all'artista (2000, I, p. 256 cat. A36; II, p. 479 fig. 104) sfumano tale posizione dichiarando, cautelativamente, che lo stato di conservazione non consente di garantirne la paternità («Fu segnalato dal D'Elia, che lo ritenne opera giovanile; non è tuttavia in uno stato di conservazione tale che se ne possa garantire l'autografia»). La datazione riguarda gli anni 1650-1653. Da porsi pertanto quale opera un poco più «arcaica» accanto ad altre del momento accomunate, tra l'altro, per un taglio a mezza figura: *Suicidio di Catone Uticense*, Le Havre, Musée des Beaux-Arts (inv. 13); *Astronomo*, Chambéry, Musée des Beaux-Arts (inv. M. 984);

Astronomo, Londra, collezione Lord Howard de Walden; *Disputa di teologi*, *Disputa di filosofi*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (inv. 6301, inv. 6266); *San Paolo eremita*, *San Girolamo*, Dresda, Gemäldegalerie (inv. 480, inv. 481; Ferrari - Scavizzi 2000, II, p. 256 catt. A33-A36, A38).

Il dipinto del Museo di Asolo nonostante presenti, come osservato, numerose ridipinture, a giudicare l'ideazione e le parti integre (come emerse con il restauro) mostra indubbiamente la cifra stilistica del grande artista napoletano, in modo da potersi classificare come pienamente autografo.

Bibliografia: Coletti 1927¹, p. 5; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; D'Elia 1964, p. 163; Ferrari - Scavizzi 1966, I, p. 18; II, p. 27; III fig. 18; *Veneto* 1969, p. 523; Ferrari - Scavizzi 2000, I, p. 256 cat. A36; II, p. 479 fig. 104.

41. PIETRO DELLA VECCHIA E BOTTEGA

(VICENZA? 1603 - VENEZIA 1678)

Due bambini e un neonato nella culla

Olio su tela, 81 x 81 cm | Inv. 719

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1988

Lo stato di conservazione è discreto dopo che il dipinto è stato sottoposto a un intervento conservativo. Si notano i danni in più punti, cadute di colore, vecchie stuccature, l'abrasione diffusa. La tela è stata ridotta e sono evidenti i danni provocati dall'applicazione su un successivo telaio. L'opera è pervenuta al museo con il Legato Bertoldi del 1910, recante l'attribuzione ad autore ignoto del XVIII e l'indicazione del soggetto «bambini». Raffigura in effetti su un prato un neonato nella culla in legno che un bambino nudo fa oscillare. Richiama l'attenzione del pargolo una bambina vestita con una corta tunica bianca che si regge in piedi con l'ausilio di un girello in legno, la quale con la mano libera riesce ugualmente ad agitare un ramoscello di rose. L'opera inedita si assegna per la prima volta in questa occasione a Pietro della Vecchia, senza escludere l'intervento della bottega. Può situarsi nel suo catalogo negli anni Sessanta, considerata la scarsa definizione del disegno, la facilità della stesura pittorica e l'alleggerimento del chiaroscuro. Un confronto si può istituire con la *Sacra Famiglia, san Giovannino e santa Elisabetta* sul mercato antiquario nel 2007 (*Mobili, Arredi* 2007, lotto 1051), con *L'educazione alla lettura* passata all'asta nel 2003 (*Importanti dipinti* 2003, lotto 66). In ragione della proposta attributiva il soggetto dell'opera si fa intrigante e l'allusione recondita destinata a rimanere

per ora irrisolta. A maggior ragione nell'ipotesi che potesse far parte di una composizione più vasta il cui soggetto chiariva il significato della scena superstite. A titolo d'esempio si ricorda come una bambina nella culla e un bambino a essa vicino siano rappresentati, in vesti da adulti, nelle *Quattro età dell'uomo* della collezione Claudio Petrucci di Roma (Pallucchini 1981, I, p. 175; II, fig. 516; Aikema 1984, p. 87 nota 36; Idem 1990, pp. 47, 137 cat. 144, fig. 99). Osserva Aikema (1990, pp. 47, 137 catt. 136-144) che Pietro della Vecchia affronta il tema delle età dell'uomo in due cicli e separatamente. Si tratta di soggetti considerati da Pallucchini (1981, I, p. 175; II, figg. 509, 510, 516) allusivi della giovinezza e dell'età adulta. Fa riferimento all'infanzia, ad esempio, la tela (48 x 93 cm) del Museo de Arte di Ponce (Puerto Rico). Senza escludere l'ipotesi di inserimento in un ciclo, si osserva come i personaggi del dipinto asolano possano alludere a una coppia con il loro pargolo. Sfugge, per ora, l'eventuale fonte letteraria da cui spesso dipendono i soggetti più ermetici di Pietro della Vecchia, come ha chiarito, in particolare, Enrico Maria Dal Pozzolo (2011) a proposito dei mascheramenti e parodie o dei criptotratti.

Bibliografia: inedito.



42. ANTONIO CARNEO E BOTTEGA
(CONCORDIA SAGITTARIA 1637 - PORTOGRUARO 1692)

Vecchia (Minerva) con fanciullo

Olio su tela, 66,5 x 49,7 cm | Inv. 476

Restauro: Soprintendenza, 1971

La tela, in discreto stato di conservazione, è stata rifilata lungo i margini. È relativamente recente la foderatura e la sostituzione del telaio. Una lacuna dietro il capo della donna sul fondo unito scuro e stata integrata, come lo sono i danni che si registrano lungo i margini. Un remoto intervento di pulitura ha abraso, probabilmente, i chiaroscuri del braccio sinistro della protagonista appiattendolo i volumi.

Il dipinto fu pubblicato, su segnalazione di Benno Geiger, da Rizzi (1960, p. 83 cat. 15) nella sua monografia dedicata al pittore friulano Antonio Carneo. Lo studioso lo considerava uno studio preliminare per la figura di vecchia della cosiddetta *Indovina* (in realtà *Aracne tesse la tela*) della collezione del conte Jacopino del Torso di Udine, proveniente dalla collezione Caiselli (ora Collezione Unicredit Banca; in *La Collezione* 1999, p. 70). Rizzi colloca l'esecuzione della cosiddetta *Indovina* agli inizi dell'ottavo decennio, in un momento nel quale il pittore, avvicinandosi alla corrente naturalistica della pittura veneziana, mostra di svolgere gli assunti narrativi con «visibile compiacimento». L'arco temporale è precisato in seguito fra 1667-1676 con l'inserimento nel gruppo di opere Caiselli del primo periodo udinese del pittore (Goi 1995, pp. 193-211)

Nel commentare il dipinto già Caiselli come *Aracne tesse la tela* Caterina Furlan (in *Antonio Carneo* 1995, p. 152

cat. 35) menziona la tesi di Rizzi a proposito del dipinto di Asolo quale «studio per la figura di Minerva». Aracne, famosa tessitrice della Lidia, educata da Minerva osò sfidare la dea che le apparve nelle sembianze di una vecchia per consigliarle la modestia e in seguito per sfidarla con esito tragico.

Tenuto conto dello stato di conservazione, la qualità esecutiva del dipinto asolano sembra non competere pienamente con quella del dipinto già Caiselli. Risulta semplificata la resa delle vesti della vecchia in cui si perde il disegno, mentre sono ricchi e condotti con maggiore abilità gli impasti cromatici del volto e delle mani.

Pertanto, potrebbe trattarsi di una replica eseguita con la partecipazione della bottega del prototipo già Caiselli, giunta in stato frammentario, oppure di una derivazione memorativa parziale. Le repliche dell'autografo non mancano, una di queste è segnalata presso la Banca Popolare di Latisana (ora Friuladria, Palazzo Cossetti, Pordenone), cui il dipinto asolano è assai prossimo per qualità e caratteristiche della stesura pittorica.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Rizzi 1960, p. 83 cat. 15; *Veneto* 1969, p. 523; Furlan, in *Antonio Carneo* 1995, p. 152 cat. 35.



43-44. PIETRO NEGRI (VENEZIA 1628 - 1679)

Il Tempo

Olio su tela, 97,5 x 81,5 cm | Inv. 478

La Verità

Olio su tela, 97,5 x 81,5 cm | Inv. 479

La vernice ossidata non permette di valutare tutti i probabili ritocchi eseguiti durante i vecchi restauri che, peraltro, nel dipinto inv. 478 appaiono evidenti nella porzione di cielo sopra la falce, sotto il gomito e nella parte bassa della composizione, interessata da cadute di colore.

L'opera raffigura un vecchio barbuto con falce e clessidra evidente allegoria del Tempo, che fa coppia con l'allegoria della Verità nuda che mostra lo specchio riflettente.

L'allegoria dei dipinti è svelata con precisione attingendo al più diffuso repertorio antico di Cesare Ripa (1593, pp. 270-271, 284-286; 1603, pp. 482-483, 499-502).

La rappresentazione del Tempo ha tutti i consueti elementi derivanti dal Crono dei Greci e dal Saturno dei Romani. La clessidra allude allo scorrere irreversibile del tempo; la falce attribuito di Saturno, divinità che presiedeva alla raccolta delle messi, indica l'inesorabilità del tempo che passa. In questo caso il Tempo ha due ali aperte che indicano il tempo ancora da compiersi; altre volte presenta le ali chiuse che esprimono il tempo passato. Il soggetto dei due dipinti rientra fra quelli espressi anche in poesia e in proverbi che riguardano il Tempo Rivelatore, «quali la Verità rivelata o salvata dal Tempo, la Virtù vendicata dal Tempo, l'Innocenza giustificata dal Tempo, e così via» (Panofsky 1975, p. 114). La figura allegorica della Verità nell'iconografia medioeva-

le appare insieme alle altre virtù. Nel Rinascimento assume un ruolo nuovo soprattutto nell'arte profana e spesso è accompagnata dal motto «*Veritas filia temporis*» che indica come il concetto di verità nascosta sia strettamente collegato a quello del tempo che prima o poi la rivela, per questo è *nuda Veritas*, è destinata con il tempo a vincere (Saxl 1936, pp. 197-222; Panofsky 1975, pp. 114-119). A volte è seduta tra un leone e un'aquila a destra (simboli di forza) e un liocorno e un angelo a sinistra (simboli di innocenza).

Ripa la descrive come «donna, risplendente, e di nobile aspetto, vestita di color bianco, pomposamente, con la chioma d'oro, nella destra mano tenendo uno specchio ornato di gioie, nell'altra una Bilancia d'oro»; inoltre spiega «Et lo Specchio insegna, che la Verità all'ora è in sua perfezione, quando, come si è detto, le cose sensibili si conformano con quelle, che si vedono dall'intelletto, come lo Specchio è buono quando rende la vera forma della cosa, che vi risplende, e è la Bilancia indicio di questa egualità» (Ripa 1593, pp. 284, 285; Idem 1603, p. 501; de Tervarent 1958, col. 273).

Le due tele, di cui non è identificata la provenienza, sono menzionate per la prima volta come opera di Antonio Zanchi nell'inventario dattiloscritto del 1951 circa (Bernardi 1951, ds., nn. 16-17) e nel 1954 (*Veneto* 1954, p. 438), ma non si deduce a chi risalga l'attribuzione. Furono successi-

vamente elencate tra le opere autografe da Pilo (in Donzelli - Pilo 1967, p. 432). In contemporanea Riccoboni dedicò una monografia all'artista e le due opere, datate al principio del Settecento, furono incluse tra quelle di dubbia o errata attribuzione, precisando: «l'esame della fotografia del *Tempo* (Fiorentini, Venezia, n. 6535) m'induce a escludere che almeno questo dipinto possa riferirsi allo Zanchi» (Riccoboni 1966, p. 118). Tale affermazione, forse, fu tenuta in conto da Pallucchini nel 1981 (I, p. 256), quando nel suo profilo dedicato all'artista menzionò tra le opere della tarda maturità solo la *Verità*, datandola verso l'ottavo decennio, in virtù di «quel nudo che sboccia dalle vesti» e la cui esecuzione evidenzia come l'artista si sia «liberato da ogni idealizzazione con un impegno naturalistico più diretto». Nell'ultima monografia dedicata al pittore atestino Zampetti (1987, pp. 596 cat. 217, 704 figg. 2, 3) inserisce entrambe le opere tra quelle attribuite.

La recente attribuzione a Pietro Negri spetta a chi scrive (Fossaluzza 2011, p. 130, figg. 99-100) nel contesto della verifica complessiva del profilo del pittore veneziano con nuove attribuzioni di opere, a partire dalla fase prossima ai modi del maestro che fu Francesco Ruschi e da quella dei primi anni Sessanta in cui egli si misura proprio con Antonio Zanchi (Fossaluzza 2010¹, pp. 71-90). Si riprendono qui di seguito i risultati della ricerca per sommi capi, con riferimento al contesto in cui si situano le opere asolane pensate *in pendant*.

In particolare, l'interesse che riveste il loro riconoscimento a Negri consiste nell'appartenenza alla fase più avanzata della sua attività ricostruita in assenza delle importanti opere documentate in quanto tutte perdute. In particolare comprendono il telero dedicato a santa Maria Maddalena de Pazzi per la chiesa dei Carmini del 1674 (Mondini 1675, p. 69; Zanetti 1733, p. 350) che offre l'*ante quem* per i quattro

dipinti perduti con i *Miracoli di san Guglielmo* della chiesa di San Giacomo a Murano (Boschini 1674, *Sestier della Croce*, p. 36; Zanetti 1733, p. 456); la pala e i due quadri del soffitto della Scuola degli Stampatori della Basilica dei Santi Giovanni e Paolo (Boschini 1674, *Sestier di Castello*, p. 65; Zanetti 1733, p. 249); il gonfalone della Scuola dei Macellai presso la chiesa di San Matteo apostolo a Rialto (Boschini 1674, *Sestier di S. Polo*, p. 33).

A fine carriera si sarebbe, poi, collocato il dipinto inviato nell'anno stesso della morte a Giovan Battista Tassis in Bergamo, con il quale il legame ebbe forse a stabilirsi in occasione della partecipazione di Negri al concorso indetto nel 1677 dal Consorzio della Misericordia di Bergamo fra Negri, Cervelli e il torinese Perugino per l'esecuzione del telero raffigurante *Il Sacrificio di Noé uscito dall'arca*. Dal quale concorso l'anno seguente sortì vincitore Federico Cervelli per undici voti favorevoli contro sei di Negri e due di Perugino (Noris 1987, p. 143; Olivari 1987, p. 234 cat. 9). Sul dipinto di Cervelli si veda Coppa (in *Il Seicento a Bergamo* 1987, p. 168 cat. 41).

Rimane da ricordare che Giovanni Cupilli, scrivendo da Venezia al Tassis in data 8 aprile 1679, attesta indirettamente la fine imminente dell'artista, ma anche l'attività fino agli estremi e ancora il desiderio di ben figurare anche lontano dalla Capitale lagunare nonostante l'incidente bergamasco, in coerenza con la fama acquisita durante l'intera carriera (Bottari - Ticozzi 1822, IV, pp. 63-64, XLI: Giovanni Cupilli al sig. D. Gio. Battista Tassis. Venezia, 8 aprile 1679). Risulta che Cupilli conclude l'affare per conto del Tassis: «Ho scaramucciato col far che il sig. Negri si contenti di solo quattro ducati, oltre le otto doppie alla pretensione che aveva d'altre cinque doppie». L'agente di Tassis mercanteggia vantandosi: «Le confesso però il vero, che ho fatto un'opera di gran pietà, poichè il pover uomo è a letto travagliato al maggior segno da una flussione ca-



tarrale, e febbre continua». Non si menziona il soggetto del dipinto in questione, bensì la considerazione riservata ad esso da Negri: «Per inviarle dunque questo benedetto quadro (che altra fattura simile di Pietro Negri non s'è veduto per un pezzo, stante il suo fine, ch'è d'esser conosciuto a Bergamo) farò così; mercoledì per l'ordinario ghe l'inverò insieme colli tre paesi, e due bastoni che lasciò».

Entro questi termini cronologici definiti e le modalità di lavoro dell'ormai anziano pittore, si è prospettata la definizione dell'ultimo percorso stilistico di Negri sulla scorta di nuove proposte attributive fra le quali ha una posizione importante il riconoscimento delle due opere asolane. Infatti, compongono un gruppo di dipinti da stanza che comprendono quello di *Giuseppe spiega i sogni* già in collezione privata di Conegliano (*Mobili, arredi* 2007, lotto 1053) collocato accanto alle due versioni del *Compianto di Cristo* della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia e della Galleria Sabauda di Torino. Si è aggiunta la *Carità romana* [*Cimone e Pero*] di ubicazione ignota, già attribuita a Zanchi (*Fiori, figura* 1992, p. 15 lotto 15; Romei - Tosini 1995 pp. 106-107 cat. 240); la *Santa Maria Maddalena* della chiesa parrocchiale dei Santi Giorgio ed Eufemia di Rovigno che si accompagna, emblematicamente, a tre dipinti dello stesso formato spettanti ad Antonio Triva (attribuzione questa di Višnja Bralić, in Bralić - Kudiš Burić 2005, pp. 296-301 catt. 400-402, 403). Si aggiunga quello raffigurante *Mosè e la prova del fuoco* attualmente in collezione privata londinese (90 x 130 cm circa), opera già assegnata a Zanchi. Con qualche anticipo su questa fase si colloca invece nel catalogo di Negri l'*Ercole e Onfale* sul mercato antiquario di Genova come Zanchi (olio su tela, 128 x 112 cm; *Dipinti antichi* 2014, pp. 54-55, lotto 58).

A queste opere pseudo-zanchiane databili circa il 1675 fa seguito, evidentemente accanto a quelle asolane, *Il buon samaritano* di collezione privata di Udine, già attribuito ad Anto-

nio Carneio, ma in altra occasione restituito a Negri da chi scrive (Rizzi 1991, pp. 196-197 fig. 2; Goi, in *Antonio Carneio* 1995, pp. 116-117 cat. 18; Fossaluzza 2004¹, p. 51 nota 26). È in questa fase, o subito prima, che si colloca altresì il *Cristo e la samaritana* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, già in Palazzo Corner della Ca' Grande (Moschini Marconi 1970, p. 62 cat. 133). Particolari affinità di esito stilistico con i dipinti asolani mostra, inoltre, l'*Ercole e Onfale* di ubicazione ignota edito come Francesco Ruschi da Pallucchini (1981, I, p. 164; II, p. 648 fig. 485; *Old Master Paintings* 2001, p. 74 Lot 52).

Come già rilevato a suo tempo (Fossaluzza 2011, pp. 130-133) accomuna questo gruppo di opere «un generale alleggerimento e distensione formale, ovvero [la] ricerca di un'eleganza un poco di maniera, che, se si rapporta alla situazione della pittura veneziana allo scorcio degli anni Settanta, è perfettamente in linea con l'attenuarsi della ventata tenebrosa anche a opera di coloro che ne erano stati i più strenui osservanti, ma in seguito rivelatisi pronti a riformarsi. Si deve ammettere che l'attribuzione di questi dipinti non può che essere solo un inizio per individuare l'ultima attività di Negri da compiersi passando al vaglio non solo il catalogo del tardo Zanchi». In ogni caso l'ultima evoluzione stilistica di Negri, documentata con chiarezza per la prima volta facendo riferimento *in primis* ai due dipinti asolani, giustifica il discepolato svolto presso di lui da Simone Brentana (Venezia 1654 - Verona 1742) altrimenti incomprensibile. Accogliendo l'attribuzione a Negri elenca di recente le opere asolane Lucchese (2013).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; *Veneto* 1954, p. 438; *Veneto* 1969, p. 523; Pilo, in Donzelli - Pilo 1967, p. 432; Riccoboni 1966, p. 118; Pallucchini 1981, I, p. 256; Zampetti 1987, pp. 596 cat. 217, 704 figg. 2, 3; Fossaluzza 2011, p. 130, figg. 99-100; Lucchese 2013.



45. PIETRO FERRARI
(DOCUMENTATO A SPALATO DAL 1683 AL 1685)

La Pietà

Olio su tela, 88 x 42,5 cm | Inv. 724

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1990-1991

Acquisito attraverso il Legato Bertoldi del 1910, il dipinto recava un'attribuzione a Jacopo Palma il Giovane.

Al centro della scena Maria che alza gli occhi al cielo mentre sorregge in grembo il corpo del Figlio, è adiuata da Giuseppe d'Arimatea. Giovanni avvicinandosi contempla il volto di Cristo asciugando le lacrime. Sul lato destro stanno le tre Marie. Inginocchiata in basso a destra la Maddalena ha posato a terra il vaso degli unguenti. La dimensione narrativa dell'opera comprende la rappresentazione di Nicodemo intento a deporre la lunga scala usata per calare il corpo di Cristo dall'alta croce. Il legno del supplizio - sul quale è ancora applicato il cartiglio dell'I.N.R.I. e la corda - si staglia sul cielo plumbeo e il paesaggio collinare semplificato.

In primo piano sono esibiti entro un cesto altri strumenti della passione, oltre la corona di spine e il vaso del nardo. Il formato del dipinto, che utilizza le dimensioni del modello per produrre un'opera del tutto autonoma, giustifica una stesura pittorica veloce e sicura. Il *ductus* delle pennellate come accostate anziché fuse è sempre evidente nella costruzione della forma, poiché il pittore si avvale soprattutto del fondo ocra per ottenere gli effetti chiaroscurali. Non è nota l'opera di dimensioni maggiori che corrisponde a questa ideazione, la quale come osservato pur potendo

assolvere alla funzione di modello presenta tuttavia caratteri esecutivi propri di un'opera finita e non del bozzetto. Si propone per questo inedito la precisa attribuzione a Pietro Ferrari, pittore affatto raro, il cui catalogo è composto finora unicamente dal gruppo di sei spettacolari teleri della volta presbiterale della cattedrale di San Doimo a Spalato con *Storie di san Doimo*. Gli sono riconosciuti da Ivan Kukuljević Sakcinski (1858, I, pp. 82-83), ovviamente in base ai documenti di pagamento dal 1683 al 1685, i soli che restituiscono il nome del pittore risultante averli eseguiti in loco («tenuto in casa apposta»), resi noti con l'illustrazione dell'intero ciclo da Kruno Prijatelj (1975¹, pp. 82-86; 1982, pp. 815-816). La valutazione dei dipinti dalmati in uno stato ottimale dopo il restauro, come sono documentati parzialmente da Radoslav Tomić (2002, pp. 109-113), consente di cogliere l'identità di mano in quello asolano per gli inequivocabili modi pittorici sopradescritti e i caratteri tipologici ed espressivi, riguardo alle insistenze nella definizione fisionomica, ma anche al caratterizzante senso del movimento e drammaticità gestuale.

Non si conoscono al momento altri dipinti certi di Pietro Ferrari oltre a quelli documentati a Spalato. L'esempio affatto raro qui illustrato proviene nelle raccolte asolane in un percorso collezionistico che non è dato di poter ri-

costruire. Esso non sembra aggiungere nulla di determinante dal punto di vista stilistico per suffragare l'ipotesi sostenuta da Prijatelj di una provenienza emiliana dell'autore, mentre i documenti sostengono quella di una naturalizzazione in terra dalmata. Il rinvenimento asolano, dagli esiti stilistici strettamente legati a quelli del ciclo spalantino, non chiarifica del tutto la questione posta dalla pala del *Martirio di santa Fosca* della chiesa dedicata alla santa martire a Orsera (Vrsar) in Istria in cui si legge la firma: PETRVS FERRERIVS/(RO)MANVS PINXIT/1664, paternità certificata anche dalla scritta un tempo leggibile sul retro della tela, in seguito foderata, che indicava la data del 1663 (Tomić 1990, pp. 270-274; Idem 2002, p. 115; Kudiš Burić, in Bralić - Kudiš Burić 2005, pp. 160-161 cat. 207). In questo caso è palese la componente stilistica che rinvia alla stagione del classicismo accademizzante romano, cioè l'ispirazione derivante dal lascito di Albani o Guercino. Vent'anni dopo nel ciclo spalantino, in cui egli si avvale episodicamente di una fonte grafica di Claude Vignon (*San Filippo che battezza un eunuco della regina d'Etiopia* per il *San Doimo che battezza gli abitanti di Salona*), il registro stilistico è prossimo a quello dei Bamboccianti, del resto annunciato nella pala di Orsera nella resa del carnefice e soprattutto dell'angelo reggi palma. Lo scarto linguistico può giustificarsi in un pittore che, lontano da Roma, apre la sua bottega per operare in una dimensione periferica fra Istria e Dalmazia.

Bibliografia: inedito.



46. LORENZO PASINELLI (BOLOGNA 1629 - 1700)

Lot e le figlie

Olio su tela, 88 x 42,5 cm | Inv. 455

Olio su tela, 65 x 139 cm

Restauro: A. Bigolin, 2007

L'esame del retro consente di accertare che il supporto è formato da una tela alla quale sono state aggiunte due fasce laterali durante un vecchio restauro, probabilmente tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

Il dipinto raffigura il noto episodio di *Lot e le sue figlie* (Gn 19,30-38). Avvertito dall'angelo dell'imminente distruzione di Sodoma e Gomorra, il vecchio padre si rifugia in una caverna fuori città con le proprie figlie, le quali, in assenza di altri uomini e con il desiderio di perpetuare la stirpe, seducono il padre ubriacandolo. Nel dipinto di Asolo, Lot dorme il sonno pesante figlio dell'abuso del vino. Lo confermano la brocca e il calice riversi a terra, mentre le due fanciulle, compiuta la prima parte dell'impresa, se lo contendono. Sullo sfondo si alzano le fiamme dell'incendio che devasta le città.

La tornitura volumetrica delle figure, di sapore classicheggiante, e l'impaginazione stessa, con l'episodio biblico in primo piano calato in una veduta paesistica di grande rilievo, sono elementi che spingono ad assegnare l'opera a un pittore emiliano del secondo Seicento che si individua per la prima volta in questa occasione in Lorenzo Pasinelli. La

qualità del dipinto di Asolo è tale da essere esemplificativo della sua peculiare aspirazione a un ideale di purezza formale in conformità alla linea di ricerca stilistica il cui centro propulsivo è da riconoscersi in Bologna e che egli deriva dalla formazione e alunnato presso Simone Cantarini e Flaminio Torri (Baroncini 1993). Durante il quale guarda al linguaggio classicista di ascendenza reniana destinato a rimanere alla base del suo linguaggio, anche con l'esperienza romana e la riflessione sul retaggio carraccesco degli anni bolognesi. La lotta tra le due donne per la preferenza sul padre si risolve qui in un movimento elegante, aggraziato estraneo a qualsiasi forma di violenza o disarmonia. La scioltezza del colore consente di collocare l'opera in fase matura, dopo l'esperienza veneziana, quella della sua maggiore fama presso le corti europee. Sono a lui richiesti dipinti da stanza di soggetto profano, tra i quali ricordiamo per un utile confronto al riguardo della proposta attributiva qui sostenuta quello con *Amore e le ninfe di Diana* già a Londra Collezione Claas (Roli 1977, p. 94, fig. 95c).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



47. PITTORE VENETO (?), ULTIMO QUARTO SECOLO XVII

Apparizione di Maria vergine che affida il Bambino a sant'Antonio da Padova

Olio su tela, 88 x 42,5 cm | Inv. 747

Olio su tela, 62,5 x 66,5 cm

Restauro: A. Bigolin, 1994

Non è documentata la provenienza del dipinto. Lo stato di conservazione è discreto, in passato aveva subito notevoli abrasioni della pellicola pittorica risarcite in occasione del recente restauro. La tela è stata ridotta su tutti i lati.

Sulla sinistra la Vergine è assisa su di un sedile di roccia ed è circondata da tre angeli. Si prostra dinanzi a lei sant'Antonio da Padova che ha davanti a sé il giglio simbolo di purezza. Il Santo tiene in braccio il Bambino Gesù adagiato sul pannolino. Il fondale architettonico si apre con un'arcata sulla destra, dove un frate a mani giunte osserva la visione. Si tratta della prima visione di sant'Antonio che la tradizione agiografica vuole avvenuta nel 1221 alla Porziuncola presso Assisi dove egli partecipò al Capitolo generale di Pentecoste, passato alla storia come "capitolo delle stuoie", incontrando secondo tradizione san Francesco. Pertanto il frate che assiste alla visione è da identificare con Pietro da Lisbona che partecipò al viaggio missionario del Santo interrotto dalla malattia, dirottato dalla forza del mare provvidenzialmente in Sicilia così da consentire la partecipazione al Capitolo generale convocato da san Francesco. Rispetto alla scena della visione del Bambino Gesù attestata a fine Quattrocento, il tema iconografico del dipinto asolano è quello che si incontra successivamente come variante sul tema. Per esso si fa riferimento solitamente alla pala di Anton van Dyck del 1628-32

(Milano, Pinacoteca di Brera; Casanova 1962, II, col. 185). Si assegna il dipinto asolano all'ultimo quarto del Seicento ad artista con ogni probabilità veneto di mediocre levatura e di esperienza periferica che tuttavia sembra trarre giovamento dalla lezione, ad esempio, del marchigiano Giuseppe Diamantini (Fossombrone 1621 - 1705) di stanza a Venezia e dal padovano Pietro Liberi (Padova 1605 - Venezia 1687) protagonista del barocco pittorico veneziano. Al di là della giustezza attribuita, un esito stilistico affine, basato su tali componenti, si riscontra ad esempio nella *Carità* del Museo Civico di Padova inv. 1668, con dubitativa attribuzione ad Antonio Domenico Beverense (1624 circa - Vicenza 1694; Magani, in *Da Padovano a Tiepolo* 1997, pp. 451 - 452 cat. 597).

Altro confronto più diretto si può istituire con la *Fuga in Egitto* della Pinacoteca Comunale di Ravenna inv. 13 (1969) che Patrizia Barbieri (in *Pinacoteca* 1988, p. 158 cat. 182) assegna a pittore veneto della prima metà del secolo XVII, correggendo la collocazione nell'ambito di Scarsellino. Non si esclude che l'ideazione del dipinto asolano possa trarre ispirazione da una fonte grafica e che l'elaborazione stilistica, avvenuta in ambito periferico, possa giustificare la datazione più avanzata entro i termini indicati, se non addirittura successiva.

Bibliografia: inedito.



48. ERNST DARET

(BRUXELLES, SECONDA METÀ DEL SECOLO XVII - PADOVA 1712 CIRCA)

Danza campestre

Olio su tela, 78 x 73,5 cm | Inv. 716

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1988

La scena di danza campestre si svolge nella breve radura di una valle ristretta da quinte arboree e dossi erbosi e ha sullo sfondo il teatro collinare e prealpino. Il danzatore è colto mentre si sberleffola nel saltello e la giovane mentre trattiene la gonna per facilitare il passo. Sono molti gli astanti seduti e in piedi, tra questi vi è il suonatore di liuto con appresso la zucca e una pecora. Gli armenti sono posti in primo piano e compaiono sullo sfondo governati da un buttero. Pervenuto al museo attraverso il Legato Bertoldi del 1910 con l'attribuzione a Francesco Zuccarelli il dipinto è stato accostato giustamente a Ernest Daret da Bevilacqua (2000, Scheda OA). Con diretta attribuzione al pittore di Bruxelles, documentata a Padova e Venezia nell'ultimo decennio del Seicento (1694-1698), si pubblica per la prima volta in questa occasione. Per esito stilistico e qualitativo è integrabile perfettamente nel catalogo composto a partire dalle nove tele del Museo Civico di Bassano del Grappa, due delle quali in ovale firmate e datate 1694, dal gruppo di undici di diverso formato della collezione Rosa di Padova (Ivanoff 1969, pp. 236-238; Antoniazzi 1976, pp. 120-131; Passamani, in *Il Museo Civico* 1978, pp. 57-58; Annovazzi, in *Fiamminghi* 1990, pp. 100-107 cat. 34-37). Si è aggiunto in seguito il gruppo cospicuo e significativo proveniente da una villa patrizia del vicentino ora in collezione privata di Crema (Antoniaz-

zi Rossi 1980, pp. 255-262). Lo stile che emerge da questo *corpus* sicuro si ritrova in un elevato numero di altre opere. L'instancabile pittore mantiene in esse un livello qualitativo costante nel proporre situazioni narrative ricorrenti, ma con versatilità in risposta a una precisa linea di gusto collezionistico (Colombo, in *Da Caravaggio* 1998, pp. 422-424 cat. 84-87, 479-480). Tenuto conto di tale situazione, le componenti figurative e la tecnica pittorica del dipinto asolano appaiono quelle inconfondibili di Monsù Daret partecipe della schiera di olandesi italianizzanti e in particolare dei bamboccianti attivi a Venezia, influenzato dall'arte di Johann Anton Eismann e soprattutto di Matteo Ghidoni, detto Matteo de' Pitocchi (Padova? 1626 circa - Padova 1689; Annovazzi, in *Fiamminghi* 1990, p. 100).

Il dipinto asolano si distingue per il formato più raramente adottato dal pittore. Egli predilige quello orizzontale per una distribuzione più a largo respiro degli episodi narrativi. In questo caso vi è la convergenza di ogni situazione narrativa sulla scena di danza a due.

Nella resa della quinta arborea e del cielo il fraseggio delle pennellate è prova di estrema scioltezza esecutiva, quasi di rinuncia agli aspetti descrittivi in cui il pittore spesso indulge.

Bibliografia: inedito.



49. CHIARA VAROTARI, MODI DI (PADOVA 1584 - POST 1663)

Ritratto di Giovanni di Gaspare Pasini

Olio su tela, 115,3 x 96,5 cm | Inv. 519

Iscrizioni, nella parte superiore, a lettere capitali:

IOANNES PASINVS/ I(vre) V(troqve) D(octor) ANNORV(m)/ LVII

Foderato e restaurato durante un intervento conservativo effettuato verso la metà del secolo scorso, il dipinto presenta alcuni sollevamenti di colore, soprattutto lungo le giunture della tela, uno strato di deposito superficiale e alcune ridipinture. La cornice, intagliata e dorata è seicentesca.

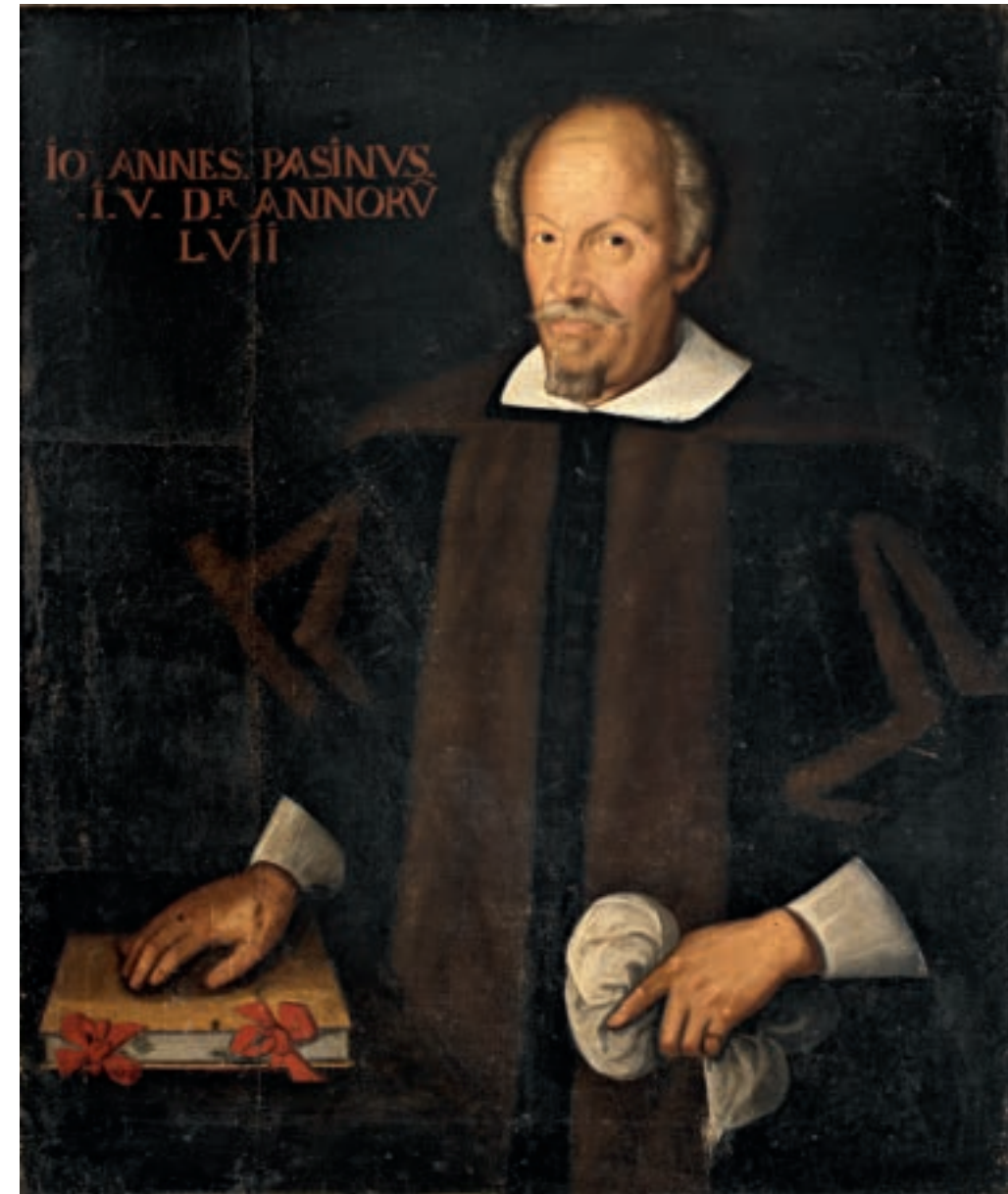
Il personaggio posto di tre quarti posa la mano destra su un libro chiuso con due nastri rossi annodati che è collocato su un tavolo, mentre la sinistra stringe un fazzoletto bianco.

Battaglia (1988, scheda OA), indagando la possibile identità del personaggio ritratto, ha consultato il manoscritto di Trieste de Pellegrini (sec. XVIII, ms. 149/1). La conclusione è che nel Seicento esistevano due rami della famiglia Pasini, uno avente per capostipite Gaspare, l'altro Giovanni, suo fratello. Nel ramo di Gaspare si trova un Giovanni dottore in giurisprudenza, che si dice nato nel 1577, ma del quale si ignora la data di morte. Secondo la studiosa «In via del tutto ipotetica si può forse supporre che questo sia il personaggio ritratto nel dipinto di Asolo; in tal caso,

poiché l'iscrizione lo dice di anni 57, il dipinto sarebbe stato eseguito nel 1634». Si segnala che del giurista asolano tratta anche Pivetta (1876, ms., IV, cc. 821-822). Si veda anche Scoti sec. XVIII, ms., c. 196v; inoltre Comacchio 1985², p. 103.

L'ignoto pittore veneto riesce a caratterizzare il volto dell'effigiato in modo conciso, scegliendo una certa fissità espressiva. Più sintetica ancora è la resa delle vesti, delle mani e del libro. La materia è levigata e non vi sono che deboli passaggi chiaroscurali. Sono aspetti che assieme al taglio compositivo e ai caratteri dell'ambientazione, conducono ai modi di Chiara Varotari specializzate nella ritrattistica. L'unico ritratto maschile certo a motivo della firma apparsa sul retro, il *Ritratto di Schinella de' Conti* di collezione privata di Padova (Banzato, in *Lo spirito* 2009, pp. 67, fig. 39, 100 cat. 39), è un punto di riferimento convincente per il diretto accostamento alla Varotari del ritratto asolano

Bibliografia: Bernardi 1949¹, p. 135.



50. JUSTUS SUSTERMANS, COPIA DA
(ANVERSA 1597 - FIRENZE 1688)

Ritratto di Anna de' Medici

Olio su tela, 85,5 x 68 cm | Inv. 514

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: Volpin, 1977

Acquisito attraverso il Legato Bertoldi nel 1910, il dipinto è stato oggetto di restauro negli anni settanta del secolo scorso. La cornice ottocentesca è ebanizzata.

Langedijk lo segnala come replica (si deduce autografa) del ritratto di Anna de' Medici (1616-1676) figlia di Cosimo II e sposa nel 1645 di Ferdinando Carlo di Tirolo, eseguito da Justus Sustermans. Si deve fare riferimento all'esemplare autografo conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 8153; Langedijk 1981, I, p. 250 cat. 3.11).

L'identificazione del personaggio è corroborata dalla didascalia che accompagna l'incisione di Adriaen Haelwegh (1637 - post 1696) tratta dalla versione entro ovale del ritratto conservata in Palazzo di Montecitorio a Roma (ritenuta

copia da Langedijk 1981, I, pp. 249-250 catt. 3.9, 3.9a), dove compare effigiata la stessa donna del dipinto viennese con la medesima acconciatura e lo stesso abito. L'incisore aggiunge il dettaglio della mano destra che trattiene una rosa.

Cronologicamente Langedijk è propensa a situare l'esecuzione del dipinto viennese nel 1653 quando Susterman lavorava a Innsbruck, anziché nel 1661 quando Anna fu a Firenze durante il soggiorno dell'artista in questa città. Secondo i dati raccolti da Lisa Goldenberg Stoppato (1983, p. 17; 1996, 30, pp. 39-42) la visita di Susterman a Innsbruck sarebbe avvenuta nel 1656.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 43; Bernardi 1949¹, p. 134; Langedijk 1987, III, p. 1523.



51. - 55. GIACOMO GUADAGNINI
(Bassano del Grappa 1605 - post 1666)

Ritratto di Nicolò Beltramini

Olio su tela, 116 x 98 cm | Inv. 880

Iscrizioni: 1649/ NICOLAVS BELTRAM(in)VS/
AETATIS SVAE AN(n)O(rvm) XVI

Sul retro tracce di scritta non più leggibile

Ritratto di Basilio Beltramini

Olio su tela, 116 x 98 cm | Inv. 881

Iscrizioni: 1661/ BASILIVS BELTRAM(in)VS/
AETATIS SVAE/ ANNORUM/ XXVIII

Sul retro si legge: 1661/IACOBVS GVADAGNINVS/
BASSANENSIS FACIEBAT

Ritratto di Giulio Beltramini

Olio su tela, 116 x 98 cm | Inv. 882

Iscrizioni: 1664 IVLIVS BELTRAMINVS/
AETATIS SVAE AN(n)O (rvm)/ XXVI

Sulla lettera si legge: All'Ill(ustrissi)mo Sig(nor) et Pa(dro)ne
mio Co(lendissimo)/ Il Sig(nor) Giulio Beltra (mino)/ Asolo

Sul retro si legge: 1664/IACOBVS GVADAGNINVS/
BASSANENSIS FACIEBAT

Ritratto di Francesco Maria Beltramini

Olio su tela, 116 x 98 cm | Inv. 883

Iscrizione: 1666/ FRANCISCVS MARIA/

BELTRAM(in)VS AETATIS SVAE/ AN(n)O (rvm) XXV

Sul retro si legge: 1666/ IACOBVS GVADAGNINVS/
FACIEBAT

Ritratto di Marco Beltramini

Olio su tela, 116 x 99 cm | Inv. 888

Sulla lettera tenuta dal personaggio si legge:

Al Ill(ustrissi)mo Et R(everendissi)mo Sig(nor) Sig(nor)r/
et [...]/ Marco Beltramini/ Canonico/ (...) Padoa

Iscrizione sul retro: IACOBVS GVADAGNINVS/BASSANENSIS
FACIEBAT

L'inedita serie di cinque ritratti riguarda i figli di Giampaolo Beltramini (1599-1672) e Lavinia Marta di Castel Franco Veneto morta nel 1689. Giampaolo era figlio di Marco (morto nel 1619) e di Maddalena Cesana.

Sui cinque fratelli si dispone delle notizie riportate da Trieste de Pellegrini (sec. XVIII, ms. 149/1), che rende note anche quelle dei genitori, da porre a confronto con quanto dichiarato dall'iscrizione apposta su ciascun ritratto in alto a sinistra al di sotto dell'arma Beltramini. L'unico ad esserne sprovvisto è il ritratto di Marco.





Basilio in base all'iscrizione identificativa è nato nel 1633, secondo Trieste de Pellegrini nel 1630 e muore nel 1661. Nicolò è nato nel 1633 (come il fratello) ma Trieste de Pellegrini indica la data 1627; non è riportata quella di morte di Francesco Maria, secondo l'iscrizione viene alla luce nel 1641, ma Trieste de Pellegrini lo ritiene nato nel 1638 e morto nel 1686, indica il nome della sposa che è Adriana Pasini. Giulio, secondo quanto riferito dall'iscrizione apposta al ritratto, è nato nel 1638; ma per Trieste de Pellegrini nel 1636 e muore nel 1664.

Marco Beltramini che è il personaggio di cui si hanno maggiori notizie nasce nel 1626 e muore nel 1653 per Trieste de Pellegrini. Secondo il manoscritto di Pivetta (1876, ms., IV, cc. 701-719) la data di nascita è invece giustamente il 1609. Fu preposto di Asolo dal 1630 al 1651 e poi canonico teologo della Cattedrale di Padova (Comacchio 1967¹, pp. 20, fig. 36). Lo ricordano Furlani (1718, ms. c.), Giammaria Mazzucchelli (1760, p. 719) e Trieste de Pellegrini (1780, pp. 13-14). In base ai dati di Trieste tutti e cinque i fratelli muoiono prima del padre e della madre. Se ci si attiene alle date riportate in ciascun ritratto e se si interpretano come quelle d'esecuzione, e non quale riferimento ad eventi personali, l'arco temporale della formazione della serie va dal 1649 al 1666, durante il quale l'autore si attenne al medesimo schema compositivo. Ciascun personaggio è colto a tre quarti di figura orientato verso sinistra con poche varianti nell'ambientazione, posa e costume. Lo si può comprendere per la destinazione del tutto probabile alla galleria di famiglia che si suppone allestita nel palazzo di famiglia ad Asolo (ora sede Municipale) dove attualmente si conservano.

Nicolò si distingue perché posa la mano sul libro aperto collocato sul tavolo; Giulio perché tiene una lettera il cui indirizzo ben leggibile ne conferma l'identificazione. Il ri-

tratto di Marco non presenta iscrizione e stemma. L'indirizzo della lettera che trattiene con la sinistra consente l'identificazione. Si distingue anche perché ha in capo lo zucchetto nero, quale insegna della dignità di canonico.

La serie ritrattistica offre una testimonianza significativa sulla moda nobile maschile di terraferma in un arco temporale precisato. Gli aspetti caratterizzanti riguardano la giubba attillata corta in vita, dalle maniche tagliate e legate all'avanbraccio per cui l'ampia camicia fuoriesce con sbuffi abbondantemente in vita e sulle maniche. Elemento costante è il grande colletto piatto a due falde inamidato e talvolta bordato di pizzo su cui ricadono i lunghi capelli sciolti. I calzoni sono alla *rhingrave*, a pieghe e lunghi al ginocchio, su cui è applicata una specie di larga gonna-pantalone.

Sul retro dei quadri dei Beltramini si legge la scritta: «Jacobus Guadagninus bassanensis faciebat». Un dato certo, ma che in base ai pochi dati disponibili su questo autore apre a una delicata questione sul riconoscimento di paternità.

Per la biografia del pittore si fa riferimento, in particolare, al profilo di Verci (1775, pp. 235-236) che lo considera «l'ultimo fra gli scolari de' Bassani che col modo del loro dipingere si facesse strada alla gloria». Assicura come si fosse specializzato in ritratti e accenna a quelli diligenti in casa Stecchini a Bassano. Giacomo nasce dal matrimonio, celebrato nel 1605, di Giovanni Maria Guadagnini con Marina dal Ponte, figlia di Francesco il Giovane. Ebbe come fratelli Guadagnino che si fece prete e Giustina andata in sposa al notaio Carlo Stecchini (Alberton Vinco da Sesso 1992-1994, pp. 209 nota 15, 227). Il legame familiare con i componenti la bottega dei Bassano è poi attestato dal lascito testamentario del prozio Gerolamo Bassano che destina a lui dieci disegni e venti stampe (Gerola 1905, p. 110).



Si deve osservare che anche il prete Guadagnino Guadagnini era entrato in possesso di opere dei Bassano poiché gli Stecchini nel 1664 acquistano da lui per 290 lire «doi quadri cioè tre ritratti delli Bassani» che si sono ritenuti anche eseguiti dal fratello Giacomo (Alberton Vinco da Sesso 1992-1994, p. 209; Crosato 2011, p. 81 nota 1). Il dato più problematico consiste nel fatto che Verci informa che Giacomo morì nel 1633, quindi non ancora trentenne come è stato ritenuto valido in seguito (Ferrazzi 1847, pp. 156-158; de Boni 1840, p. 456; Arslan 1960, I, p. 206 nota 22). Ciò escluderebbe la paternità della serie

ritrattistica asolana, costringendo a ritenere apocrifa la firma come se a giustificarla fosse bastata la fama locale di ritrattista rimasta valida dopo la morte e raccolta finalmente da Verci. A porre in discussione inequivocabilmente la data di morte (un refuso?) così precoce si ritiene sia il testamento della sorella Giustina, moglie del notaio Carlo Stecchini, che nel 1665-1666 lascia eredi i fratelli Guadagnino e Giacomo con i suoi figli (Melchiori 1985, pp. 52-53; Alberton Vinco da Sesso 1992-1994, p. 209 nota 16). Dunque il pittore era ancora vivente e ora lo sappiamo anche attivo e versato in quella specializza-



suo pennello; e parecchi di questi ritratti, che a grossi caratteri portavano al di dietro il nome dell'Autore, li abbian veduti pochi giorni sono in Padova esposti alla vendita, comperati, come ci assicurò il mercatante, dal Convento di que' Religiosi».

In sostanza, l'inedita serie di ritratti Beltramini del Museo Civico di Asolo costituisce la prima attestazione sicura finora emersa dell'arte di Giacomo Guadagnini, così da porre le basi per la ricostruzione del suo catalogo nel quale Verci faceva figurare anche scene di baccanali che utilmente descrive.

La prossimità ad Asolo della sua bottega lascia intendere come egli potesse corrispondere nel tempo alla richiesta dei fratelli Beltramini. Quanto allo stile la lezione della tarda ritrattistica dei Bassano appare affatto remota, quanto ad approfondimento descrittivo e psicologico o a tecnica pittorica. Semmai si trova la dimostrazione di un buon aggiornamento alla moda corrente che prevede anche la fissità espressiva quale dato di stile.

Bibliografia: inediti.

zione ritrattistica che è sempre Verci a illustrare: «Ne' ritratti per altro ei fece miglior riuscita, sotto a quali pone finalmente il suo nome: *Jacob. Guadagninus pinxit*, come abbiam veduto in alcuni della famiglia Stecchini, che stanno nella loro abitazione qui in Bassano, per cui è verisimile che operasse colla maggior diligenza; poiché Giustina ch'era moglie di Carlo Stecchini era sua sorella. Convien dire, che in questo genere di dipingere egli acquistasse gran credito e riputazione, poiché troviamo che sino i Padri di Monteortone della Congregazione di S. Agostino lo fecero a loro venire per essere ritratti dal

56. GIACOMO GUADAGNINI, OPERA ATTRIBUITA
(BASSANO DEL GRAPPA 1605 - POST 1666)

Ritratto di nobiluomo con levriero

Olio su tela, 100 x 84 cm | Inv. 520

La pellicola pittorica è coperta da vernice ossidata e da uno strato di deposito di polvere; la tela presenta una foderatura ottocentesca. Si scorgono cadute di colore soprattutto in corrispondenza del braccio destro. La parte inferiore sembrerebbe essere stata ridotta. La cornice in legno intagliato e scolpito è coeva al dipinto.

Il personaggio, impettito, è colto in posizione frontale ma con il busto leggermente ruotato. Alla sua sinistra appare la testa di un cane levriero. Veste alla moda. Indossa una giubba attillata, molto caratteristico è lo *jabot* di pizzo annodato con ampio fiocco rosso, una sorta di cravatta anche se non ancora annodata. Sulla spalla destra è applicato un fiocco rosso, una sorta di vistosa spallina. Il bordo in pizzo

della camicia fuoriesce sul davanti della giubba per tutta la lunghezza e arricchisce anche i polsini.

Nonostante lo stato di conservazione problematico si riconosce in questo ritratto lo stile di Giacomo Guadagnini come emerso dalla serie di ritratti firmati dei fratelli Beltramini, della quale non si esclude che anch'esso facesse parte, nonostante la mancanza di stemmi e scritte identificative. Pertanto si rinvia alla scheda precedente (catt. 51 - 55, invv. 880 - 883). La foderatura ha privato la possibilità di verificare se anche questo ritratto fosse firmato dal pittore bassanese

Bibliografia: inedito.



57. PITTORE VENETO, 1681

Ritratto di Andrea Pasini

Olio su tela, 116,5 x 96,5 cm | Inv. 710

Iscrizioni, in alto a destra al di sopra dello stemma della famiglia Pasini, si legge in lettere capitali:

ANDREAS DE PASINIS V(troque) I(vre) DOC(to)R/ AETATIS SVAE XL/ 1681.

Restauro: A. Bigolin, 1994

La superficie dipinta appare fortemente danneggiata specie lungo i bordi. Si scorgono numerose cadute di colore, alcune delle quali interessano la figura in corrispondenza dei capelli e di una parte del volto. Il dipinto è stato sottoposto a un intervento conservativo comprendente la pulitura e foderatura, non l'integrazione pittorica.

Il personaggio che volge lo sguardo all'osservatore si presenta in piedi a mezza figura, posto di tre quarti verso destra. Il volto è circondato da lunghi capelli sciolti che scendono fin sul largo colletto a due falde inamidate. La mano sinistra è posata sul tavolo mentre la destra indica il libro che vi è appoggiato, esso allude agli studi giuridici del personaggio. Costui indossa la casacca contraddistinta da un decoro a passamaneria sulle maniche e da una fitta abbottonatura dorata. Essa è aperta sul davanti per cui si scorge la camicia bianca di bisso dagli sbuffi alle maniche. Lo sfondo è in grigio e una diversa luminosità finge l'articolazione delle pareti. Nell'angolo superiore sinistro lo spazio è delimitato da un tendaggio di colore verde, raccolto da un cordone con lambrecchino. Sullo sfondo, in corrispondenza della spalla destra si scorge un pentimento nella sagoma

della figura, mentre sul lato opposto è proiettata l'ombra.

In alto a destra sono posti lo stemma e l'iscrizione, dalla quale si deduce l'identità dell'effigiato e l'anno di esecuzione. Si tratta del giurista asolano Andrea Pasini, nato secondo le fonti nel 1635 (Trieste de Pellegrini sec. XVIII, ms. 149/1; Pivetta 1876, ms., IV, cc. 822-823), ma come osserva Bevilacqua (2000, scheda OA) i dati documentari che si evincono da questo dipinto suggeriscono di posticipare la nascita al 1640-41.

Il dipinto ricalca in parte la tipologia della serie ritrattistica Beltramini spettante a Giacomo Guadagnini, il cui esemplare più tardo è il *Ritratto di Francesco Maria Beltramini* (cat. 53, inv. 883) del 1666. Se il taglio compositivo e i dati del costume sono analoghi, si osserva in questo ritratto più tardo una diversa sensibilità esecutiva, una pittura più sciolta e sensibile alla luce. Soprattutto l'ignoto autore si distingue per l'interesse alla resa psicologica, perché infrange certa voluta fissità d'espressione che spesso caratterizza la coeva ritrattistica con intenti celebrativi.

Bibliografia: Bernardi 1949¹, p. 135.



58. - 59. BARTOLOMEO LITTERINI

(Venezia 1669 - 1748)

Giacobbe carpisce la benedizione di Isacco

Olio su tela, 97 x 82 cm | Inv. 509

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1990

Cristo incontra la samaritana al pozzo

Olio su tela, 97,5 x 83 cm | Inv. 510

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1990

Lo stato di conservazione dei due dipinti è discreto, i supporti di entrambi sono stati foderati e si è provveduto alla pulitura e al restauro pittorico. Per quanto riguarda il dipinto inv. 509 si registrano diffuse abrasioni localizzate in prevalenza sul tendaggio di fondo, in corrispondenza della figura di Giacobbe e del volto di Rebecca. L'altro, inv. 510, presenta numerose abrasioni, le lacune verificate dietro il capo di Cristo e nel cielo sono state reintegrate. La preparazione delle tele è con il bolo rosso, utilizzato soprattutto nel XVIII secolo.

Entrambe le opere pervennero al museo tramite il Legato Bertoldi nel 1910, con l'attribuzione ad Alessandro Varotari detto il Padovanino.

L'identità di misure portano a credere che andassero in coppia. Tuttavia i soggetti possono far ritenere che facessero parte di una serie più articolata in quanto riguardano l'Antico e il Nuovo Testamento e i rapporti di prefigurazione non sono immediati, così da lasciar supporre che essi si instaurassero più chiaramente con altri dipinti.

Il primo raffigura l'episodio narrato in Genesi (25,19-34; 27; 28,1-5) con Giacobbe, terzo dei grandi patriarchi, che, dopo aver comprato dal fratello Esaù la primogenitura in cambio di un piatto di lenticchie, tenta di carpirgli anche la benedizione paterna. L'occasione propizia si verificò quando Isacco, ormai vecchio e quasi cieco, inviò Esaù a prendergli della selvaggina perché potesse mangiarne e dargli così la sua benedizione prima di consumare il pasto. La madre, Rebecca, udite queste parole, travestì Giacobbe con gli abiti del fratello, preparò un piatto di carne e lo spinse dal padre, la cui senilità molto avanzata non gli permise d'accorgersi dell'inganno.

L'altro dipinto raffigura l'incontro di Gesù con una samaritana presso il «pozzo di Giacobbe» (Gv 4,1-30). Non era consuetudine che un ebreo si rivolgesse a uno straniero, né tanto meno a un samaritano. L'ostilità da parte dei giudei comportava addirittura il rifiuto di bere dagli stessi recipienti. Per di più l'incontro è con una donna dalla condot-



ta non irreprensibile. Si deve tener conto che l'episodio è ambientato al pozzo di Giacobbe e che il racconto fa riferimento a quello di Isacco e Rebecca in Genesi (24,10-67). Il dialogo che ha come culmine la rivelazione messianica di Cristo, tocca il tema dell'acqua e della salvezza, quello del marito della donna quindi della morale, infine quello del culto.

Quanto all'aspetto stilistico per Battaglia (1988, scheda OA), a proposito del dipinto inv. 509, «la cupa atmosfera chiaroscurale in cui si svolge la scena, indica l'assimilazione della lezione dei tenebrosi» e osserva come la figura del vecchio venga «indagata con un compiacimento realistico, che sembra memore della pittura naturalistica del Giordano». Inoltre la stessa studiosa ipotizza una datazione verso la seconda metà del XVII secolo, eventualità suggerita dall'uso «di una tavolozza con colori scuri, che assumono negli incarnati un'intonazione rossastra».

In realtà i due dipinti devono essere riconosciuti a Bartolomeo Litterini, pittore difficile a confondersi pur tra i molti operanti a Venezia nei primi decenni del Settecento. Fu un figlio d'arte, essendo formato dal padre Agostino nella bottega in parrocchia di San Canciano alla cui attività collabora anche la sorella Caterina.

Il catalogo delle opere di Bartolomeo è molto ricco, al primo posto figura il *San Lorenzo Giustiniani che celebra la messa* del 1697 della basilica dei Santi Maria e Donato di Murano, tra le ultime si pone la pala delle *Stimate di san Francesco e santi* della parrocchiale di Biancade (Treviso) del 1732. Comunque la sua produzione si conclude più tardi, la morte del pittore «travagliato de mali de nervi» sopraggiunge nel 1748 (Leopardi 1977, pp. 121-122). Entro questo arco temporale di oltre tre decenni si compone un catalogo di opere d'arte sacra realizzate per chiese di Venezia e delle isole e per la Terraferma, numerose sono

quelle per il Bergamasco; altre furono destinate alle città e territori di Vicenza, Padova e alla Marca trevigiana. Per quanto non sia stata ancora affrontata la catalogazione sistematica, quelle dotate di firma e data consentono di definire l'itinerario stilistico del pittore che, va sottolineato, non si caratterizza di certo per sostanziali scarti stilistici. Indipendentemente dalle recenti segnalazioni critiche di opere di culto individuate nei territori periferici, contributi che fanno seguito alla fase in cui il pittore era guardato con una certa sufficienza, si registra un significativo aggiornamento sulla considerazione da dovergli prestare. È testimoniato autorevolmente da Rodolfo Pallucchini che nel più recente profilo dedicatogli (Pallucchini 1994, I, pp. 166 - 172) esordisce rettificando apertamente quanto affermato in precedenza (Pallucchini 1960, p. 53), giudicandolo «un conformista reazionario», per delinearne poi un più generoso itinerario operativo senza per questo «promuoverlo ad un altro rango che non sia quello di modesto pittore».

Si ha la consapevolezza che a corroborare quest'ultima posizione di Pallucchini, oltre alla considerazione della sua opera grafica (Meijer 1980, pp. 29-32), possa concorrere il reperimento dei primi esempi di dipinti biblici “da stanza”, come quelli del Museo Civico di Padova (*Giacobbe carpisce la benedizione di Isacco; Tobio scaccia il demonio prima del matrimonio con Sara*) o di collezione privata (*Giuseppe e la moglie di Putifarre; Susanna e i vecchioni*) che si è avuto occasione di attribuirgli (Fossaluzza, in *Da Padovanino* 1997, pp. 232-233 catt. 178-179; Idem 1997, pp. 182, 196 figg. 51-52, 212 nota 73). Si è anche accertata la collaborazione in tali dipinti con Antonio Arrigoni che, assieme a Francesco Pittoni, segnala la linea stilistica a cui il pittore partecipa. Con Arrigoni, in particolare, Litterini offre il suo contributo alla costituzione di un *pendant* con soggetti di storia antica ora in collezione privata di Treviso. Esso è



composto dal dipinto raffigurante *Ada, regina di Caria, consegna ad Alessandro Magno le chiavi di Alicarnasso* di Arrigoni e da quello di *Berenice assolve il voto di tagliarsi la chioma* di Litterini (Fossaluzza 2008¹, pp. 196, 197 figg. 40, 41, con erronea indicazione dei soggetti per mancato recepimento delle correzioni apportate alle bozze di stampa).

Queste opere possono accompagnarsi ad altre di carattere devozionale di piccole dimensioni come quelle del Museo Civico di Padova, del Museo Diocesano d'arte sacra "Albino Luciani" di Vittorio Veneto (Crocifisso, *Madonna con il Bambino e san Gaetano da Thiene*), del Collegio San Giuseppe di Vittorio Veneto (*Adorazione dei Magi, Sant'Agostino*; Fossaluzza, in *Da Padovanino* 1997, pp. 233-235, catt. 180-181; Idem, in *Fondazione Cassamarca* 2004, p. 430).

L'attestazione di un'attività dedita a soggetti "profani" di Litterini da collocarsi in palazzi veneziani viene per ora dal riconoscimento del soffitto di palazzo Zenobio con *Ercole accolto in Olimpo* (Pavanello 1999, pp. 67-69, 107 nota 16; Fossaluzza 2008¹, p. 202 nota 6). Importante è poi l'attribuzione del fregio con *Storie di Circe* da fine Ottocento collocate nella State Drawing Room della residenza della Marquess of Bath a Longleat (GB) ritenuto di Pietro Liberi e vicino a Lazzarini (Ruggeri 1996², p. 292 cat. M26), ma spettante a Litterini (Fossaluzza 2008¹, p. 202 nota 6).

In particolare, il primo nucleo di dipinti da stanza biblici, di storia antica e devozionali supportano più direttamente l'assegnazione a Litterini dei due dipinti asolani che condividono la stessa destinazione collezionistica privata. Si deve ammettere tuttavia, per quanto ovvio, l'assoluta coerenza stilistica dimostrata da Litterini nel fare opere in grande o in piccolo. Egli si distingue in tutti i casi per una sorta di nitore formale associabile non solo a quello di Arrigoni ma anche a quello di Gregorio Lazzarini.

Il disegno è sempre pulito e meticoloso, la forma tornita, il colore levigato e della consistenza di uno smalto specie negli incarnati; le gamme chiare sono scelte e accostate con nettezza sia in presenza di un rafforzato chiaroscuro di fondo, come nella prima fase, sia in presenza di una luminosità più alta che subentra dal secondo decennio in avanti. Ad un tempo gli è tipica quella sorta di equilibratura dei moti espressivi su cui non si concedono deroghe, per cui finiscono con il risultare più "parlanti" i gesti che sono talvolta, per estro, di una certa teatralità.

Tali osservazioni generali di carattere stilistico si sono formulate a commento della pala della *Natività di Maria* che gli si è riconosciuta nella chiesa parrocchiale di Consiglio di Casale sul Sile con una collocazione nel secondo decennio inoltrato, se non poco dopo (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 426-431). Si possono riprendere a proposito delle due opere asolane per la perfetta coincidenza di esito stilistico, assieme ai confronti stabiliti con opere accertate come l'*Incoronazione di Maria* della chiesa parrocchiale di Valzurio (Bergamo) del 1719, di cui chi scrive ha supposto la contemporaneità con il *Martirio di san Pietro da Verona* di Alzano Lombardo (Bergamo), o i grandi teleri della *Moltiplicazione dei pani* del 1721 e delle *Nozze di Cana* del 1723, che si fronteggiano nel presbiterio della chiesa di San Pietro Martire di Murano. Un'annotazione fra tanto rigore e coerenza formale merita comunque il confronto fra l'esito del *Giacobbe carpisce la benedizione di Isacco e Cristo e la samaritana al pozzo* del Museo di Asolo che fa emergere maggiormente in quest'ultima opera l'apertura di Litterini al chiarismo neoveronesiano della pittura accademizzante veneziana di primissimo Settecento fra Sebastiano Ricci e Antonio Balestra.

Bibliografia: inediti.



60. BARTOLOMEO LITTERINI (VENEZIA 1669 - 1748)

San Matteo evangelista e l'angelo

Olio su tela, 84 x 100 cm | Inv. 702

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto, che si giudica in prima tela, è stato anticamente rifilato ed è attualmente in parte staccato dal telaio. Lo stato di conservazione può essere giudicato comunque discreto perché è garantita una soddisfacente leggibilità, nonostante qualche lacerazione lungo i margini, i fori e le cadute di colore, inoltre l'ossidazione delle vernici e l'accumulo di polvere in superficie.

È citato nell'inventario del Legato Bertoldi quale opera di Gregorio Lazzarini, riferimento significativo per i legami stilistici che ha nei suoi riguardi Bartolomeo Litterini al quale l'opera si assegna per la prima volta in questa occasione.

Per quanto riguarda lo stile di quest'ultimo si rinvia alla scheda relativa ai dipinti raffiguranti *Giacobbe carpisce la benedizione di Isacco* (cat. 58, inv. 509) e *Cristo incontra la samaritana al pozzo* (cat. 59, inv. 510), rispetto ai quali conviene una collocazione cronologica un poco più avanzata. Anziché cercare i confronti nella fase più "tenebrosa" di

inizio secolo, si ritiene orientativo l'esito stilistico della *Madonna del rosario e santi* della chiesa parrocchiale di Villongo Sant'Alessandro (Bergamo) del 1724 (Leopardi 1977, p. 122, fig. 5) in cui Pallucchini (1994, I, pp. 171-172 fig. 262) coglie la rinuncia «alla schiaritura di colore che aveva adottato dipingendo i due teleri di Murano, ma imprimendo all'insieme un'atmosfera calda, affocata, che richiama il mondo piazzettesco».

L'evidenza formale di ogni dettaglio figurativo che contraddistingue le opere di Litterini, si direbbe l'esercizio di un'attrazione affidata alle apparenze del reale, si esprime in questo dipinto nelle pagine del libro trattenuto dall'evangelista minuziosamente e ordinatamente scritte. Si può leggere, nonostante i danni in più punti della pellicola pittorica, conforme alla Vulgata il Capitolo 2 del Vangelo di Matteo relativo alla visita dei magi.

Bibliografia: inedito.



61. PITTORE NAPOLETANO, METÀ SECOLO XVIII

L'avarò e la morte

Olio su tela, 60,7 x 81 cm | Inv. 454

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

L'opera si giudica in uno stato di conservazione discreto. Le tonalità scure appaiono abraze a causa dell'utilizzo di solventi nel corso di vecchi restauri che hanno fatto sparire la preparazione di fondo realizzata con bolo rosso. Cadute di colore interessano i margini che dalla battuta interna del telaio si deduce siano stati rifilati. Sulla lettera chiusa e con apposti due sigilli di ceralacca rossa riposta nello scrigno è presente una sigla che si legge con difficoltà.

Il dipinto è stato acquisito tramite il Legato Bertoldi (1910) con significativa attribuzione a Luca Giordano. Si conserva in una cornice settecentesca.

Raffigura un vecchio contabile forse un usuraio, penna in mano, intento a far tornare i conti, dall'espressione si direbbe con disappunto e insoddisfazione. Si presenta in vesti da casa con la berretta da notte, la cosiddetta papalina od orsina, seduto al tavolo su cui sono sparse monete d'oro e d'argento e un cartoccio di pepite (?). Vicino al tavolo il forziere è aperto. Alle sue spalle però la morte, velata, sta per sorprenderlo.

Il soggetto si riferisce al secondo dei sette vizi capitali il cui settenario è noto anche con l'acronimo mnemonico di s.a.l.i.g.i.a., comprendente la Superbia, l'Avarizia, la Lussuria, l'Ira, la Gola, l'Invidia e l'Accidia.

Si può citare quale riferimento la serie di Jacques de Backer (Anversa, seconda metà del secolo XVI) del Museo Nazionale di Capodimonte, in cui la rappresentazione del vizio ha sullo sfondo quella di episodi vetero e neotestamentari. Solitamente l'Avarizia è rappresentata attraverso la scena di intento moraleggiante dell'usuraio che presidia i suoi tesori, o pesa sul bilancino l'anello matrimoniale impegnato da una povera vedova per poter sostenere i figli. Alle spalle dell'usuraio impietoso o dell'avarò solitamente la morte sta per scoccare la sua freccia, in questo caso sta per ghermirlo. Il rapporto alterato con il denaro è rappresentato altre volte dal cambiavalute, dagli uomini del banco dei pegni e dagli esattori delle tasse.

Non mancano per questa situazione i riferimenti biblici, a Giezi, servo del profeta Eliseo, che trattiene per sé il denaro ottenuto con l'inganno da Naaman (2 Re 5,20-27). Oppure ad Anania il quale riserva per sé una parte dei proventi dalla vendita dei beni destinati al sostegno della sua comunità e che muore dopo il rimprovero dell'apostolo Pietro (At 5,1-6). Non manca l'interpretazione della parabola evangelica della stoltezza dell'uomo ricco (Lc 12,13-21) con cui Gesù sottolinea i pericoli dell'avidità che porta a trascurare la propria anima. Rembrandt (Leiden 1606 - Amsterdam 1669) ne *La parabola del ricco stolto* o *Il cambiavalute* del





1627 (Berlino, Staaliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) lo raffigura come un vecchio che a lume di candela trascorre la notte a contare il suo oro.

L'attribuzione del dipinto del Museo di Asolo a Luca Giordano (Napoli 1634-1705), pur prospettando un certo orientamento di gusto comprensibile, non è di fatto convincente. La stesura pittorica liscia e levigata, la luce radente e metallica appaiono infatti lontani dal suo stile anche a considerare quello della fase più avanzata. Tuttavia, la propensione per un naturalismo preciso e definito induce a rimanere in ambito napoletano, ma a una data che può essere avanzata verso la metà del Settecento. Il linguaggio di riferimento si ritiene possa essere quello di Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), la tematica quella di genere in cui si specializzano notoriamente i suoi allievi quali Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia 1707 - Napoli 1789) e poco dopo Gaspare Traversi (Napoli 1722 circa - Roma 1770).

Bonito a partire dalla fine degli anni trenta si dedica in

particolar modo ai dipinti con episodi di “vita popolare” e scene di interni ai quali deve la sua fortuna e notorietà anche perché (Spinosa in *Civiltà del '700* 1979, I, pp. 208 - 212; 1980, II, p. 427; Idem 1988, pp. 57 - 61, 168 - 169 catt. 292-294, 367 figg. 352-355, 368-370 figg. 356 -359).

A titolo d'esempio, un risultato “di scuola” affine a quello del dipinto asolano per scioltezza e a un tempo meticolosità di conduzione pittorica ed effetto luministico si ravvisa nel pendant con la *Presentazione dei candidati alle nozze* (olio su e tela, ciascuna 75 x 101 cm) proveniente da collezione spagnola ora sul mercato antiquario olandese come opera attribuita a Gaspare Traversi (Theo Daatselaar, *Zalthumbel NL* [catalogue 2014], pp. 76-77). Nella fototeca di Federico Zeri (scheda numero 63232) uno dei dipinti è catalogato come Giuseppe Bonito, attribuzione con cui comparve sul mercato antiquario londinese nel 1976 (Sotheby's Parke-Bernet, January 22-23, Lot 79).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.

62. ANTONIO CONSETTI, AMBITO DI (MODENA 1686-1766)

Riposo durante la fuga in Egitto

Olio su tela, 72,5 x 54 cm | Inv. 462

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: D. Minotti, 2010

Il dipinto entra a far parte delle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910, dove era attribuito ad Annibale Carracci, in modo da sancirne in termini di antistorica eccellenza la derivazione emiliana.

Per questo inedito si propone l'assegnazione al modenese Antonio Consetti in una fase matura, dopo il 1730, in base al profilo che si fonda sulla testimonianza di Tiraboschi (1786, pp. 180-183).

Le basi comparative riguardano l'affinità di esito esecutivo in opere di piccole dimensioni nelle quali si esaltano maggiormente gli aspetti di squisito carattere barocchetto nella scioltezza della ritmica compositiva e fragranza del fraseggio pittorico chiarista sulla base di una solidità formale improntata alla cultura bolognese post-reniana. Quest'ultima è derivante dalla formazione del pittore presso Giovan Gioseffo Dal Sole (Bologna 1654-1719) poi presso Donato Creti (Cremona 1671 - Bologna 1749), l'esito più evoluto è sostenuto invece dall'interesse per Vittorio Maria Bigari (Bologna 1692-1776) in modo da presentarsi affine a quello del conterraneo Francesco Vellani (Modena 1689-1768; Guandalini, in *L'arte degli Estensi* 1986, pp. 283-284; Novelli 1983, 28, pp. 47-48).

A sostegno della soluzione attributiva è utile, in particolare, il confronto con la tela della *Madonna del Rosario e santa Rosa da Lima* (235 x 157,5 cm) già ubicata nell'Anticamera dei Presidenti del Nuovo Ospedale di Modena (ora Modena, chiesa delle Domenicane), considerata da Antonio Zerbini (sec. XVIII, ms.) «la più bella (...) e più eccellente che sortita sia dalle mani di Antonio Consetti». In particolare, si aggiunga la comparazione con il piccolo dipinto su carta applicato su tela (38 x 22 cm) del Museo Civico di Modena (proveniente dall'Ente Comunale di Assistenza), giudicato esserne il bozzetto preparatorio o replica, rispettando in tutto la composizione e la soluzione figurativa (Guandalini, in *L'arte degli Estensi* 1986, pp. 285-286 catt. 204-205). Il supporto cartaceo consente la maggiore leggerezza di tocco nella stesura di una materia cromatica comunque corposa. Un aspetto del tutto peculiare del dipinto asolano è quello di una resa "per macchie", ad esempio nelle vesti della Vergine, altrimenti quello di una conduzione come filamentosa del secondo piano, come si nota nel brano del san Giuseppe e l'asino.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



63. - 64. PITTORE VENETO,
TERZO QUARTO DEL XVIII SECOLO

Ester e Assuero

Olio su tela, 70 x 94,3 cm | Inv. 708

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994.

Salomone idolatra

Olio su tela, 70 x 94,5 cm | Inv. 709

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994.

Il dipinto con *Ester e Assuero* inv. 708 appare in uno stato conservativo discreto. Si scorgono piccole ma diffuse cadute di colore con relative integrazioni, mentre alcuni danni affiorano sul collo della protagonista e sul vestito dell'accompagnatrice. Ulteriori piccoli danni si registrano sui margini destro e sinistro e nella zona superiore.

Il *Salomone idolatra* inv. 709 presenta invece solo alcune abrasioni localizzate lungo i margini.

I due dipinti, che per identità di misure e di stile formano evidentemente una coppia, furono acquisiti dal museo mediante il Legato Bertoldi (1910) con la generica attribuzione alla scuola di Paolo Veronese.

Le composizioni riprendono due soggetti vetero-testa-

mentari di diversa fortuna iconografica. Nella prima Ester, giovane ebrea «di bella presenza e di aspetto avvenente», intercede presso il re persiano Assuero, al fine di impedire il massacro del suo popolo (Est 5). La seconda ricorda la vecchiaia di Salomone, quando il re d'Israele iniziò ad arrendersi sempre più ai culti pagani introdotti dalle sue molte donne straniere (1 Re, 11,1-8). Salomone in questo caso è attorniato da tre giovani donne che lo assistono e quasi lo spingono ad adorare il simulacro.

Come giustamente osserva Battaglia (1998, scheda OA), le opere sono esemplate su modelli nobili, derivati dalle stampe di Pietro Monaco entrambe edite nella prima edizione della raccolta del 1743 e in tutte le successive ([1746], 1763, 1772, 1789, [1819-1822]; Apolloni 2000, pp. 198-199 cat. 41, 300-301 cat. 92). *Ester e Assuero* riprende il bozzetto realizzato da Sebastiano Ricci per il dipinto di identico soggetto, oggi custodito a Roma presso il Palazzo del Quirinale (Daniels 1976¹, p. 137 cat. 524; Idem 1976², pp. 106-107 cat. 373, fig. 254). Battaglia, che ritiene perduto l'originale, segnala solamente il bozzetto conservato presso la National Gallery di Londra (47 x 33 cm) e suggerisce «un prototipo ancora più stretto nel bozzetto preparatorio» per la parte centrale di un dipinto segnalato da von Derschau (1916, tav. 44, fig. 3; Idem 1922, p. 149, tav.

123; Daniels 1976¹, p. 137 cat. 525) nella collezione Rocchi di Roma. Rispetto alla tela del Quirinale, il bozzetto londinese presenta alcune piccole varianti: il primo soldato in piedi a sinistra, ad esempio, non reca l'elmo e la tenda del baldacchino scende fino alle spalle del re, lasciando intravedere le nappe della sommità. L'incisione di Pietro Monaco è di fatto esemplata su questa versione preparatoria che, stando alla didascalia posta in calce, si trovava nella casa veneziana di Anton Maria Zanetti a Santa Maria Mater Domini. Di questa stampa, oltre al dipinto di Asolo, si conosce un'altra derivazione, di dimensioni maggiori (138,4 x 92,7 cm), passata alla metà del secolo scorso in due aste londinesi (Sotheby's, Londra 31 gennaio 1951 e 26 febbraio 1958) e considerata da Daniels (1976¹, p. 137 cat. 525) «una replica di bottega o copia». Rispetto al bozzetto ricceso e alla sua traduzione incisoria, la versione di Asolo si sviluppa in orizzontale, escludendo quindi la fascia superiore del partito architettonico. Tale soluzione venne, forse, adottata dal pittore per uniformare il dipinto al suo *pendant*, raffigurante *Salomone idolatra*.

Questa seconda opera è ugualmente derivata da una stampa di Pietro Monaco, stavolta però esemplata su un dipinto perduto di Antonio Arrigoni. Pittore attivo a Venezia e a Vicenza tra il XVII e il XVIII secolo, Arrigoni guardò inizialmente all'accademismo di Antonio Balestra, assumendo più tardi un ruolo decisivo nell'orientare alcuni pittori, su tutti Giambattista Pittoni, verso la modernità (Fossaluzza 1997; Idem 2008¹). Egli quindi contribuì a realizzare il passaggio si direbbe dal «barrocchetto» al «rococò» dei pittori veneziani della nuova generazione del primo Settecento. Nell'incisione di Pietro Monaco, che documenta l'opera nella collezione di Sebastiano Fava, «vi è ravvisabile un'assoluta fedeltà di riproduzione, sia del tratto disegnativo proprio dell'Arrigoni (ma si direb-

be quasi in un'esasperazione alla Fontebasso), sia delle qualificazioni tipologiche dei volti (...). Assai interessante, anche dal punto di vista del costume, è il personaggio femminile che a destra chiude il corteo, il quale presenta caratteri ritrattistici. Un aspetto ancor più interessante è quello della composizione e della regia scenica. Il gruppo, allineato e assiepatò, è portato in primo piano, l'incedere è ritmato da lesene e colonne poste sul fondo; l'ara è alzata su gradini curvilinei posti sulla diagonale e in prospettiva, davanti ad essa vi sono vasi d'ornamento e incensieri dalle forme capziose, quasi appartenessero a una bizzarra collezione» (Fossaluzza 1997, p. 195). Tuttavia il dipinto del Museo di Asolo, così come già osservato per il *pendant*, sintetizza e semplifica la composizione riprodotta nell'incisione. Rispetto allo svolgimento ideato da Arrigoni, il dipinto riduce il numero dei personaggi, il nano seduto ai piedi del trono scompare, mentre le cinque donne si riducono a tre e a farne le spese è proprio quel «personaggio femminile che a destra chiude il corteo», appena ricordato. Lateralmente però compare una tenda scostata da un moro, variante aggiunta dall'autore di questa versione in quanto assente nel prototipo.

Le due opere, pur palesando una generale coincidenza stilistica, tradiscono in alcuni particolari una condotta pittorica un poco difforme, anche se pare difficile ravvisarvi la testimonianza dell'intervento di due mani diverse all'interno della medesima bottega. Il *Salomone idolatra* presenta una maggiore scioltezza esecutiva, mentre nell'*Ester e Assuero* si nota una diversa meticolosità di resa nei dettagli specie dei tessuti.

Il taglio compositivo con cui si traduce semplificando l'ideazione delle incisioni prescelte, specie nell'aspetto dell'ambientazione architettonica, trova assonanze in alcune opere di Gaspare Diziani (*Antonio e Cleopatra* e *Mor-*



te di Sofonisba, già Parigi, collezione de Balkany; *Giuseppe riceve il padre e i fratelli*, già Feltre, collezione Bovio; Zucchi Tauro 1971, pp. 74-75, 82, tavv. 61, 62, 138), non vi corrispondono invece le tipologie. Queste, mai coincidenti

con i modelli grafici, possono condurre all'identificazione dell'autore che per ora si prospetta partecipe di quella sorta di cosmopolitismo stilistico del terzo quarto del secolo rappresentato da pittori che dopo aver maturato



un'esperienza veneziana di carattere neoveronesiano, con riferimento precipuo a Sebastiano Ricci e al suo lascito, sono operanti nella periferia alpina sul quadrante di nord-est del Veneto e Friuli, con diramazioni verso la Slovenia,

e possono aggiornarsi guardando ai modelli grafici diffusi dalla Capitale lagunare.

Bibliografia: inedito.

65. GIAMBETTINO CIGNAROLI (VERONA 1706-1770)

San Bonaventura da Bagnoregio leggente

Olio su tela, 83 x 70,5 cm | Inv. 456

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Soprintendenza, 1971

La superficie presenta alcune abrasioni che sono state integrate nell'ultimo restauro. Esse proliferano sul volto del santo, attorno agli occhi e sulla fronte, inoltre sul lato destro della composizione nella zona occupata dal cielo. Molto ripresi inoltre risultano il braccio destro, la cui mano pare evidenziare un'antica lacerazione e parte del tendaggio. La vernice è ossidata e alterata.

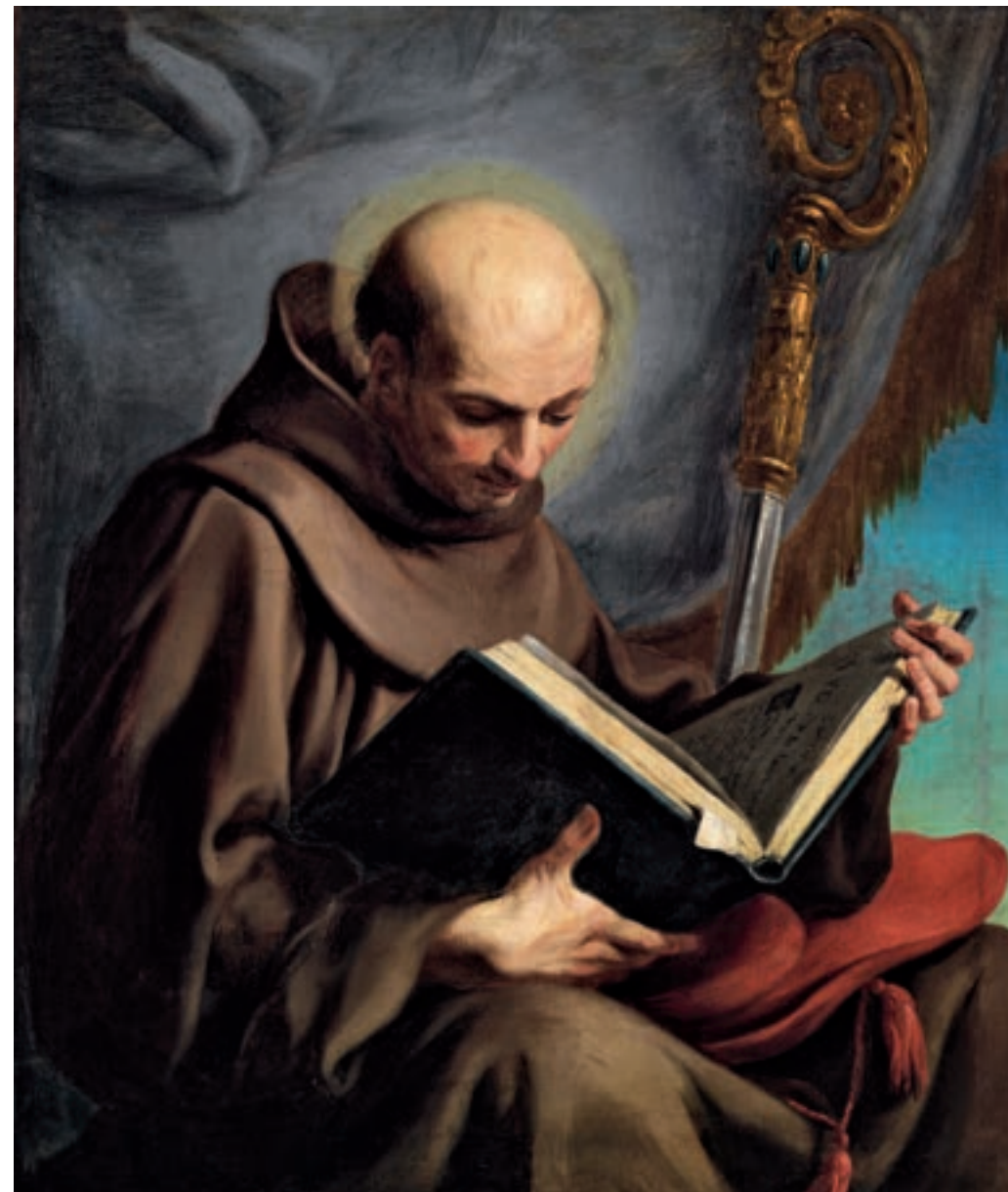
Il dipinto, raffigura san Bonaventura da Bagnoregio nel consueto saio francescano. Egli è peraltro riconoscibile dagli attributi del libro, del galero cardinalizio e in questo caso anche del pastorale. La sua iconografia fu limitata fino al XVI secolo, a causa della tarda canonizzazione, per poi conoscere una discreta fortuna.

L'opera figura nell'elenco del Legato Bertoldi (1910), dove è attribuita genericamente a pittore bolognese del XVII secolo. Tale proposta si giustifica con la pulizia formale e la solida consistenza volumetrica. Il libro inoltre palesa la cura riservata accademicamente al dato naturalistico. Ben congegnata appare altresì la regia luministica, con il santo, in pieno chiarore, assorto nella lettura del testo sacro. Il riferimento all'accademismo settecentesco contenuto

nell'antica assegnazione collezionistica (a volerne trovare l'aspetto positivo) si risolve nella presente occasione con la ricerca nell'ambito della pittura veronese. Dove il riscontro stilistico si individua puntuale nel guardare a Giambettino Cignaroli. Inoltre, la fortuna vuole che nei tre monumentali *Libri dei disegni* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (F. 256 Inf., II, 283, f. 59), confezionati dallo stesso Cignaroli, si sia rinvenuto tra i fogli rimasti inediti (come lo sono per la gran parte) quello corrispondente al dipinto di Asolo con apposta la data 1746 (Pesenti 1959, p. 129: «Santo Vescovo che legge»).

Nel profilo di Cignaroli comprensivo del catalogo delle opere che l'oratoriano Ippolito Bevilacqua diede alle stampe presso Moroni a Verona nel 1771 (p. 76) si elenca a Mantova la seguente opera: «S. Bonaventura Cardinale, mez. fig., per le Cappuccine». Nulla osta che si tratti del dipinto pervenuto nella collezione del prevosto Bernardi o di altra versione dello stesso, la cui particolarità di taglio compositivo non è trascurata nella laconica elencazione settecentesca.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.



66. GIUSEPPE BAZZANI (MANTOVA 1690-1769)

San Giuseppe

Olio su tela, 29,5 x 23,8 cm | Inv. 475

Restauro: Soprintendenza, 1971.

Il dipinto si giudica in uno stato di conservazione discreto. È evidente la trama della crettatura nelle parti chiare e in corrispondenza della nuca. Si notano alcuni ritocchi specie lungo il margine.

Il dipinto non ha fortuna critica ed è indubbiamente un rinvenimento di tutto riguardo per qualità espressiva in coerenza con la tipologia e tecnica d'esecuzione.

Si può classificare difatti come studio per una testa di carattere, eseguito "alla prima" con straordinario virtuosismo pittorico. Di conseguenza, secondo tale ottica, può ritenersi opera finita e non abbozzo preparatorio successivo alla fase d'ideazione disegnativa. Pertanto, così concepita, essa era destinata al collezionismo e il formato ovale può considerarsi di sostegno a questa ipotesi. Tali osservazioni colgono altresì come l'opera sia pertinente alla ricerca espressiva del Rococò, fase nella quale si situa. Quanto all'iconografia si riconosce san Giuseppe e non Pietro apostolo, pertanto non si esclude che trovasse come *pendant* l'immagine di Maria Vergine secondo un uso devozionale invalso in quest'epoca.

Il *ductus* della pennellata libero e d'improvvisazione, come a scatti, la trasparenza sempre mantenuta, il valore peculiare di luminosità alta e di timbro perlaceo raggiunta attraverso la stesura di materia chiara, solo a volte più densa

nel tono, consentono di attribuire il dipinto al mantovano Giuseppe Bazzani (Ivanoff 1950, pp. 15-28; Tellini Perina 1970, pp. 9-52; Eadem 1976; Caroli 1988). Nell'opera del quale tali esiti affondano le radici nell'osservazione di Rubens, Fetti e Maffei. In base alla sua inconfondibile ricerca cromatica, il dipinto asolano è un documento raro quale stadio esecutivo autonomo, audace e spontaneo ma perfettamente coerente con gli esiti di effusione o "fuori fuoco" che caratterizzano le sue opere finite. Il taglio compositivo dell'esempio asolano, in altri termini, sembra consentire l'accentuazione degli esiti più avanzati di questo personalissimo linguaggio espressivo.

L'opera è infatti databile attorno alla metà del secolo, quando la vena pittorica del Bazzani si traduce in una sensibilità esasperata come si riscontra nei disegni della Raccolta d'Arco (1747 circa), nelle pale conservate nella chiesa parrocchiale di Revere (1751-1752), negli ovali delle collezioni Pesenti-Nodari a Mantova e Podio a Bologna. Si aggiungano le opere per le chiese mantovane di Santa Maria della Carità, San Maurizio e San Barnaba, databili a partire dal 1752. Sono tutte accomunate da un uso simile della luce che sembra quasi corrodere i piani cromatici specie dove la materia si fa più essenziale.

Il sostegno alla proposta attributiva dipende altresì dai



riscontri tipologici da selezionare entro quelle soluzioni ricorrenti di un taglio a profilo perso.

La costruzione della forma del dipinto asolano ha riscontro, in particolare, a livello disegnativo nello studio di teste sul *verso* del ben noto foglio in cui è raffigurata la *Presentazione di Gesù al tempio* sul *recto* delle raccolte del Museo di Belle Arti di Budapest (inv. 57.22 K; Fenyö 1958, pp. 77-84, figg. 54-55; Idem 1965, p. 53 cat. 69, figg. 69 verso, 69 recto). Quest'ultimo soggetto si trova realizzato nel dipinto della Galleria Nazionale di Praga riconosciutogli da Puppi (1962³, pp. 39-41, tav. 52), seguito da altri studio-

si (Fenyö 1965, p. 53 cat. 69; Tellini Perina 1970, pp. 59, 87, figg. 120, 121; Caroli 1988, p. 131; Tellini Perina, in *Settecento lombardo* 1991, p. 263 cat. I.266) che concordano sulla datazione nei primi anni Cinquanta in rapporto con i dipinti della chiesa di San Maurizio a Mantova.

Dal punto di vista tipologico ed esecutivo il *San Giuseppe* di Asolo trova un significativo corrispettivo nelle due figure di profilo sulla sinistra del disegno di Budapest e, dunque, del dipinto di Praga.

Bibliografia: inedito.

67. PITTORE VENETO, CIRCA 1754

Elia soccorso dall'angelo

Olio su tela, 86,7 x 111,5 cm | Inv. 772

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1988; R. Clochiatti, 2004

La tela, foderata in occasione di un intervento di restauro conservativo, presenta danneggiamenti lungo i margini e una lacerazione al centro con relativa foratura del supporto. Si scorgono inoltre numerose cadute di colore, mai integrate, le cui dimensioni ridotte non ne compromettono però la lettura. Dalle abrasioni emerge altresì la preparazione rossa del fondo.

La composizione svolge il racconto biblico di Elia (1 Re 19,4-8), il quale inoltratosi nel deserto per sfuggire a Gezabele, senza forze e nutrimento decise di stendersi sotto un ginepro e attendere la morte. Apparve allora un angelo che gli diede da mangiare e da bere. Nell'iconografia tradizionale l'emissario celeste reca il pane e il vino che prefigurano quelli eucaristici. Nel dipinto di Asolo, Elia è colto nel momento del risveglio, allorché l'angelo gli indica il salvifico pezzo di pane e l'orcio da pellegrino con il vino, posti accanto a lui.

Il profeta veste una tunica di colore azzurro chiaro e un mantello grigio dagli effetti di trasparenza in cui le pennellate sono condotte con libertà. Ha i calzari ai piedi. Il volto rugoso è bordato da una corta barba bianca, vicino è appoggiato il bastone che lo ha sorretto nel cammino. L'angelo dai capelli biondi e ricciuti è in veste di un giallo brillante su cui è gettato un drappo di rosso acceso. Sullo

sfondo a sinistra, oltre a una quercia, si scorge un paesaggio dominato da un alto monte e con una città turrita. Con la forza datagli dal cibo presentatogli dall'angelo, narra il testo biblico, Elia camminò per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte di Dio, l'Oreb.

L'opera pervenne al Museo con il Legato Bertoldi, nel cui elenco veniva attribuita a Leandro Bassano, un'indicazione che evidentemente non è in alcun modo utile.

La precisa soluzione attributiva, che rende necessaria tuttavia l'individuazione del nome dell'autore, si ricava dal confronto, istituito per la prima volta in questa occasione, con due dipinti di destinazione sacra datati 1754 spettanti alla stessa personalità che si è già avuto l'occasione di illustrare: la pala con *I Santi Antonio da Padova e Giovanni Evangelista* della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Poggiana di Riese Pio X resa nota da chi scrive (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 166-167), alla quale si è accostata la *Madonna del Rosario e i santi Francesco d'Assisi e Domenico* dell'Oratorio di San Francesco d'Assisi a Masiere di Posagno (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 148-149). Con le operazioni di restauro di quest'ultima è stata recuperata la tela sottostante che fungeva da rinforzo, nella quale un pittore tardomanierista affronta lo stesso tema della Madonna del Rosario. Quest'ultimo pittore si

lascia nell'anonimato, potendosi invece assegnare a Pasa Pace, come ora si propone, la pala a suo tempo accostata agli dell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa parrocchiale di San Pietro di Barbozza, in passato attribuita a Carletto Caliani (Mies 1996, I, pp. 525-526).

Al pittore settecentesco ancora anonimo dell'*Elia e l'angelo* si riferisce in questa occasione la tela delle raccolte asolane raffigurante *Sant'Antonio da Padova ha la visione del Bambino* inv. 917 (cat. 342), classificato fra le opere dei depositi (inv. 917) a motivo del cattivo stato di conservazione che lo rende solo parzialmente valutabile. A una cultura stilistica affine, ma di altra mano, si assegna *L'angelo custode* (cat. 343, inv. 919) proveniente con il Legato Giacomo Bertoldi del 1910, classificato anch'esso fra le opere dei depositi.

A rigore, si potrebbe osservare che il risultato di maggiore sintesi formale della pala di Poggiana trova riscontro nel

Sant'Antonio da Padova (inv. 917). Invece, qualche passaggio di maggior scioltezza pittorica e un'indagine fisionomica più insistita che sono propri della pala di Masiere dello stesso anno trovano il corrispettivo nell'*Elia e l'angelo*. Si tratta di oscillazioni di esito del tutto comprensibili, in termini generali da ritenersi proprie della modesta statura qualitativa dell'artista che si conferma di esperienza locale anche a seguito dell'allargamento del catalogo che ora si propone con l'aggiungere ad opere per luoghi di culto del territorio quelle destinate alla devozione privata riconosciutegli nelle raccolte asolane. Non si può che ribadire qualche assonanza con il 'riccismo interpretato' di Gaspare Diziani (Belluno 1689-1767) e soprattutto con lo stile sotto questo stesso segno di Gaetano Gherardo Zompini (Nervesa 1700 - Venezia 1778).

Bibliografia: inedito.



68. - 69. GIUSEPPE ANGELI

(Venezia 1712 - 1798)

Maria bambina leggente con Anna e Gioacchino

Olio su tela, 72,5 x 55,5 cm | Inv. 469

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: 1954

Morte di san Giuseppe

Olio su tela, 73 x 55,6 cm | Inv. 468

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: 1954

Il dipinto inv. 469 presenta il margine inferiore compromesso da cadute e ridipinture. Il *pendant* inv. 468 è giunto in stato di conservazione discreto. Il supporto appare allentato mentre la superficie pittorica palesa alcune abrasioni dove è intervenuto un vecchio restauro. Si registrano inoltre alcune lacune localizzate lungo i margini.

Nel primo dipinto è raffigurata Maria bambina impegnata nella lettura di un testo, il cui significato le è amorevolmente spiegato dalla madre posta alle sue spalle, mentre il padre ascolta, assorto, la lezione. Il rapimento di Maria, unito a un senso di beatitudine generato dalla consapevolezza appena acquisita, viene espresso dal pittore median-

te un espediente figurativo, ovvero quello sguardo beato che si volge dolcemente verso l'alto.

Nell'altro dipinto san Giuseppe morente è disteso nel giaciglio confortato dalla Vergine Maria che lo sostiene mentre rivolge lo sguardo al cielo. Gesù appare ed è colto nell'atto benedicente.

I due dipinti entrano a far parte delle collezioni museali con il lascito Bertoldi del 1910 registrati con un accostamento a Giambattista Tiepolo, ma che fu già dirottato da Coletti (1921, ds., p. 73) in favore «probabilmente di Sebastiano Ricci». Tale ipotesi venne giustamente corretta nella relazione di restauro del 1954 e più recentemente da Battaglia (1988, scheda OA), verso Giuseppe Angeli.

Secondo la studiosa questo *pendant* devozionale sembra «esemplificare bene quell'involuzione verso un accademismo debole e un lezioso pittoricismo che è stato indicato dal Pallucchini».

Tuttavia, in questo caso, l'artista si dimostra molto capace nella trasposizione pittorica, tanto quanto nella resa di una spiritualità raccolta e intimistica che si esprime, ad esempio, nello studio degli sguardi rivolti verso l'alto più volte utilizzati e da intendersi quasi come una sua cifra distintiva nell'interpretazione della poetica piazzettesca (Pallucchini 1931, pp. 421-432).



Allievo del Piazzetta, Angeli nel 1745, a trentatré anni, assunse la direzione della bottega; «gli era stato cioè conferito dal maestro un incarico organizzativo di non poco conto, data l'importanza commerciale e didattica che aveva assunto quell'impresa» (Pallucchini 1995, II, p. 161). L'artista tuttavia non si omologò passivamente alla visione del Piazzetta, ma ne produsse una propria. Riprendendo soprattutto il momento cromaticamente più chiaro del maestro, generò una pittura caratterizzata da una tavolozza argentea o dal «lume solivo», sempre più lontana dalle forti intonazioni chiaroscurali del suo maestro. «Con la scelta d'un cromatismo che sembrava rifarsi all'Amigoni, attivo a Venezia fino al 1747 (cioè prima della partenza per la Spagna), l'Angeli disponeva d'un mezzo espressivo più idoneo a contenuti che dal frivolo vanno al pietistico, puntando anche su una tipologia sempre più indirizzata al *larmoyant*» (Pallucchini 1995, II, p. 171). A partire dal settimo decennio l'artista aumenta la produzione di opere devozionali, sempre più richieste da chiese e conventi veneziani e della terraferma, imponendosi evidentemente per i suoi caratteri «pietistici» di facile comunicabilità. Da questo momento la sua pittura comincia una lenta fase in-

volutiva, diventando sempre più esercizio svolto in chiave accademizzante. Non a caso Angeli dal 1756 insegna alla Scuola di nudo dell'Accademia di Venezia, di cui peraltro diviene presidente nel 1772, iniziando parallelamente a dedicarsi all'attività di restauro. Il *pendant* del Museo di Asolo si situa negli anni Sessanta e per acclarare il metodo con cui il pittore si dedicava alla pittura devozionale per privati si indica a confronto con la *Morte di Giuseppe* la versione forse di poco precedente dello Szépművészeti Museum di Budapest (80 x 64 cm) illustrata da Zsuzsanna Dobos (in *“Te évszázadok kegyence”* 1996, p. 19). La composizione è del tutto analoga, divergono alcune soluzioni, la vergine osserva san Giuseppe, le loro mani sono atteggiata diversamente, mentre si ripete la figura di Gesù con la solida impostazione volumetrica della mano benedicente. Si tratta di declinare la fortunata soluzione derivata da esempi piazzetteschi e più volte adottata da Angeli, secondo una prassi che si consolida a partire dal sesto decennio del secolo.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bernardi 1951, ds.; *Veneto* 1954, p. 438.





70. GIUSEPPE ANGELI (VENEZIA 1712-1798)

San Girolamo Emiliani in estasi

Olio su tela, 32 x 29,2 cm | Inv. 474

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Soprintendenza, 1971

Rilevanti lacune interessavano il dipinto lungo i margini, mentre una caduta di colore correva in verticale dalla tempia del santo fino al colletto della talare. Tali difetti furono reintegrati e ridipinti in occasione dell'ultimo restauro, allo stato attuale però i ritocchi si presentano alterati e la vernice ossidata.

Il dipinto è acquisito con il Legato di Giacomo Bertoldi nel cui elenco figura significativamente con l'attribuzione a Giambattista Piazzetta (Venezia 1683-1754).

Il santo, posto di scorcio in atteggiamento estatico, con lo sguardo rivolto in alto verso la fonte luminosa riprende di fatto una soluzione iconografica ideata da Piazzetta, per la quale si può fare riferimento alla figura di Abramo nel *Sacrificio di Isacco* della National Gallery di Londra e che è successivamente riprodotta in molte composizioni ridotte con diversificati orientamenti, alcune con il solo personaggio ritratto, come nel dipinto di Asolo, a mezzo busto su fondo neutro o rischiarato. Il *San Francesco di Paola* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (Fantelli, in *Catalogo* 1985, p. 86 cat. 160) è, in questo senso, la matrice di quelle composizioni tipologicamente affini diffuse soprattutto dalla sua bottega. Questa, dal 1745, passò sotto la direzione dell'allievo Giuseppe Angeli.

Il repertorio di ritratti di santi piazzetteschi concepiti al

modo delle sue "teste di carattere" conosce, in particolare, una larga fortuna attraverso la traduzione incisoria (*L'eredità di Piazzetta* 1996). Manca tuttavia in tale catalogo il prototipo dell'immagine devozionale di san Girolamo Emiliani (Venezia 1486 - Somasca 1537) che si riconosce nel dipinto asolano per la tipologia fisionomica e la barba bianca, l'abito talare rischiarato dal candido colletto. È la veste dei Chierici Regolari di Somasca o Padri Somaschi, continuatori della Compagnia dei Servi dei poveri fondata dall'Emiliani. Se si tiene conto che egli fu dichiarato beato nel 1747 e canonizzato nel 1767 si comprende come solo da allora si origini e diffonda la sua immagine culturale e devozionale. Se l'opera di Asolo riprende l'impostazione e lo schiarimento attuato da Piazzetta a partire dal terzo decennio, essa difetta però di quel senso della forma e dell'alto livello psicologico che costituiscono la grandezza del maestro veneziano. La materia appare più diluita e la trattazione più corsiva. Tali componenti stilistiche inducono Battaglia (1988, scheda OA) ad accostare il dipinto alla maniera pittorica di Antonio Marinetti detto il Chiozzotto (Chioggia 1719-1796). In realtà questo seguace di Piazzetta si ritiene caratterizzarsi per un diverso e più accentuato naturalismo e un'intonazione cromatica più corrusca, per l'uso di una materia meno fusa e sensibile, come si vede nel dipinto

asolano dove essa crea un'immagine quasi "fuori fuoco". Il carattere espressivo dell'estatico san Girolamo Emiliani corrisponde alla perfezione, invece, alla sensibilità di Giuseppe Angeli. Anzi i dipinti in *pendant* delle raccolte asolane raffiguranti *Maria leggente con Anna e Gioacchino* (cat. 68; inv. 469) e la *Morte di San Giuseppe* (cat. 69, inv. 468) possono offrire la migliore prova comparativa per sostenere l'attribuzione ad Angeli, assieme all'indicazione che si tratta di un'opera devozionale che rientra nella vasta produzione degli anni Sessanta.

Un esercizio comparativo può consistere nel confronto fra l'immagine dell'Emiliani formulata da Angeli nel 1748 come si vede nella pala del *Crocifisso e il beato Girolamo Emiliani con alcuni orfanelli in preghiera* della chiesa di Santa Maria dei Derelitti o dell'Ospedaletto a Venezia (Pallucchini 1995, II, p. 162, fig. 226) e dal Chiozzotto nella pala della *Madonna in trono con il Bambino, sant'Agostino e il beato*

Girolamo Emiliani della chiesa somasca di Sant'Agostino a Treviso, dove egli interviene con altre opere fra il 1755 e il 1758 (Pallucchini 1995, II, pp. 191-192, fig. 278).

Il confronto, invece, fra il volto del santo formulato da Angeli nella pala del 1748 con maggiore precisione formale e quello del dipinto devozionale asolano, caratterizzato da una più immediata resa espressiva, fanno comprendere i caratteri della sua produzione più avanzata. Un esito analogo di marcato patetismo si trova, ad esempio, nel *Sant'Andrea apostolo* (45 x 38,5 cm) passato sul mercato antiquario (*Importanti dipinti* 2007, lotto 63) che deriva dalla figura del santo della pala raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Andrea e Giovanni evangelista*, anch'essa sul mercato antiquario (380 x 220 cm; *Dipinti antichi* 2009, lotto 87).

Bibliografia: inedito.



71. FRANCESCO FONTEBASSO, MODI DI (VENEZIA 1707-1769)

San Francesco di Paola

Olio su tavola, 24,5 x 18,5 cm | Inv. 447

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: Volpin, 1977

Il dipinto su tavola presenta i danni dovuti all'azione del tarlo. La superficie pittorica mostra abrasioni generali e alcune piccole cadute di colore. La vernice è fortemente ingiallita.

Il dipinto potrebbe essere identificato con quello riferito al Pordenone nell'inventario del Legato Bertoldi, coincidono infatti sia le misure che la scelta del supporto. Pur non esistendo alcuna emergenza documentaria, Battaglia (1988, scheda OA) ipotizza che l'opera provenga dal convento dei Padri Minori riformati di San Francesco in Asolo, probabilmente in virtù del soggetto rappresentato. Il santo infatti è da riconoscere in Francesco di Paola (Paola 1416 - Tours 1507) che indossò l'abito francescano e fu in seguito il fondatore della Congregazione eremitica paolana di san Francesco d'Assisi che poi mutò nome in Ordine dei Minimi. Fu canonizzato da papa Leone X nel 1519. La sua iconografia prevede la legenda *Charitas* e il saio di ruvida lana con cappuccio, il bastone da eremita e pellegrino (Russo 1964, V, coll. 1163-1175; Cannata 1964, V, coll. 1175-1182).

Il dipinto si inserisce all'interno di quel gusto espresso dagli artisti che ereditarono il contenuto patetico del modello rappresentato da Giambattista Piazzetta (Venezia 1683-1754), avvalendosi tuttavia di strumenti espressivi proposti dalla nuova corrente "chiarista". Racchiuso in

un'intima meditazione, il santo sembra echeggiare le più famose disposizioni di Piazzetta con riguardo alle immagini di apostoli e santi raffigurati al modo delle "teste di carattere", divulgate dai seguaci e soprattutto dalle traduzioni grafiche. Battaglia (1988, scheda OA) annota che «affinità di gusto sono riscontrabili con la produzione di figure a mezzo busto del Nogari (Venezia 1699-1763)». La tavola di Asolo si arricchisce tuttavia d'un cromatismo arioso che conferisce alla forma una scioltezza di articolazione che già punta in direzione di Francesco Fontebasso e dei suoi emuli. Si può fare riferimento alla trascrizione stilistica che attua Angiolo Cimador (Venezia? 1715 - Venezia 1769) che è anche incisore di traduzione (Magrini 1988², pp. 178-181). L'opera del quale, tuttavia, si caratterizza per una materia più lucida e una stesura cromatica meno pastosa. Lo si veda in un confronto con l'immagine del santo ben più incisiva nell'espressività del Museo Civico di Padova (inv. 1068; Poli, in *Da Padovanino* 1997, pp. 270-271 cat. 218) e con quella del modello di pala d'altare raffigurante la *Vergine con il Bambino in trono e i santi Francesco di Paola e Francesco d'Assisi* del Museo di Belle arti di Budapest (Magrini 1988¹, p. 131 cat. 30, fig. 186).

Bibliografia: inedito.



72. - 73. JOHANN MICHAEL LICHTENREITER

(Passau 1705 - Gorizia 1780)

San Giuseppe

Olio su tela, 44,8 x 33,5 cm | Inv. 737

Provenienza: Legato Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994

Maria Vergine con Gesù Bambino

Olio su tela, 44,8 x 33,5 cm | Inv. 736

Provenienza: Legato Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994

I due dipinti in ovale sono ideati in *pendant* per una destinazione devozionale con tutta probabilità nella sfera privata. La superficie pittorica presenta alcune abrasioni, localizzate prevalentemente sul fondo e piccolissime cadute di colore che rivelano il bolo rosso della preparazione. Le tele sono state foderate.

Nell'elenco del Legato Bertoldi (1910) l'assegnazione è a Domenico Maggiotto (Domenico Fedeli, 1712-1794). Tuttavia, anziché un'ascendenza piazzettesca come tale soluzione sembra prospettare, si ritiene che prevalga nel loro stile la componente alla Sebastiano Ricci (Belluno 1659 - Venezia 1734) e propriamente nella formulazione elaborata da Gaspare Diziani (Belluno 1689 - Venezia 1767).

Il pittore che nei due dipinti asolani pare rapportarsi a lui si rivela personalità capace, perché mediante una pennellata rapida, sciolta e una regia luministica attenta, definisce la forma, esaltando la purezza dei colori sullo sfondo unito scuro, talora impreziosendoli con effetti di traslucido.

Tali caratteri, unitamente all'elaborazione tipologica conducono all'assegnazione diretta al bavarese Johann Michael Lichtenreiter, figlio d'arte e membro di una famiglia di pittori, naturalizzatosi a Gorizia dove è documentato per la prima volta nel 1737 quando contrae matrimonio con la nobile Dorotea Dragogna. La sua fervida attività che comprende anche quella di frescante ha come destinatari la nobiltà cittadina più in vista (Rodolfo Coronini e Sigismondo Attemps-Petzenstein), le committenze ecclesiastiche (in particolare le comunità delle Orsoline, Clarisse e dei Gesuiti) che si estendono alle località della valle del Vipacco, della Dolenjska e a Lubiana, con episodi avanzati che si spingono fino a Stična in Carniola e a Krka in Carniola Inferiore (Pillon 1996, pp. 36-46). Il percorso stilistico è stato ricostruito con una ricca raccolta di opere in occasione della mostra goriziana del 1996 da Andrea Antonello e Walter Klainscek (in *I Lichtenreiter* 1996, pp. 65-130 catt. 22-86), precisato anche con la segnalazione di un altro cospicuo numero di nuovi esempi in occasione

della mostra di Lubiana e Casteldobra del 2002 (Šerbelj 2002, pp. 38-41).

Tenendo conto della seriazione cronologica proposta che vede ancora problematico l'accertamento della formazione e il riconoscimento delle prime opere, i dipinti asolani si possono collocare negli anni sessanta, ai quali appartiene l'unica tela firmata e datata: l'*Adorazione dei magi* del 1766 della chiesa parrocchiale di Sant'Egidio a Vipulzano (Vipolže; Šerbelj 2002, pp. 144-145 cat. 42). In particolare, essi trovano riferimento in quelle destinate al monastero di Sant'Orsola a Gorizia. Fra queste, composte in serie, non si può tralasciare quella del *San Giuseppe con il Bambino Gesù e san Giovannino* per i probanti riscontri tipologici, come pure quella della *Sacra Famiglia in paesaggio* (Antonello, in *I Lichtenreiter* 1996, p. 106 cat. 61; Klainscek, in *I Lichtenreiter* 1996, p. 113 cat. 68).

La maggiore scioltezza nell'esecuzione dei dipinti asolani, rispetto a tali esempi, trova coincidenza nella *Madonna con il Bambino e i santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* del monastero di Sant'Orsola, opera datata al 1770 o poco prima. La composizione deriva dal cosiddetto *Thesenblatt* «utilizzato nel Settecento dai gesuiti come una specie di volantino per annunciare la difesa pubblica delle loro tesi di dottorato» (Šerbelj 2002, pp. 152-153 cat. 46). Si è ritenuto che anche Gaspare Diziani ne abbia tenuto conto per la pala di questo soggetto del Duomo di Belluno (Malni Pascoletti 2001, pp. 122-123), la quale, in realtà, è da assegnare ad Antonio Bettio o de Bittio (Belluno 1722-1797) che al Diziani è pur sempre legato specie negli esiti di quest'opera (Vizzuti 1995, pp. 100-103). Circa l'utilizzo della fonte grafica, pertanto, è di particolare importanza tener conto che la pala nel 1773 figurava sull'altare dedicato a san Luigi del Collegio dei Gesuiti in Belluno, grazie alla commissione della nobile Chiara Liarca Campelli. Si aggiunga, tutta-

via, che anche per la pala della Cattedrale di Santa Maria Assunta e San Tiziano vescovo di Vittorio Veneto un altro pittore bellunese della stessa estrazione formativa, Antonio Gabrieli (Belluno 1694-1789) poco più giovane di Diziani, aveva a sua volta attinto al citato *Thesenblatt* (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 82-83; Idem in *Fondazione Cassamarca* 2004, pp. 112-113), attualizzandolo rispetto a un esito "alla Diziani" con uno stile dagli esiti un poco più leziosi propriamente rococò che ha fatto chiamare in causa Antonio e Francesco Guardì figuristi (Lucco 1983, pp. 33-34; Vizzuti 1986, pp. 200-203).

L'aspetto di comunanza di una fonte grafica dell'immaginario gesuitico largamente nota non va confuso con la componente che si giudica "alla Diziani" manifestata da Johann Michael Lichtenreiter che sembra emergere più forte nel tempo, suggerendo il sospetto che sia dovuta a un aggiornamento più che alla formazione dell'artista a Venezia presso il Vincentini (Klainscek 1996, pp. 10, 12 nota 44).

Tale componente dizianesca appare comunque in una certa fase più decisa di quella che ha fatto chiamare in causa Federico Bencovich, Nicola Grassi o Francesco e Giambattista Pittoni e pare ben accompagnarsi, semmai, alla lezione di Valentin Janez Metzinger (Saint-Avoid in Lorena 1699 - Lubiana 1757), attivo a Lubiana dal 1727.

Pertanto, la comunanza dell'utilizzo del *Thesenblatt* con i dizianeschi bellunesi Gabrieli e Bettio è da ritenersi, in ogni caso, solo un indizio in più sugli agganci culturali di Lichtenreiter con Venezia, ma anche con altri episodi dell'arco alpino a essa collegati.

Bibliografia: inediti.



74. PITTORE TARENTINO, TERZO QUARTO SECOLO XVIII

San Giovanni Evangelista

Olio su tela, 75 x 68 cm | Inv. 477

Iscrizioni, sul libro si legge: «IN PRINCIPIO - ERAT/VERBUM».

Si ignora la provenienza dell'opera. La tela, in buono stato di conservazione, è stata foderata e il telaio sostituito in un intervento che risale probabilmente alla metà del secolo scorso. Sul lato sinistro si nota un fenomeno di ossidazione e sollevamento del colore.

L'Evangelista, riconoscibile per l'*incipit* del vangelo e l'aquila al suo fianco, sta evidentemente componendo sotto l'ispirazione divina, come attesta lo sguardo rapito rivolto verso l'alto. Con ogni probabilità doveva far parte di una serie con le immagini degli evangelisti.

Battaglia (1988, scheda OA) suggerisce per questa composizione una derivazione da un prototipo piazzettesco, riproposto però in una versione «di più teso espressionismo che risalta bene nel concitato attorcersi delle vesti e nello stilismo antirealistico della figura che arriva a toccare punte di grottesco nel brano delle mani disarticolate». La studiosa preferisce istituire confronti soprattutto con i modi di due artisti gravitanti nell'orbita piazzettesca quali Giulia Lama e Federico Bencovich, in virtù di quella loro «maniera scabra ed esagitata».

Pur potendosi confermare certa ispirazione tratta da esempi del Rococò veneziano, con particolare riguardo a Giambattista Pittoni (Venezia? 1687 - Venezia 1767) rispetto a quelli della linea piazzettesca, l'opera va collo-

cata in un contesto affatto periferico, che si ritiene quello delle valli trentine. Punto di riferimento per l'anonimo pittore si indica orientativamente Francesco Sebaldo Unterperger (Cavalese 1706-1776) il quale, con il più anziano fratello Michelangelo (Cavalese 1695 - Vienna 1758), costituisce la prima generazione della bottega familiare di questi pittori trentini. Mentre Michelangelo dopo una prima formazione in patria partecipò effettivamente alla bottega di Piazzetta a Venezia per trasferirsi poi a Vienna, Francesco Sebaldo preferì circa il 1740 quella di Pittoni per stabilirsi in seguito a Bressanone. Nicolò Rasmò (1977, p. 22) ne sintetizza la posizione in questi termini: «I suoi legami costanti con la pittura veneziana lo propongono nella funzione storica di mediatore, fra i più importanti, di quei rapporti costanti fra Venezia e la regione atesina che nel corso del Settecento appaiono sempre molto vivi». Lo stile del dipinto asolano, con la *verve* espressiva e la facilità d'esecuzione peculiare dipendono dall'influenza esercitata sotto tale segno da Francesco Sebaldo Unterperger in una vasta area. Elvio Mich (2010, pp. 218-219 cat. 119) ricorda come alla sua scuola si erano 'incamminati' Antonio Vincenzi, Antonio Scopoli, Cristoforo e Ignazio Unterperger. Lo studioso annovera altresì in questo gruppo Ignazio Paluselli (Tesero 1744 - Rovereto 1779) delin-



done il breve percorso, in cui il pittore dimostra di tener conto di modelli di Giambettino Cignaroli, per quanto interpretati con la scioltezza pittorica di Unterperger. La piccola tela, un modelletto, della *Madonna con il Bambino e i santi Pietro e Paolo* di Paluselli appartenente alla quadre-ria del Convento dei frati Cappuccini di Trento (inv. 273) può essere un significativo punto di riferimento per la collocazione entro questa specifica congiuntura periferica del dipinto asolano.

Bibliografia: inedito.

75. PITTORE TARENTINO, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVIII

Maria Vergine orante

Olio su tela, 40,5 x 32,5 cm | inv. 741

Restauri: R. Clochiatti, 1994

Non è accertata la provenienza dell'opera. Durante il restauro conservativo relativamente recente si è proceduto alla foderatura e alla pulitura della tela. La superficie si presenta generalmente abrasa con cadute di colore localizzate soprattutto in prossimità del collo, sulla mano destra e sui margini inferiore e superiore. La cornice intagliata e dorata è di fattura ottocentesca. Il dipinto risulta ridotto su tutti i lati.

Su di uno sfondo unito scuro si profila la figura della Vergine raffigurata a mezzo busto. Il capo reclinato, le palpebre semichiusure e le mani raccolte sul petto sottolineano l'atteggiamento meditativo della Madonna.

Si ritiene che l'estrazione del dipinto sia quella delineata a proposito del *San Giovanni Evangelista* (cat. 74, inv. 477) assegnato ad anonimo pittore trentino del terzo quarto del secolo XVIII il quale raccoglie l'insegnamento di Francesco Sebaldo Unterperger. In quest'opera, fatte salve le sostanziali affinità stilistiche, si nota una maggiore fermezza volumetrica condizionata forse dal modello grafico che deve stare alla base dell'invenzione o che si accentua per lo stato frammentario in cui si giudica l'opera.

Bibliografia: inedito.



76. PITTORE VENETO, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVIII

Sant' Apollonia martire

Olio su tela, 63 x 49,5 cm | Inv. 921

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto presenta uno stato di conservazione problematico. Si registrano alcune abrasioni, un forte offuscamento della pellicola pittorica dovuto al deposito di polvere specie nella parte inferiore e un'alterazione cromatica della vernice. La cornice è coeva all'iscrizione posta sul telaio: "BA 1850". Probabilmente è da identificare con la *Sant' Apollonia* citata nel Legato Bertoldi del 1910.

Nonostante lo stato di conservazione in cui si giudica, si comprende essere opera di qualità non trascurabile e degna di un approfondimento di studio che potrà essere affrontato a seguito del restauro necessario alla corretta valutazione.

A titolo propositivo, si indica nel rapporto chiaroscurale e nel senso di patetismo il recupero di lontane reminiscenze piazzettesche, tuttavia svolte con un naturalismo aggiornato. La materia pittorica è ferma seppure pastosa, la forma è tornita da una luce fortemente direzionata, la camicia di lino e lo scialle, in particolare, risultano definiti con intento descrittivo più che con virtuosismo pittorico. Sono modalità stilistiche che indirizzano al confronto con l'opera di Domenico Fedeli, detto il Maggiotto (Venezia 1712-1793) pittore noto soprattutto per le raffigurazio-

ni di allegorie e scene di genere, il quale a partire dal settimo decennio del Settecento adotta i temi giovanili del maestro Piazzetta, interpretandoli con un senso più risoluto e plastico della forma, recependo nel contempo i modelli rembrandtiani (Merkel 1983, pp. 153-157, 157-162 catt. 63-68; Pallucchini 1995, II, pp. 172-179). L'indirizzo che se ne ricava conduce, in particolare, al confronto più diretto con l'opera del figlio Francesco Fedeli, detto il Maggiotto (Venezia 1738-1805), il quale si formò alla scuola del padre e affrontò la pittura di storia, devozionale e di genere (Pallucchini 1995, II, pp. 483-484). Attraverso i Maggiotto, padre e figlio, i temi devozionali piazzetteschi trovano fortuna senza soluzione di continuità durante tutto il secondo Settecento, rinnovandosi significativamente nello stile e nello spirito, secondo la linea che entrambi affermarono presso l'Accademia veneziana della quale furono esponenti. Il dipinto asolano, allineandosi a questo gusto si accosta in via propositiva agli esiti maturi di Francesco.

Bibliografia: inedito.



77. PITTORE VENETO, INIZI SECOLO XVIII

Ritratto di Giovanni di Gaspare Pasini

Olio su tela, 100 x 82,8 cm | Inv. 521

Iscrizioni, in alto a sinistra: IOANNES PASINI/ TESTATOR ET/
FAMILIÆ BENE/FACTOR AETATIS SVÆ/ AN(nor)VM LXIII/ 1709

Probabilmente il dipinto proviene dalla residenza dei Beltramini di Asolo, come si suppone in base ai dati anagrafici del personaggio.

La tela è stata foderata in occasione di un restauro del secolo scorso. Lo stato di conservazione appare discreto, il dipinto è solamente un poco offuscato e la vernice leggermente alterata. Un danno fuorviante interessa la bocca e il mento del personaggio che sono stati ridipinti. La tela è contenuta in una cornice tardo seicentesca di qualità.

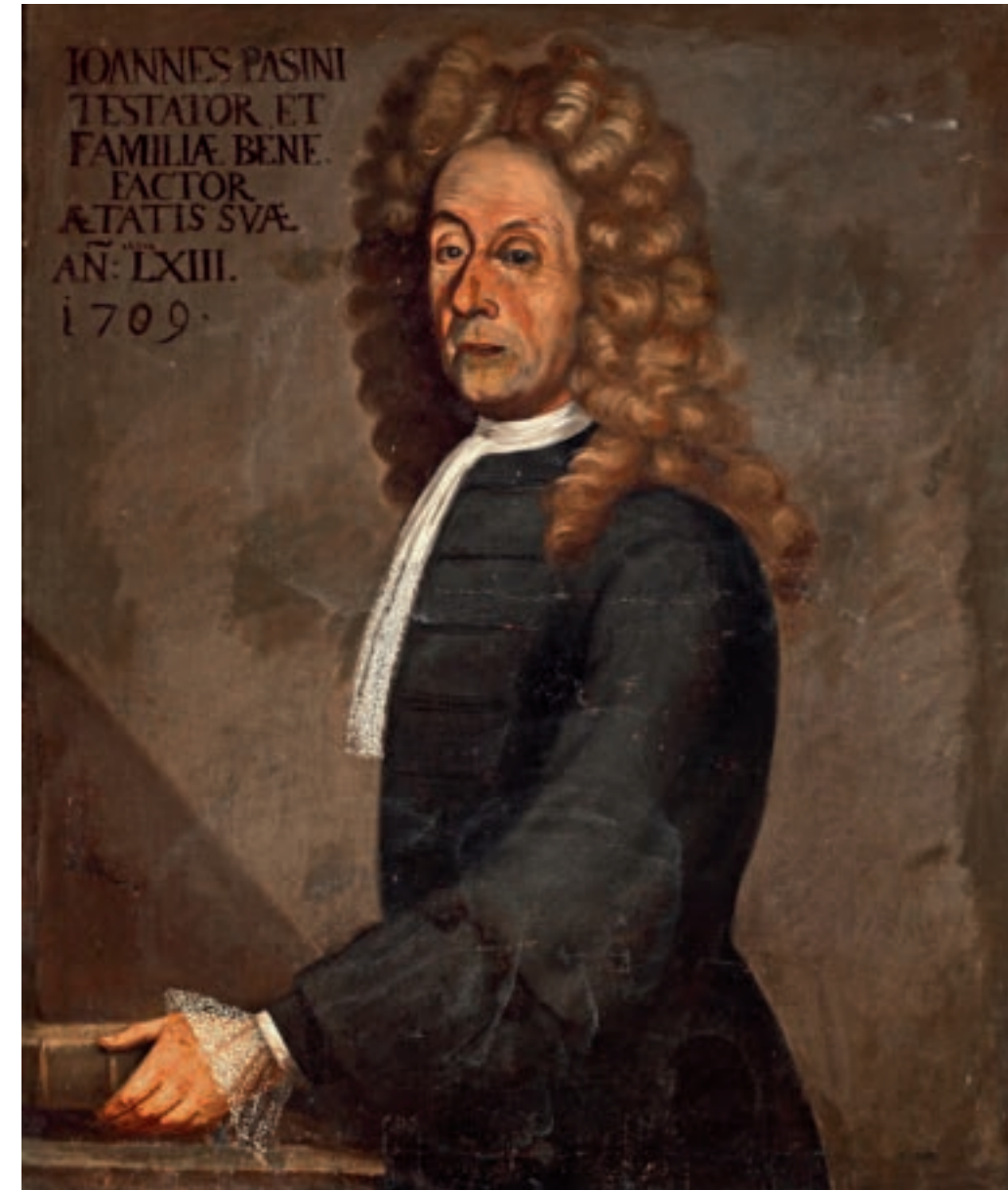
Il personaggio è ritratto di profilo su uno sfondo neutro, colto nell'atto di ruotare la testa verso l'osservatore, mentre con la mano sinistra solleva un libro dal ripiano di un tavolo.

Battaglia (1988, scheda OA) propone di identificare l'uo-

mo con quel Giovanni appartenuto al ramo di Gaspare Pasini, nato nel 1645 e sposato con Sulpicia Beltramini il 6 luglio 1699 (Trieste De Pellegrini sec. XVIII, ms. 149/1), da ciò deriva l'ipotesi di provenienza da Palazzo Beltramini in Asolo dove si conservava la galleria degli esponenti della famiglia nobile (catt. 51 - 55; invv. 880 - 883, 888). Non si conosce la provenienza del ritratto di un altro esponente della famiglia Pasini, di Andrea risalente al 1681 anch'esso giunto al Museo di Asolo (cat. 57, inv. 710).

Il livello qualitativo dell'opera non consente di precisare l'attribuzione, ma consiglia di assegnare il ritratto a un pittore di esperienza periferica.

Bibliografia: Bernardi 1941¹, p. 135.



78. SEBASTIANO CECCARINI (FANO 1703-1783)

Ritratto del gesuita Ambrogio Battaglia

Olio su tela, 80 x 63,7 cm | Inv. 745

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 1994

Iscrizioni, a destra in lettere capitali e minuscole, a pennello in ocre
 è apposta la scritta seguente: P(ater). AMBROSIUS/ BATTAGLIA/ Procurator gener(al)is/
 Novi Regni Grana/ tensis utrumq(ue)/ Curiae Aetatis suae/ XXXXVIII.

L'opera, proveniente con il Legato Bertoldi, si conserva in buono stato di conservazione. Il religioso è ritratto fino al busto, di tre quarti e con lo sguardo rivolto all'osservatore. Come il clero secolare, egli indossa l'abito talare nero e ha in capo il tricorno; nella mano sinistra, portata al petto, stringe il crocifisso. Lo sfondo è composto da un tendaggio ocre orlato di frange che lascia intravedere un paesaggio con un'insenatura marina e un'imbarcazione sulla quale uno dei naviganti reca il crocifisso. A destra su un alto basamento vi è un pilastro ospitante l'iscrizione.

Praticamente nulla si conosceva di questo religioso, il cui nome, a quanto comunicato da Gabriele Farronato a Silvia Bevilacqua (2000, scheda OA), non compare nelle cronache asolane se non in una breve lettera, non datata, indirizzata «Al nobile Ambrogio Battaglia Trivigiano» (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna, 3227, s.d., s.n.). Tale testimonianza, ad ogni modo, non fa chiarezza sull'identità dell'effigiato.

Al controllo diretto di tale fonte risulta trattarsi di una lettera in forma poetica dell'abate trevigiano Lorenzo Crico: «Capitolo. Al Nobile Signor Ambrogio Battaglia Trivigiano», omonimo e forse della stessa estrazione familiare del religioso di cui si conserva il ritratto al Museo di Asolo. Nessuna attinenza si ricava con Asolo.

Conforme all'abito e in particolare al contenuto dell'iscrizione si identifica ora per la prima volta il gesuita Ambrogio Battaglia nato a Treviso nel 1705 (6 agosto) e non nel 1706 come da alcuni biografi riportato. Egli entrò nella Compagnia di Gesù a Novellara il 16 ottobre 1722 (Kratz 1942, p. 41; Pacheco 1953, p. 28; del Rey Fajardo 2006, pp. 136-138; Idem 2008, pp. 152-153; Idem 2010, I, pp. 147-148, 434-435, 440). Attraversò l'Atlantico nel 1735 e nel 1736 risiedeva a Santa Fé de Bogotá dove svolse il suo ministero sacerdotale e si dedicò all'insegnamento delle lettere umanistiche ai giovani studenti gesuiti della Provincia di Santafé di Bogotá. Fece il terzo anno di noviziato o di «probazione» a Tunja (12 dicembre 1736 - 12 dicembre 1737). Fu insegnante al collegio di Antioquia nel 1738 e in seguito in quello di Mompóx (del Rey Fajardo 2006, p. 137; Idem 2008, p. 152). Il vescovo Juan Nieto Polo del Aguila gli affidò una missione nella diocesi di Santa Marta nel 1746. Rientrato nella capitale del Vicereame, fu eletto nel 1750 quale procuratore presso la Congregazione Provinciale della Compagnia del Gesù a Roma e Madrid, dove si recò con padre Martín de Erguvide (1703-1769; del Rey Fajardo 2006, p. 137). Nel luglio 1752 presso la corte spagnola procurava di ottenere l'approvazione dei collegi di Maracaibo e Caracas (Pacheco 1989, III, pp. 69-70). Si im-



barcò per ritornare in Sudamerica a Cadice il 3 dicembre 1754. Nel 1756 operava nel collegio di Santafé di Bogotá, fu poi rettore e maestro dei novizi a Tunja dal 1757 al 1761. Passò al collegio di Cartagena dove rimase dal 1761 al 1763, per rientrare a Tunja in quest'ultimo anno. A seguito dell'espulsione della Compagnia nel 1767 e dello scioglimento del collegio di Santafé in cui si trovava, Battaglia rientrò in Italia. Fu padre spirituale e confessore al collegio di Carpi, qui probabilmente morì in data ancora imprecisata.

Osserva José del Rey Fajardo (2010, I, pp. 147-148) che «Su biografía representa el arquetipo de la cotidianidad en un jesuita colonial, pue tras heberse desempeñado como profesor de Humanidades y de Gramática y como misionero popular, su prestigio debía ser grande, pue fue elegido como Procurador a las cortes de Madrid y Roma».

I dati biografici su padre Ambrogio Battaglia e quelli forniti dall'iscrizione apposta al dipinto delle raccolte di Asolo consentono di fissare in modo inequivocabile l'esecuzione del ritratto in Roma nel 1753. Anche sul piano stilistico se ne ha conferma se si compara l'opera, caratterizzata da una chiarezza formale non disgiunta da una precisione d'indagine fisionomica, ai modelli accademizzanti in voga in quegli anni. Quelli attuati dagli specialisti del genere ritrattistico che seguono soprattutto l'impronta di Pompeo Batoni (Lucca 1708-Roma 1787) nella ricerca della bella forma fra istanze barocche e del classicismo di ascendenza francese. In particolare, l'equilibrio fra naturalezza spontanea e compiacimento nella ricerca formale del ritratto di Ambrogio Battaglia ha riscontro nella ritrattistica di Ludovico Stern (Roma 1709 - 1777) e di Sebastiano Ceccarini (Fano 1703 - 1783), protetto da papa Clemente XII, dagli Stuart, ambito dall'aristocrazia romana (Petrucci

2010, I, pp. 193-199; 332-334). Il ritratto asolano mostra diretti rapporti con gli esiti stilistici di quest'ultimo alla metà del secolo. Riguardano la sensibilità degli effetti luminosi e la levigatezza della materia cromatica, inoltre certi tratti tipologici (o "morelliani") di fondo, con riguardo al volto e alla mano affusolata. Su questo piano i confronti possono riguardare alcuni esempi di maggiore impegno del momento: *Ritratto del cardinale Fabrizio Spada Veralli*, 1754 (Roma, Galleria Spada); *Ritratto di gentiluomo con cappello e tabacchiera*, 1755 (collezione privata); *Ritratto del cardinale Domenico Passionei Bibliotecario di Santa Romana Chiesa*, 1755 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana). Cfr. Petrucci 2010, I, pp. 193-195 fig. 191; II, pp. 484 figg. 303, 305; 485 fig. 306. Accanto a questi esempi si pone la produzione di ritratti di *routine* nei quali dovette intervenire la bottega secondo l'osservazione di Petrucci (2010, I, p. 196): «Ceccarini dovette avere anche un'attrezzata bottega, dato il livello discontinuo della produzione ritrattistica che gli viene riferita, come mostrano le opere che transitano nelle aste, presenti in collezioni private o sul mercato antiquario». Guardando a quest'altro livello al quale appartiene il ritratto asolano, si trovano affinità per una maggiore sobrietà e concisione nell'indagine espressiva, talvolta anche per l'ambientazione ricorrente, nei seguenti: *Ritratto della marchesa Antonia Maria Anguissola*, 1730 circa (Fano, Pinacoteca Civica); *Ritratto del cardinale Francesco Landi Pietra*, 1743 circa (Piacenza, Collezione Nasalli Rocca); *Ritratto del cardinale Domenico Passionei*, (Pesaro, Pinacoteca Civica); *Ritratto di dama con cagnolino* già Milano, Finarte (Petrucci 2010, II, pp. 477 fig. 293; 479 fig. 297; 484 fig. 305; 493 fig. 328).

Bibliografia: inedito.

79. - 80. BERNARDO BELLOTTO (Venezia 1721 - Varsavia 1780)

Capriccio con arco di trionfo sulla laguna

Olio su tela, 40 x 49,5 cm | Inv. 470

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 2011

Capriccio con rovine di tempio romano sulla laguna

Olio su tela, 40 x 49,3 cm | Inv. 471

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: A. Bigolin, 2011

Nel *Capriccio con arco di trionfo sulla laguna* inv. 470 si scorge una piccola caduta di colore al centro in basso, mentre altre cadute localizzate lungo i margini interessano entrambi i dipinti. La pulitura e l'integrazione pittorica sono state effettuate in occasione del recente restauro.

Le opere, vista l'identità di misure e il tema, formano evidentemente una coppia e sono da identificarsi con quelle due *Vedute* di Francesco Guardi di simili dimensioni (cm 41 x 49) citate nell'Elenco del Legato Bertoldi del 1910.

Nel *Capriccio con arco di trionfo* i due fornic laterali dell'arco sono ciechi mentre quello centrale lascia intravedere, oltre il rialzo del terreno, la parte sommitale della facciata di una chiesa in stile palladiano con il campanile romanico

simile a quello di Santa Francesca Romana in Roma secondo Zampetti (1967, pp. 190-191 cat. 86), associazione giustamente da scartare per Marini (in *Bernardo Bellotto* 1990, p. 106 cat. 27); a destra della chiesa vi è un edificio con trifora di tipologia tardo-quattrocentesca. Nell'ultimo piano a sinistra si vede una porzione di cupola; a destra svetta in lontananza un campanile con cuspidi troncoconica di tipologia gotica.

A destra si apre inoltre un paesaggio lagunare solcato da alcune imbarcazioni, al cui limite estremo un tempio, ispirato alla basilica veneziana della Salute, si specchia sulle acque.

Verso il margine sinistro, invece, svetta in primo piano parte di un obelisco, ai cui piedi conversano due nobiluomini: uno in marsina grigio-azzurra si affaccia da dietro il basamento, l'altro seduto su un grande frammento di trabeazione colto di spalle indossa la marsina giallo-ocra, ha sulle spalle il pastrano rosso e porta il tricorno. Alcuni viandanti percorrono la strada sterrata che collega la città al rudere, un personaggio che imbraccia il rastrello colto in primo piano a destra in controluce è seduto (o accovacciato) a terra. Secondo Kowalczyk (in *Canaletto et Guardi*, 2012 p. 177 cat. 46; in *Verso Monet* 2014, p. 414 cat. 29) l'arco in primo piano, la cui patera sul lato sinistro è di iconografia genericamente qualificata come cristiana (in realtà si tratta di



alcuni personaggi ai piedi del legno della croce, un compianto di Cristo?), somma gli elementi architettonici della porta Santo Spirito con l'arco di Tito che Bellotto disegna nel suo viaggio a Roma del 1742. La studiosa ritiene l'alto muro a sinistra una ripresa di quanto Bellotto rappresenta nella veduta topografica della porta di Antonio da Sangallo il Giovane di collezione privata edita da Kozakiewicz (1972, II, pp. 52-55 catt. 74-75, figg. 74, 75), il cui disegno si conserva all'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. AE 2222).

La medesima, placida, intonazione riecheggia nel *pendant*: *Capriccio con rovine di tempio romano* inv. 471, dove l'obelisco è sostituito da una statua adombrata e l'arco trionfale lascia il posto alle vestigia di un tempio antico con colonne dal capitello corinzio e trabeazione, simile a quello di Saturno nel Foro romano (Kozakiewicz 1972, I, p. 45; II, p. 88 cat. 118). A destra vi è ancora la laguna, ma sullo sfondo questa volta compaiono una piramide e una chiesa con cupola di tipologia «palladiana» e campanile romanico. Sulla sinistra si sporge dallo stilobate del tempio un giovane. Un viandante che si aiuta con il bastone si inoltra nell'avvallamento ombroso del terreno fra i basamenti del monumento con statua e del tempio. Al centro, in primo piano, in controluce è colto da tergo un viandante seduto che si appoggia al bordone del pellegrino (non un rastrello). Kowalczyk (in *Verso Monet* 2014, p. 414 cat. 30) parla di «archeologi *ante litteram* occupati nelle operazioni di scavo». Un interesse che sembrerebbe più pertinente ai personaggi del dipinto in *pendant* inv. 470. La studiosa ravvisa più giustamente la piramide di Caio Cestio e ritrova di nuovo la cupola della Basilica della Salute. Si sofferma soprattutto a considerare «il soldato di marmo, il silenzioso guardiano delle rovine», il quale «ci riporta alle sculture così diffuse nei giardini veneti settecenteschi: Bellotto potrebbe es-

sersi ispirato a una delle statue collocate davanti al portico di Villa Giustinian a Roncade, frequentata anche da Canaletto. Il proprietario della villa era all'epoca il patrizio veneziano Marc'Antonio Giustinian *quondam* Gerolamo, già da chi scrive (Kowalczyk 2001) indicato come il possibile committente delle due tele». In quest'ultimo contributo la studiosa (Kowalczyk, in *Bernardo Bellotto* 2001, p. 120 cat. 28) descrive la statua come quella di «un soldato, muto e impotente guardiano», aggiungendo che «le statue dei soldati a ornamento dei giardini si incontravano nelle ville venete: ne figuravano due tra le sculture eseguite da Antonio Bonazza per i Widmann di Bagnoli nei primi anni quaranta del Settecento. Lungo i viali del giardino della villa Giustinian a Roncade e in terrazza, vicino all'ingresso principale alla casa, sono collocati fin dal Seicento statue dell'intera compagnia degli schiavoni al servizio della Repubblica. Anche se la statua di questo capriccio - apparizione davvero unica - non ricalca esattamente alcuna di quelle della villa, è suggestiva l'idea che a queste si sia ispirato il pittore: le statue davanti al portico, viste dalla casa, hanno la stessa sagoma. Quest'idea va a rafforzare la possibilità di un rapporto del pittore con il procuratore de Supra Marc'Antonio Giustinian, all'epoca proprietario della villa».

L'ipotesi di committenza Giustinian, come si evince dalle analisi riportate, poggia su basi affatto labili. Quanto all'iconografia, in luogo dell'associazione alle statue da giardino, ci si limita a prospettare il quesito sul significato di un monumento colossale posto presso il tempio che nel capriccio in *pendant* corrisponde all'obelisco, il quale si rapporta a sua volta alla patera dell'arco di contenuto cristologico. Un quesito la cui soluzione, ancora da trovare, può tenere conto della presenza del viandante con bastone che sembrerebbe sprofondarsi alla sua base.

Le due opere, che Coletti nel 1921 (ds., p. 73) definisce «i

creduti Guardi», accostandole per la prima volta più correttamente a Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto (Venezia 1697 - 1768), furono già ricondotte a Bernardo Bellotto da Bertarelli (1925, p. 314) che non specifica (a meno che non sia sua) a chi si debba la nuova proposta di paternità confermata da Vardanega nel 1928. Questa fu avvalorata ben più tardi all'interno della storica mostra *I Capolavori dei Musei Veneti*, allestita a Venezia da Rodolfo Pallucchini nel 1946. Lo studioso consapevole che si trattava di opere del tutto inedite colse allora l'occasione per indagare la natura stessa di questi capricci, «cioè poetiche commistioni di elementi reali e fantastici: motivi rovinistici in primo piano (un arco di trionfo diruto e un colonnato di tempio in rovina), città nello sfondo e marine, a destra, con navigli e vele condotte con una sensibilità quasi orientale». Pallucchini inoltre rilevava, correttamente, «la diretta influenza dello zio Canaletto» e li datava alla prima metà del quinto decennio del Settecento, «momento di cui sono noti altri dipinti bellottiani consimili» (Pallucchini 1946¹, p. 167 catt. 306-307; 1946², p. 189 catt. 306-307). Tale posizione fu ribadita dallo studioso in occasione dell'esposizione dei dipinti asolani alla mostra *Trésors de l'Art Vénitien* tenutasi a Losanna l'anno seguente (Pallucchini, in *Trésors* 1947, p. 103 catt. 103-104). Fu confermata da Donzelli (1957, p. 17), De Logu (1958, p. 203) e Martini (1964, p. 251 nota 218, fig. 209: inv. 470).

Va riconosciuto il merito a K.T. Parker (1948, pp. 51 cat. 106 Pl. 82, 56 cat. 133 Pl. 68) di aver indicato l'identità compositiva fra il disegno assegnato a Canaletto della Royal Collection di Windsor inv. 7533 e il capriccio asolano inv. 470 che l'insigne studioso cita con l'attribuzione a Bellotto; altresì di aver stabilito il rapporto ideativo fra un altro disegno di Canaletto della stessa collezione inv. 7020 e il capriccio asolano inv. 471, aggiungendo che Bellotto

se ne sarebbe avvalso anche per la traduzione incisoria. Si tratta dell'acquaforte firmata «B.B. detto Canaletto fe.» per la quale si veda Kozakiewicz (1972, II, p. 93 cat. 120); fa parte della ben nota serie di otto di piccole dimensioni che rientrano nel periodo veneziano dell'artista.

Si deve fin d'ora considerare che entrambi i soggetti (per quanto in misura differente) trovano il corrispettivo in due disegni attribuiti a Bellotto conservati presso l'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt (inv. AE 2221, inv. AE2185; Kozakiewicz 1972, II, pp. 88-93 catt. 117, 119, 121; Bleyl 1981, pp. 37-38 catt. 26-27), provenienti dall'eredità dell'artista e caratterizzati dal fatto di essere eseguiti a puro contorno, senza l'ombreggiatura ad acquarello che riguarda invece quelli canalettoni conservati a Windsor. Si tenga conto fin d'ora, altresì, di come il rapporto fra il disegno e il *Capriccio* inv. 470 sia stretto, mentre non lo è affatto fra il *Capriccio* inv. 471 e il disegno con la corrispondente acquaforte da porsi comunque in relazione fra loro. In quest'ultimo caso la variante principale riguarda la presenza, in luogo della veduta della laguna, di un rudere di edificio a pianta centrale («rotonda»), attraverso un arco si scorge poi in lontananza una veduta urbana corrispondente, nella sostanza, a quella inquadrata dal fornice dell'arco di trionfo del *Capriccio* inv. 470.

La paternità di Bellotto su queste opere del Museo di Asolo è stata avallata, in seguito, con riferimento a Pallucchini da tutta la critica a eccezione di Constable (1962, II, pp. 416-417 catt. 482-483; e assieme a J. G. Links nel 1989, II, pp. 450-451 catt. 482-483), che vi scorse degli autografi canalettoni. Lo studioso rilevava come la costruzione delle architetture e delle figure palesi le medesime caratteristiche del momento pittorico che la critica talvolta espunge dal catalogo del grande vedutista veneziano a vantaggio di quello del nipote (Constable 1962, I, pp. 136 segg.). Tali



opere pur qualificate da un contrasto chiaroscurale più marcato e una certa meccanicità e sommarietà di trattamento del particolare, a giudizio di Constable andrebbero ricondotte ugualmente a Canaletto. I capricci del Museo di Asolo rientrerebbero quindi in quegli esempi riproposti da quest'ultimo a gran numero a partire dal quinto decennio del secolo. Lo studioso, inoltre, segnalava nuovamente la stretta relazione tra il capriccio inv. 470 e il disegno della Royal Collection di Windsor (inv. 7533; Constable 1962, II, p. 547 cat. 789; Constable - Links 1976, II, p. 596 cat. 789) e riteneva «copia» di Bernardo Bellotto quello custodito a Darmstadt (inv. AE 2221). In aggiunta, Constable si avvedeva di come il capriccio asolano potesse derivare da quella *Veduta di un porto con arco trionfale romano a sinistra e nello sfondo architetture* della Royal Collection di Windsor realizzata da Luca Carlevarijs, già presente nella collezione del console Joseph Smith a Venezia (Pallucchini 1994, I, pp. 183, 184 fig. 282). Un riferimento a Carlevarijs che, per il foglio canaletiano di Windsor, era già stato avanzato da Fritzsche (1936, cat. VZ 40). Tuttavia, più di recente è stato giudicato giustamente poco significativo da Marini (in *Bernardo Bellotto* 1990, p. 106).

L'analisi di Constable riguardante il disegno nelle sue varianti rispetto al dipinto asolano è della consueta puntualità: «This differs mainly in having two standing figures in the right foreground; in the view through the arc consisting of another arch with some buildings adjacent; the sailing-ship on the Lagoon being larger; and the distant church less clearly like S.ta Maria della Salute».

Per quanto concerne il Capriccio inv. 471 Constable annota che la rovina del tempio, somigliante a quello di Saturno del Foro romano, ha riscontro nel Capriccio inv. 784 dalla Royal Collection di Windsor (Constable 1962, I, PL. 89; II, pp. 416 cat. 483, 417 cat. 484).

L'attribuzione a Bellotto e la collocazione cronologica proposta da Pallucchini alla partenza della fortuna critica dei capricci asolani è ribadita successivamente dallo studioso (Pallucchini 1965, p. 69): «non può non sorprendere che il Constable, nella sua diligente ma deludente monografia sul Canaletto, attribuisca a lui i due *Capricci* del Museo Civico di Asolo, che certamente sono trascrizioni del nipote, come rivela quella sensibilità per un colore più profondo, autunnale». Mentre alla mostra monografica di Varsavia del 1964-1965 non figuravano opere del Bellotto veneziano, come annota Kozakiewicz (1964, p. 241), lo studioso polacco (1965, p. 14) ha modo di menzionare subito dopo i capricci asolani, come anche Pignatti (1966, p. 219). Sulla loro problematica Pignatti interviene in seguito in più occasioni, affrontando in particolare il rapporto ideativo fra il disegno di Windsor inv. 7533 e quello di Darmstadt che riteneva (ma erroneamente) firmato da Bellotto e recante la data 1740 (Pignatti 1967, pp. 1-17; Idem 1971, p. 327). Si deve tener conto che Orlandi (1753, p. 101) riferiva che Bernardo Bellotto «superate le difficoltà dell'arte, prese ad imitarlo [lo zio Canaletto] con tutto lo studio ed assiduità»; verosimilmente nella primavera del 1742, «per consiglio del Zio, portandosi a Roma fece uso del suo talento nel disegnare e dipingere le antiche fabbriche e le più belle vedute di quell'alma Città. Con tale esercizio rendendosi sempre più abile (...)». Sulla scorta di questa notizia e sulla base dei recuperi figurativi operati, Zampetti (1967, p. 190 cat. 86: inv. 470) suggerisce per le opere asolane in questione una datazione posteriore al soggiorno romano «anche se il capriccio, proprio perché tale, potrebbe essere nato nella fantasia del Bellotto indipendentemente da ricordi visivi, e magari sgorgato da qualche suggerimento dello zio. La mano del Bellotto è evidente: contorni marcati, rapidi contrasti di ombra e luce, senso dilatato dello spazio».





Puppi (1968, p. 122 catt. 363-364) conferma la datazione del 1741-1742, si deduce precedente il viaggio a Roma. La collocazione dei dipinti asolani è illustrata con chiarezza da Kozakiewicz (1970, 7, p. 798) nel profilo in sintesi di Bellotto. Secondo lo studioso polacco «già prima del 1740 il Bellotto aveva un'attività indipendente, all'inizio nella bottega dello zio, con "vedute prese dai luoghi" (*Canal Grande da Palazzo Rezzonico fino a Palazzo Balbi*, Lione, Museo; *Santi Giovanni e Paolo e Scuola di San Marco*, Springfield, Mass., Museo) e capricci con ruderi e rovine (due del Museo di Asolo; raccolta E. Van Thyssen, Lugano [ora Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 40 (1934.2)]; raccolta Thomas Barlow, Londra). Un gruppo di disegni nello Hessisches Landesmuseum di Darmstadt ci illustra questa tappa dell'attività di Bellotto. Dello stesso periodo sono le prime acquedotti: otto capricci architettonici ispirati a motivi veneti, padovani e romani, in cui gli edifici e le rovine appaiono sullo sfondo paesistico in un'atmosfera malinconica: si collegano a disegni e acquedotti del Canaletto con soggetti simili». Si preferisce riportare nella sua integrità e con i confronti proposti questa visione di sintesi dello specialista polacco di Bellotto che si apprestava a pubblicare la maggior monografia moderna sul pittore. Nella quale (Kozakiewicz 1972, I, pp. 22, 45, 65-67; II, pp. 88 catt. 116, 118, 90 fig. 116, 91 fig. 118) conferma i capricci asolani eseguiti «già prima del 1742» e soprattutto li innalza a schema figurativo originario di tutti gli altri che di lì a poco l'artista realizzerà. Partendo da essi «si spiega anche il legame, da principio assai forte, con la veduta di fantasia come la concepisce Antonio Canal, e inoltre con la tradizione dell'arte del Carlevarij e di Marco Ricci. Il nostro artista rimase sempre legato allo sviluppo tematico dei capricci nella pittura veneziana, soprattutto nel Canal dopo il 1742 e nel Marieschi, che aveva vissuto da vicino».

Lo studioso conferma la probabilità che il *Capriccio architettonico con porto* di Carlevarij della Royal Collection di Windsor possa essere stato utilizzato da Bellotto per l'aspetto compositivo. Ritiene il disegno di Darmstadt «preparatorio» per il capriccio inv. 470 e ripetizione letterale di quello di Canaletto a Windsor.

L'attribuzione a Bellotto e la datazione al 1741 - 1742 dei due capricci asolani è confermata da Camesasca (1974, p. 89 catt. 15-16), Steingraber (1987, s.p. cat. 37: inv. 470) e Puppi (in *Capricci veneziani* 1988, p. 430 catt. 27-28). Quest'ultimo studioso tira le somme a proposito del problema di datazione nei confronti del viaggio a Roma di Bellotto (avvenuto con lo zio) e osserva come «l'esperienza diretta dell'Urbe non sembra, veramente, necessaria e i motivi potrebbero esser stati suggeriti dallo zio al Bellotto allorché questi collaborava strettamente con lui, in particolare tra il 1735 e 1740». Riconsidera pertanto il valore di «matrice» dei due disegni di Canaletto di Windsor sopra citati, in definitiva conclude «che Canaletto, in un momento fervido di collaborazione col nipote e per giunta assillato dalla richiesta da parte dei collezionisti di soggetti *capricciosi*, abbia fornito a Bernardo i modelli grafici dei due componimenti – l'uno pressoché integralmente ripreso; l'altro interpretato, previa mediazione della trascrizione e del collaudo in disegno – che l'allievo (dovremmo trovarci a ridosso del 1740) realizza nei modi di un linguaggio il quale ha già trovato, ed asserisce, sue proprie inconfondibili connotazioni».

Si deve a Giorgio Marini (in *Bernardo Bellotto* 1990, pp. 106-109 catt. 27-28) un'analisi di particolare impegno sui due dipinti asolani che si salda con le ricerche dello studioso di natura documentaria, riguardanti le fonti e altresì la verifica di nuove attribuzioni di opere della giovinezza di Bellotto (G. Marini 1993, pp. 125-140). Si è dato conto qui



sopra delle osservazioni circa le componenti figurative, si sottolinea ora come queste sostengano per lo studioso una datazione precedente il viaggio a Roma del 1742, cioè a ridosso del 1740. Particolare riguardo meritano le conclusioni inerenti il capriccio inv. 471 che secondo lo studioso, «mostra una attitudine combinatoria di motivi compositi variamente desunti, largamente verificabile per il pittore». Riguarda sia alcuni elementi architettonici sia la presenza di «contadini con la gerla e il bastone», per cui si fa riferimento ai fogli di Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen, inv. I.146) e Windsor (The Royal Collection, inv. RL 7513), illustrati nella stessa circostanza da Marini (in *Bernardo Bellotto* 1990, pp. 94-97 catt. 21-22). Soprattutto, questa prassi combinatoria «fa ipotizzare che la tela in esame [inv. 471] costituisca l'esito formale di un percorso che, iniziato col disegno d'ispirazione canalettiana, sia stato meditato nell'acquaforte per poi approdare al dipinto». Pertanto, lo studioso non accoglie la tesi di Kowalczyk (in una tesi di laurea del 1987-1988 che chi scrive non ha consultato) nella quale quest'ultima, secondo quanto riportato da Marini, «stabilendo una sequenza quadro-disegno-acquaforte, implica un'esecuzione della tela prima del 1741» (Szylin 1997, 16, p. 96; Delneri 1999, p. 78 cat. 7). Le posizioni al riguardo dei dipinti asolani di Kowalczyk sono in seguito espresse in più occasioni a partire dal 2001 (in *Bernardo Bellotto* 2001, pp. 116-119 catt. 27-28; in *La pittura di paesaggio* 2005, p. 109; in *Canaletto* 2008, pp. 148-151 catt. 51-52; in *Canaletto et Guardi* 2012, p. 177 cat. 46: inv. 470; in *Verso Monet* 2014, p. 414 catt. 29-30). Si conferma che l'origine dell'invenzione di questi Capricci va ricercata nella serie di disegni di Canaletto. La quale anche secondo la studiosa, che attinge agli autorevoli pronunciamenti iniziali della critica, è qualificata come «repertorio di idee e motivi, a cui Bellotto ha attinto,

scegliendone vari elementi iconografici e adattandoli alle nuove composizioni»; pertanto viene a stabilirsi «una documentazione eccezionalmente completa del processo creativo» (Kowalczyk, in *Bernardo Bellotto* 2001, p. 116). Quanto alla datazione, negli ultimi pronunciamenti, la studiosa si sofferma nel dettaglio sull'analisi esecutiva più che stilistica dei due capricci asolani e giunge a giustificare la collocazione nel 1743 circa, quindi dopo il viaggio a Roma e prima di quello in Lombardia «quando l'artista sperimentava, nei nuovi soggetti romani, la graduale conquista di una tecnica personale. Al grande uso delle incisioni nella pittura fresca, ancora presente nelle due vedute del Fitzwilliam Museum di Cambridge (*Il Canal Grande dal campo di Santa Maria Zobenigo verso il bacino di San Marco*, inv. 186; *L'Arno dal Ponte di santa Trinita verso il Ponte Vecchio*, inv. 192) si sostituiscono qui altri mezzi tecnici per illuminare gli spigoli delle architetture e per variare le superfici». L'esito è quello che consente l'accostamento, determinante nel pensiero della studiosa, alla veduta del *Foro romano dalle rovine del tempio di Castore e Polluce* del National Museum of Victoria di Melbourne (Kozakiewicz 1972, II, pp. 460 cat. A318, 465). La valutazione, in sostanza, si sposta dalle considerazioni di contenuto figurativo, derivanti dall'esperienza romana, a quelle squisitamente formali. La veduta di Melbourne è giudicata «particolarmente canalettiana per la luce meno contrastata, per i colori caldi delle architetture, per le eleganti macchiette, ma già distante dalle vedute realizzate a Venezia prima del viaggio a Roma» (Kowalczyk, in *Bernardo Bellotto* 2001, p. 120). Quanto ai capricci asolani, per quello con ruderi di un tempio inv. 471 la studiosa annota: «Il cielo percorso da pesanti nubi oblique, livido all'orizzonte, appartiene al repertorio post romano, come l'acqua segnata a tratti paralleli di varie sfumature di verde».

L'esecuzione dei capricci asolani sarebbe avvenuta, in definitiva, dopo il soggiorno romano di Bellotto e prima di quello lombardo anche secondo Succi (in *Da Canaletto* 2003, p. 390-394 catt. 109-110) che li data infatti intorno al 1743 «come dimostrano le peculiari qualità stilistiche, la cifra delle macchiette e il solenne respiro compositivo». Barbara Ceccato (in *Bernardo Bellotto* 2011, p. 224 catt. 5-6) li sospinge al 1743-1744; per Antonella Diana (in *Antonio Joli* 2012, pp. 99-101 cat. 28: inv. 471) sono da datare al 1742-1743 «anni in cui Bellotto soggiorna a Roma recedendo il gusto per l'antico». Su altro piano dell'indagine spetta a Kowalczyk (in *Bernardo Bellotto* 2001, p. 116; Kowalczyk 2012, p. 177; in *Verso Monet* 2014, p. 414 cat. 30) l'apertura sempre più convinta alla problematica dei significati peculiari dei capricci di Asolo: «La lettura in chiave massonica - intuita per Canaletto da André Corboz (1985, II, pp. 437-470) - è nei due capricci di Bellotto più chiaramente suggerita dalla presenza di vari motivi emblematici delle logge: la piramide, scavatori di tombe, pellegrini con rastrelli». Pertanto, si può aggiungere, è un'interpretazione che andrebbe verificata sulla base della personalità di Marc'Antonio Giustinian che la studiosa indica quale committente, ma nei termini ancora propositivi sopra richiamati. Tenendo conto di queste indicazioni generali, i capricci di Asolo possono effettivamente prestarsi a una lettura simile a quella operata da Corboz (1985, II, pp. 437-470, 651 catt. P 311, P 312) su alcuni dipinti realizzati da Canaletto negli stessi anni (si veda ad esempio la coppia: *Capriccio con isola della laguna*, St. Louis, City Art Museum e *Capriccio con tempietto e colonna*, Washington, collezione D. Rust Constable), dove la disposizione nello spazio di elementi quali l'arco romano, la piramide, il tempio, la cupola suggerisce una conoscenza di istanze massoniche coltivate

probabilmente in casa di Joseph Smith. Banchiere, mercante e collezionista di altissimo lignaggio, Smith a partire dagli inizi del quarto decennio divenne, in pratica, l'agente di Canaletto, tanto da tener esposte nel proprio palazzo ai Santi Apostoli dodici sue vedute del Canal Grande, vero campionario per gli ospiti e potenziali acquirenti che frequentavano quella dimora.

Bernardo Bellotto, nato a Venezia nel 1722 da Fiorenza Canal, sorella del Canaletto, presto si mise a disposizione dello zio tanto che nel 1738, a diciott'anni, compare già iscritto nella *Fraglia* dei pittori veneziani. Sembra allora del tutto plausibile che il giovane artista si sia formato a contatto con quella temperie culturale che permeava la casa del console inglese.

In queste due opere del Museo asolano, in concreto, appare strettissima la vicinanza con la poetica che in proposito Canaletto andava sviluppando: la solitudine della rovina, le pose riflessive dei viandanti o *connoisseurs* di fronte alla grandezza delle vestigia romane. Tutti temi sviluppati dal grande vedutista e frequentati anche dal nipote quando la contiguità stilistica e delle tematiche dovette essere totale.

Nel *Capriccio con arco di trionfo sulla laguna* di Asolo gli elementi architettonici possono essere letti come tappe imprescindibili di un percorso iniziatico che comincia ai piedi dell'obelisco e prosegue varcando la prima soglia rappresentata dall'arco romano in rovina, si inoltra fino a raggiungere la facciata neopalladiana della chiesa, porta d'accesso di una città da identificarsi con la Gerusalemme celeste e si conclude con l'approdo a quella propaggine estrema, forse un'isola, su cui compare un edificio a cupola, raffigurazione moderna del *Templum Salomonis*. In questo senso il citato disegno preparatorio di Darmstadt è ancora più eloquente. I due nobiluomini, in piedi uno

accanto all'altro, si apprestano a intraprendere un viaggio che, varcata la prima soglia, li condurrà, superato in questo caso un secondo arco, alla meta finale rappresentata dall'edificio a cupola posto sullo sfondo a destra. A rafforzare una simile ipotesi interpretativa per il capriccio di Asolo è opportuno richiamare il riferimento cristologico della patera inclusa sopra il fornice cieco di sinistra.

Nel *Capriccio con rovine di tempio romano sulla laguna* ritornano le consuete architetture, sullo sfondo una cupola è affiancata da una piramide, tuttavia in primo piano, all'ombra del tempio e della statua colta da tergo, i due personaggi si affacciano o si inoltrano entro una fossa. Secondo l'interpretazione di Corboz (1995, II, pp. 456 segg.) attuata su alcuni dipinti di simile soggetto che Canaletto nello stesso periodo andava eseguendo (ad esempio il *Capriccio di rovine con reminescenze padovane*, Windsor, The Royal Collection, inv. 7533), anche l'atto dello scavare testimonierebbe la ricerca del Sepolcro, ovvero della nuova nascita, avvalorata qui dalle rovine del tempio, simbolo dello «sforzo personale che dev'essere compiuto da ogni Fratello perché possa edificarsi il Tempio Ideale definitivo». In questo caso il disegno preparatorio ancora una volta sembra essere più generoso di rimandi simbolici, sulla destra infatti al posto della marina si scorge la facciata interrata di un tempietto classico costruito entro le rovine di quello che forse doveva essere un mausoleo o comunque un edificio di culto a pianta circolare. Tale lettura, a ogni modo, più che ipotizzare l'appartenenza di Canaletto e del giovane nipote a logge massoniche, suggerirebbe la necessità da parte dei due artisti di assecondare le richieste di una clientela, per lo più straniera, nutrita di queste istanze esoteriche.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bertarelli 1925, p. 314; Vardanega 1928, p. 11; Pallucchini 1946¹, p. 167 catt.

306-307; Idem 1946², p. 189 catt. 306-307; Idem 1947, p. 103 catt. 103-104; Parker 1948, pp. 51 cat. 106, 56 cat. 133; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1951, ds.; Idem 1952, ds., p. 73; *Veneto* 1954, p. 438; Donzelli 1957, p. 17; De Logu 1958, p. 203; Constable 1962, I, PL. 89; II, pp. 416-417 catt. 482-483, 547 cat. 789; Kozakiewicz 1964, p. 241; Martini 1964, p. 251 nota 218, fig. 209 (inv. 470); Kozakiewicz 1965, p. 14; Pallucchini 1965, p. 69; Kozakiewicz 1966, p. 18; Pignatti 1966, p. 219; Zampetti 1967, pp. 190-191 cat. 86 (inv. 470); Puppi 1968, p. 122 catt. 363-364; *Veneto* 1969, p. 523; Kozakiewicz 1970, p. 798; Kozakiewicz 1972, I, p. 45; II, pp. 88 catt. 116, 118, 90 fig. 116, 91 fig. 118; Camesasca 1974, p. 89 catt. 15-16; Constable - Links 1976, I, PL. 89; II, pp. 450-451 catt. 482-483; Bleyl 1981, pp. 37-38 catt. 26-27; Bettagno 1986, p. 24; Steingraber 1987, s.p. cat. 37 (inv. 470); Puppi, in *Capricci veneziani* 1988, pp. 430-431 catt. 27-28; Constable - Links 1989, II, pp. 450-451 catt. 482-483; Marini, in *Bernardo Bellotto* 1990, pp. 106-109 catt. 27-28; Nepi Sciré, in *La pittura* 1990, p. 49 cat. 27; Pedrocco, in *El Settecento veneziano* 1990, pp. 84-87; Kowalczyk 1995, p. 300; Pallucchini 1995, II, pp. 496, 497 fig. 784; Szylin 1997, 16, p. 96; Delneri 1999, p. 78 cat. 7; Kowalczyk, in *Bernardo Bellotto* 2001, pp. 116-120 catt. 27-28; Romanelli 2001 p. 20, fig. (inv. 471); Succi, in *Da Canaletto* 2003, p. 390-394 catt. 109-110; Fahy, in *Wrightsmans Pictures* 2005, pp. 70-72 cat. 20; Kowalczyk, in *La pittura di paesaggio* 2005, p. 109; Plans, in *El esplendor* 2005, pp. 150-151 (inv. 471); Mara, in *Lo sguardo sulla natura* 2008, pp. 188-189 cat. 46 (inv. 470); Kowalczyk, in *Canaletto* 2008, pp. 148-151 catt. 51-52; Ceccato, in *Bernardo Bellotto* 2011, p. 224 catt. 5-6; Diana, in *Antonio Joli* 2012, pp. 99-101 cat. 28 (inv. 471); Kowalczyk, in *Canaletto et Guardi* 2012, p. 177 cat. 46 (inv. 470); Kowalczyk, in *Verso Monet* 2014, p. 414 catt. 29-30.

81. - 83. ALESSANDRO GREVENBROECK, MODI DI (documentato a Venezia dal 1717 e a Padova fino al 1747)

Paesaggio in riva al fiume

Olio su tela, 46,6 x 61,3 cm | Inv. 731

Restauro: A. Bigolin, 1988

Paesaggio marino con veliero alla fonda in rada

Olio su tela, 46,6 x 61 cm | Inv. 732

Restauro: A. Bigolin, 1988

Paesaggio marino con veliero alla fonda e grande arco naturale di fantasia

Olio su tela, 46 x 61,5 cm | Inv. 733

Restauro: R. Clochiatti, 1994

Di questi piccoli dipinti non si conosce la provenienza. Tutti e tre presentano diffuse abrasioni, mentre due in particolare (inv. 731, 733) lamentano alcune lacerazioni. L'identità di misure e fattura, nonché l'uniformità tematica, rendono evidente che si tratta di una serie, in origine forse di quattro elementi. I tre superstiti condividono anche l'impaginatura, che prevede alberi frondosi ai lati per introdurre la visione paesistica. Pescatori e viandanti, velieri e barche a remi, castelli posti su speroni rocciosi e chiese con svettanti campanili, sono i protagonisti princi-

pali di questi "racconti" inscenati sotto un cielo ceruleo. Una differenza di stesura per una maggiore scioltezza e sommarietà descrittiva si nota nelle macchiette del dipinto inv. 731 poste in primo piano a destra, colte in una scala dimensionale maggiore rispetto a quelle degli altri due dipinti, dove esse sono meglio inserite nell'ambiente.

I tre quadretti appartengono a un genere pittorico che affonda le proprie radici nel naturalismo di matrice fiamminga e olandese, ripreso e sviluppato da alcuni artisti italiani a partire dal XVII secolo, in particolare dalla corrente dei Bamboccianti.

Nel caso specifico gli aspetti compositivi e tematici presenti, come pure l'intonazione cromatica in cui prevalgono le tonalità del verde e del grigio, trovano riferimento nell'opera di Alessandro Grevenbroeck, appartenente a una famiglia di artisti, il quale risulta operante a Venezia nel 1717 e a Padova nel 1736, risultando nel frattempo attivo a San Pietroburgo per ricomparire ancora all'opera a Padova nel 1747 (Fiocco 1959, pp. 28-36; Delogu 1963, p. 5; Fantelli 2007, pp. 135-138). I tre dipinti sono da porre a confronto con quelli del Museo Civico di Padova (inv. 1773; inv. 1765; inv. 1763; Banzato, in *Ponentini* 1992, pp. 91-93 catt. 53-55). Soprattutto nella *Veduta di porto di mare* (inv. 1765) sono molti gli aspetti figurati-



vi che ricorrono nelle marine asolane, le quali tuttavia mostrano una predilezione per l'abbinamento di aspetti paesistici e una dimensione spiccatamente "di fantasia". Si può pensare pertanto che i dipinti di Asolo possano spettare a un artista che deriva i suoi modi da quelli del pittore olandese attraverso la sua tarda produzione padovana, senza che si possa specificarne l'identità o i rapporti di collaborazione in bottega. In tutti i casi la fortuna derivativa dei modi di Grevenbroeck è documentata attraverso il livello di alcuni dipinti che emergono sul mercato antiquario. Utile è al proposito il confronto con la tela di porto di mare (73,1 x 97,3 cm) apparsa sul

mercato londinese nel 2008 (*Old Master Paintings* 2008, Lot 45).

Un esito in certa misura affine, per quanto meno legato ai modi di Grevenbroeck, si trova anche in altri dipinti del Museo civico di Padova: *Marina con rovine classiche* inv. 1174 e *Capriccio con molo e rovine classiche* inv. 2325 (Antoniazzi Rossi, in *Da Padovanino* 1997, pp. 561-562 cat. 911), *Veduta di un porto con rovine* inv. 1616, quest'ultimo assegnato a olandese italianizzante (Pietrogiiovanna, in *Ponentini* 1992, pp. 122-123 cat. 109).

Bibliografia: inedito.



84-85. ANTONIO DIZIANI, MODI DI
(Venezia 1737-1797)

Paesaggio montano con lago, buttero e lavandaia

Olio su tela, 21 x 27 cm | Inv. 472

Restauri: A. Bigolin, 2010

Iscrizioni, sul retro la scritta: «*Gaspare Diziani*»

Paesaggio montano con armenti e pastore

Olio su tela, 21 x 26,8 cm | Inv. 473

Restauri: A. Bigolin, 2010

I due dipinti, realizzati su tela a trama grossa, sono stati incollati su tavola in occasione di un antico restauro. Presentano in più punti un impoverimento della materia cromatica dovuto al concomitante intervento di pulitura. Le cornici ebanizzate non sono originali. Sul retro di uno dei due (inv. 742) una scritta novecentesca cita: «*Gaspare Diziani*». Si tratta dell'assegnazione registrata nell'edizione del 1954 della guida del Veneto edita dal Touring Club (*Veneto* 1954, p. 438).

Le due opere probabilmente da identificare con i *Paesaggi* attribuiti nel Legato Bertoldi a Marco Ricci, sono chiara-

mente da studiare in coppia, medesima infatti è la misura e la cifra stilistica. Esse rivelano un'attenzione al dato paesistico precisato mediante pennellate filamentose di colore dalle tonalità chiare. La suggestione evocativa rimane comunque aderente al dato naturale. L'autore tratteggia con rapidi colpi di colore e di biacca anche le figure delle lavandaie, dei viandanti e dei contadini, colti nelle attitudini quotidiane.

Il tono realistico e l'attenzione dedicata alla vita campestre, induce Battaglia (1988, scheda OA) a indicare nella scuola di Antonio Diziani l'ambiente culturale originario di questo anonimo pittore. Il riferimento al figlio di Gaspare Diziani specializzato in paesaggi si conferma in questa occasione nella quale i due dipinti si riproducono per la prima volta. La cifra più corsiva che li caratterizza trova riscontro nei due paesaggi in *pendant* dalle dimensioni di poco maggiori della quadreria Emo Capodilista di Padova (inv. 1143, inv. 109; Banzato 1988, pp. 171-172 catt. 346 - 347).

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; *Veneto* 1954, p. 438.





86. - 87. PIETRO GASPARI, MODI DI
(Venezia 1720 circa - 1785)

Prospettiva architettonica

Olio su tela, 37,2 x 49 cm | Inv. 734

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: R. Clochiatti, 1994

Prospettiva architettonica

Olio su tela, 37 x 49 cm | Inv. 735

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: R. Clochiatti, 1994

Lo stato di conservazione è appena discreto, essendosi verificate estese cadute di colore sul margine inferiore di entrambi i dipinti.

Essi furono attribuiti dubitativamente a Guardi o Mari-eschi nell'*Elenco* del Legato Bertoldi (1910), ma sono una chiara esercitazione di studio prospettico e non vedutistico. Il primo rappresenta l'interno di un edificio civile con colonne binate e volta a botte. Da un lato una gradinata interna sale al piano superiore, dall'altro una esterna conduce verso il cortile. Un portale a tutto sesto lascia intravedere le facciate interne del palazzo, di una si scorge una parte del fastigio con trofei d'arme che orna il timpano di un portale. Addossata a questa fabbrica appare un alto edi-

ficio quadrangolare la cui sommità è decorata da stemma e con statue poste su una balaustrata.

Il dipinto in *pendant* ci proietta all'interno di un altro edificio di fantasia, anch'esso adatto a fungere da scena teatrale, dove un ampio loggiato presenta alte arcate fraposte a singolari pilastri sviluppati su due ordini. Quello inferiore sfoggia un alto basamento su cui si configura una sorta di loggia quadrangolare formata da quattro colonne e altrettanti timpani, quello superiore presenta una nicchia tra lesene che ospita una statua. La consueta balaustrata corona l'edificio, mentre un'ampia gradinata, con al sommo un altro severo loggiato, collega inoltre due cortili, entrambi pavimentati.

I due esempi asolani di piccole dimensioni sono un'interessante attestazione dell'evoluzione del vedutismo che portò alla formulazione del capriccio architettonico quale genere pittorico specifico di grande fortuna nel corso del Settecento. Guardando ai maggiori, la linea maestra è segnata in Emilia da Giovanni Paolo Panini, le vedute di fantasia del quale abbinano rovine, monumenti antichi e moderni, architetture classicheggianti di respiro imponente in cui sminuiscono i pochi personaggi che le popolano. La formula si attestò parimenti nell'ambito della scenografia teatrale e degli apparati celebrativi effimeri che



vedono impegnati in ambito europeo i grandi protagonisti del vedutismo, ad esempio Antonio Joli e la famiglia dei Bibbiena dedita all'elaborazione trattatistica al riguardo (Salerno 1991, pp. 245-260, 282-283). Le tele asolane edite per la prima volta si collocano sulla linea delle opere di Giuseppe Galli Bibbiena come rappresentata in ambito veneto, in cui non mancano importanti fautori del genere da Antonio Visentini allo stesso Joli, a Francesco Battaglioli e Francesco Chiarottini (Pallucchini 1995, II, pp. 402-420, 423-434). Le due prospettive asolane, in particolare, manifestano uno stile conforme a quello di Pietro Gaspari figlio di Antonio (Delogu 1930, p. 160). Seguendo le orme

paterne anch'egli, come il fratello Giovanni Paolo, fu prospettico e scenografo, a lungo impegnato in Germania, nel 1760 rientrò a Venezia dove il successo gli fu assicurato anche dalle tavole di architettura incise nel 1771; fu eletto accademico nel 1775 (Pallucchini 1995, II, pp. 420-421). Per l'orientamento attributivo dei due dipinti del Museo di Asolo si ponga a confronto la prospettiva del 1775 donata in occasione di tale elezione ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 456, 131x79 cm; Moschini Marconi 1970, pp. 30-31 cat. 64, fig. 67).

Bibliografia: inediti



88. SCULTORE SICILIANO (?), DERIVAZIONE INIZI SECOLO XVI (?)

Madonna con il Bambino

Alabastro, 37 x 15 x 9,5 cm; piedistallo 11,5 x 15 x 11 cm | Inv. 522

Lo stato di conservazione è discreto. Una perdita si riscontra nell'angolo inferiore destro della base. Vi sono tracce di policromia. La scultura è ricavata da un unico blocco di alabastro, si aggiunge la base removibile coeva e anch'essa in alabastro. I personaggi sacri indossano una lunga veste e la Vergine porta un manto dal ricco pannello. Sul capo mancano le corone che dovevano essere in alabastro, anziché in metallo, delle quali rimangono i perni d'innesto. Per Roberta Battaglia (1988, scheda OA) la scultura «richiama da vicino i modi di Nino Pisano nell'insistito gioco lineare delle pieghe, che risponde a una aspirazione decorativa ancora gotica, nella levigata perfezione formale del viso, dove la rotondità dell'ovale è segnata da lineamenti sottili e incisi, e nel gesto familiarmente scherzoso del bimbo». La studiosa è propensa a credere che si tratti di «una replica tarda di un prototipo di Nino Pisano, del quale si conoscono altre derivazioni, molto vicine alla nostra». In particolare istituisce confronti con l'esemplare della collezione Borla di Trino Torinese e con quello del Museo Diocesano di Pordenone che Paolo Goi (in *Catalogo* 1987, pp. 128-130 cat. 3) assegna dubitativamente a scultore veneziano del secolo XVI. Nella guida del *Veneto* (1954, p. 438) la scultura è menzionata come «opera veneta del secolo XV».

La tipologia fa riferimento, nella sostanza, alla Madonna di Trapani, scultura di metà Trecento dell'ambito di Nino Pisano (Pisa 1315 circa - 1370 circa) come documenta ad esempio Anita Fiderer Moskowitz (1986, pp. 156, 170, 174). L'immagine ebbe fortuna nel Quattrocento attraverso le versioni elaborate presso le botteghe di Francesco Laurana (Vrana 1430 - Avignone 1502) e Domenico Gagini (Bissone 1420 circa - Palermo 1492), comprensive del piedistallo sfaccettato che si ripresenta nella versione di Asolo. Il ricco catalogo delle derivazioni in un arco temporale che va dalla metà del Quattrocento al 1520 è raccolto e vagliato da Kruff (1970, pp. 297-322; 1972; 1980). Altre derivazioni sono addirittura di epoca barocca, distinguibili per un basamento di diversa elaborazione come gli esemplari del Victoria and Albert Museum di Londra (Pope-Hennessy 1964, II, pp. 635-636), al quale si collega quello dei depositi dell'Ermitage di Pietroburgo (Attardi, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 97-98 cat. 20).

Non mancano versioni di ambito probabilmente veneto come quella danneggiata e di fattura più modesta del Museo Civico di Padova (inv. 394; Franco, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 380-381 cat. 312). Non è nota la provenienza di quella conservata nella Cappella del Santo Chiodo della chiesa di San Pantalon a Venezia che è stata

datata alla seconda metà del secolo XIV; ma altre ve ne sono in San Michele in Isola e in Santa Maria Gloriosa dei Frari, sul pilastro della navata di fronte all'altare Pesaro (Wolters 1976, I, p. 199).

Per la fortuna veneziana del tema iconografico Leo Planiscig (1916, pp. 176-177) aveva tracciato una linea prendendo in esame la *Madonna con il Bambino* della chiesa di San Simeone di Zara e quella del Museo Civico di Padova (inv. 135). Lo studioso indicava il modello nella statua del monumento funebre del doge Marco Cornaro della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia risalente al 1367 circa, assegnata alla cerchia di Nino Pisano (Wolters 1976, I, pp. 198-200 cat. 105; II, figg. 329, 333).

Sulla versione di Padova dipendente dalla *Madonna di Trapani* si veda il contributo di Luisa Attardi (in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 97-98 cat. 20) che la data al XV secolo e propone a confronto le versioni sul mercato londinese e tedesco (Christie's, London February 2, 1999, Lot 40, 50,2 cm; Lempertz, Colonia, 1960, n. 459).

Rispetto alle varie versioni considerate, la scultura di Asolo presenta il volto della Vergine più arrotondato e una maggiore pienezza di forme. Affatto schematica risulta invece la resa dei tratti somatici e dei capelli, indice di qualità mediocre. Si nota lo sforzo di tradurre dal modello il volto sorridente della Vergine. Si propende per assegnare questa replica al primo Cinquecento, privilegiando la dipendenza dalle versioni assegnate per lo più all'ambito siciliano.

Bibliografia: *Veneto* 1954, p. 438.



89. SCULTORE VENETO, TERZO QUARTO
DEL SECOLO XV, DERIVAZIONE SECOLO XX

Madonna con il Bambino

Altorilievo in gesso, 43 x 25 cm | Inv. 548

Restauro: G. Dinetto, 2011

Non si conoscono i dati sulla provenienza dell'opera alle collezioni del Museo di Asolo. Si tratta di una piccola immagine devozionale raffigurante la Madonna con le mani giunte che tiene in grembo il Bambino addormentato, aspetto di prefigurazione della Pietà (Meiss 1966, pp. 348-382). Il tema della Madonna dell'Umiltà con il Bambino dormiente è caro alla pittura veneta del Quattrocento.

In questo altorilievo, un tempo considerato comprensibilmente in terracotta trovandosi in stato di conservazione cattivo, Roberta Battaglia (1988, scheda OA) ravvisava l'opera di un ignoto scultore veneto della seconda metà del XIV secolo. In realtà l'opera era stata attribuita da Puppi (1962², p. 63) allo scultore Francesco Grazioli, attivo nell'asolano dall'ultimo decennio del Quattrocento fino all'anno della morte, il 1536. L'assegnazione diretta dello studioso si fondava sul confronto con un rilievo del fonte battesimale che lo stesso artista eseguì per conto della regina Caterina Cornaro nel 1499, oggi custodito presso il Duomo di Asolo. Il restauro eseguito per questa catalogazione ha accertato trattarsi di un rilievo in gesso di fattura relativamente recente. Come documenta la riproduzione che si preferisce pub-

blicare, esso presentava fratture in più punti, i singoli frammenti sono stati ricomposti proprio in occasione del restauro che ha provveduto, altresì, a mettere in luce le tracce della prima policromia degli incarnati, accertando che sul resto erano presenti solo spolverature di colore senza legante, in particolare sul manto della Vergine.

I dati tecnici consentono di avvalorare il giudizio che si tratti con ogni probabilità di un calco di fattura relativamente recente. Il modello poté essere costituito da una scultura verosimilmente lignea di ambito veneziano. Per iconografia e tipologia esso può essere ricondotto ai modelli della bottega dei Moranzon per la scultura, o di Antonio Vivarini per la pittura. In particolare un'affinità si riscontra con i prodotti degli scultori che collaboravano con quest'ultimo. Pertanto, il riferimento cronologico riguarda la metà del Quattrocento o poco oltre. La soluzione compositiva conoscerà anche più tardi, nell'ultimo quarto del secolo, una larga fortuna ma con una diversa dimensione monumentale (Fossaluzza 2004³, pp. 127-157).

Bibliografia: Puppi 1962², p. 63.



90. ANTONIO ROSSELLINO, DERIVAZIONE DELLA SECONDA METÀ SECOLO XIX
(SETTIGNANO 1427 - FIRENZE 1479)

Madonna con il Bambino

Bassorilievo in terracotta, 58 x 43 cm | Inv. 540

Restauri: G. Dinetto, 2011

Non sono accertate le circostanze della provenienza dell'opera alle collezioni del Museo di Asolo. La frattura trasversale verificatasi all'incirca a metà altezza è stata riparata nel corso dell'ultimo restauro che ha pulito e in parte integrato per velature la patinatura in tinta monocroma bruna.

Battaglia (1988, scheda OA) precisa come questa composizione abbia goduto di grande popolarità nel XV secolo. Seguendo la strada tracciata da Marquand (1918-1919, pp. 198-206) proseguita, in proposito, da Pope-Hennessy (1964, I, pp. 132-133; II, fig. 127), con metodo di recente rinnovato da Giancarlo Gentilini (in *Dal rilievo alla pittura* 2008), propone di individuare in un rilievo perduto di Antonio Rossellino il prototipo di tutte le successive composizioni. La datazione del manufatto asolano secondo la studiosa deve essere posticipata in epoca recente, «come lascia supporre l'assenza di policromia sulla terracotta, che risulta invece uniformemente coperta di una cromia di color verde-marrone, di gusto moderno».

Di riferimento è, in definitiva, quella tipologia di immagini che è nota come *Madonna delle candelabre*, titolazione

evidentemente convenzionale dovuta al motivo presente nel fondo. Quale autore è riconosciuto Antonio Rossellino che dovette realizzare il prototipo marmoreo in rilievo "schacciato" ora perduto.

L'invenzione e la soluzione tecnica, la festosità del soggetto con la Vergine che contempla il Bambino mentre trattiene giocosamente il cardellino hanno garantito la fortuna del soggetto in repliche foggiate a calco in stucco o in terracotta. Il modello ripreso dalla versione asolana presenta la soluzione alternativa a quella dell'integrazione del rilievo in una cornice formulata come un'edicola e che riguarda, invece, diverse tipologie di cornice "a cassetta" con motivi fogliati, a rocchetto o perline come in questo caso. Si tratta nello specifico della elaborazione che include alla base un davanzale. Un esemplare di tale formula appartiene ai Musei civici di Padova (inv. 150) datato 1470 circa, esso presenta una diversa soluzione nella postura del Bambino (Pizzo, *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 102-104 catt. 25-26).

Bibliografia: inedito.



SCULTORE VENETO, ULTIMO QUARTO DEL SECOLO XV

San Prosdocimo protovescovo di Padova benedicente

Legno policromo, altezza 118 cm | Inv. 547

Restauri: H. Kaur sotto la direzione di M. Tagliapietra,
presso l'Accademia di Belle Arti G. B. Cignaroli di Verona, 2010-2011

La statua si giudica in condizioni ottimali dopo il recente restauro che, tra l'altro, ha ridotto le fessurazioni. È mancante la parte basale.

La provenienza originaria non è finora accertata e neppure si conosce il momento dell'ingresso alle collezioni del Museo di Asolo. Era rimasta del tutto ipotetica l'appartenenza alla chiesa dei Francescani di Asolo dedicata a San Gottardo, già con il titolo di San Michele Arcangelo (cfr. S. Rizzato, in Fossaluzza 2003, I.4, pp. 236-240, con bibliografia) di conseguenza alla proposta di Bernardi (1949¹, p. 133) di identificare il santo con Gottardo di Hildesheim (Reichersdorf 960 - Hildesheim 1038), vescovo benedettino della diocesi di Hildesheim. Canonizzato da papa Innocenzo II nel 1131 fu venerato nella regione alpina soprattutto quale patrono dei commercianti che eressero per la sua devozione cappelle e altari in chiese poste lungo le vie di comunicazione. Fu invocato altresì contro la febbre, la podagra, l'idropisia e contro la grandine. La soluzione al quesito di identificazione iconografica connesso a quello della provenienza si propone ora ricavandola dalla lettura di Furlani (1718, ms., cc. 101,131.) secondo l'indicazione di Comacchio (1971, p. 40). L'autore di *Notizie di Asolo antico* ricorda come «l'anno 1606 nella restaurazione del Duomo, il cui tetto era caduto, in esecuzione d'una Parte

presa nel Consiglio fu di bronzo formata la statua del Santo Vescovo [Prosdocimo] d'una inusitata grandezza con deliberazione di situarla sopra la Tribuna maggiore, ma temutosi dello smoderato suo peso la materia in altre pie fonzioni fu destinata». Furlani di seguito riporta la notizia che: «L'anno 1636 alla fine per adempimento d'un'altra parte fu collocata la Statua del Santo di legno nel Duomo nel corno destro dell'Altare maggiore sovra l'antica Cattedra de vescovi, acciò in quella venerassero li Posterì la memoria e benemeranza di chi ha istituito la dignità Vescovale di quella Sede e convertito a Cristo li nostri antenati». In altro punto ancora Furlani, a proposito dei vescovi che hanno arricchito benevolmente la cattedra asolana, ricorda l'iniziativa del vescovo Vincenzo Giustiniani (consacrato nel 1624 e sulla cattedra di Treviso fino al 1633), «sotto del quale circa il 1630, essendo la Sedia Vescovale per la sua molta antichità logora, et assai consumata fu rinnovata in quella ch'oggi si vede; sovra l'eminenza della quale poi l'anno 1636 fu eretta la statua di S. Prosdocimo Pro-Apostolo di questa Provincia e Fondatore del Vescovado asolano». In particolare è nel *Libro Giallo* (sec. XIX, ms., cc. 69-70) che si legge la parte del Consiglio cittadino del 31 dicembre 1635 con la quale si delibera all'unanimità di far dorare la statua lignea la quale risulta trovarsi «appresso

particular persona di questa terra con scorno, puolsi dire, di questa comunità et poco onore del Santo». Tale intervento decorativo era realizzato in previsione di collocarla «ne la nostra chiesa in qualche loco a proposito, che rendi maestà et decoro».

La monumentalità e l'importanza della statua culturale, giunta al Museo in data imprecisata consentono, di proporre l'identificazione con quella antica di san Prosdocimo, Proto-evangelizzatore delle Venezie, ricordata per la sua nuova collocazione solo nella prima metà del Seicento. Il santo vescovo è in atto di benedire mentre protende la sinistra con la quale impugna il bastone pastorale (di cui è attualmente sprovvisto) anziché la croce, richiamo al suo alto ufficio e alla sua giurisdizione. Si direbbe pertanto che sia colto mentre incede, sembra infatti che avanzi con il piede sinistro. Indossa i consueti paramenti pontificali: il camice cinto ai fianchi dal cingolo (non si nota la stola e il pallio), il piviale trattenuto da un grande razionale. Il piviale presenta labili tracce della lacca rossa; la decorazione a foglie d'acanto e melograni doveva essere finita in oro, la foderatura era di bianco; sulle spalle è rappresentato lo scudo. Si tratta delle tracce dell'intervento seicentesco che comprendeva la doratura. Il santo vescovo indossa i guanti o chiroteche rosse e ha in capo la mitria semplice che ora appare bianca fregiata in oro applicato a guazzo. Pertanto è assente l'attributo identificativo della brocca che allude al battesimo impartito da san Prosdocimo alle genti venete (Zovatto 1968, X, coll. 1190-1193; Kaftal 1978, coll. 887-889; Daniele 1987).

Secondo Battaglia (1988, scheda OA) «una certa statica pesantezza presente nella scultura, accentuata anche dal carattere grafico delle pieghe della veste, induce a collocare l'opera ancora in un ambito di cultura gotica, entro la seconda metà del secolo XV [dal contesto si intende XIV



secolo]. Sono riscontrabili alcune affinità con le opere di Andriolo de Santis (1320 circa - entro il 1375), in particolare con le sculture della cappella di San Felice nella chiesa di Sant'Antonio da Padova, simile è il modo di caratterizzare a fini espressivi i tratti fisionomici del viso» (Wolters 1976, II, figg. 161-166). Quest'ultimo riferimento coincide con l'epoca indicata dalla studiosa: «ultimo quarto del secolo XIV».

La resa monumentale e del movimento impresso soprattutto dai gesti, inoltre la piena volumetria del piviale studiatamente svincolato dalla figura, ma privo di ridondanza di pieghe al modo tardogotico, sono gli aspetti che giustificano una datazione nell'ultimo quarto del Quattrocento. Sostiene tale soluzione, tra l'altro, anche la tipologia della mitra slanciata. La frontalità del volto, accentuata dalla disposizione della barba svettante e la fissità espressiva sono aspetti pertinenti alla funzione devozionale dell'immagine. Si deve sottolineare che si giudica il volto che non presenta più gli occhi spalancati. L'abrasione della pellicola pittorica qui localizzata fa ora apparire impropriamente il santo come ad occhi chiusi, il che non corrisponde, tra l'altro, alla bocca socchiusa in atto di pronunciare.

Una serie di esempi di area istriana costituiscono un valido punto di riferimento per la datazione ora proposta e per consentire di integrare la qualificazione espressiva del volto del santo vescovo asolano. Ciò è possibile per quanto quelli menzionati siano esempi giudicabili non nella policromia originale, come è frequente nella scultura lignea dell'epoca, sottoposta a ridipinture frequenti per ragioni conservative, devozionali e di rinnovamento del gusto. Si pongano a confronto, pertanto, le seguenti statue lignee a tutto tondo di santi vescovi assisi e non stanti come nel caso asolano, di cui si riportano le rispettive collocazioni cronologiche orientative, conforme alla proposta di Vanda Ekl: *Sant'Antonio abate*, metà XV secolo, Valle d'Istria (Bale), chiesa di

Sant'Antonio (Ekl 1999, p. 162 fig. 62); *Santo vescovo*, seconda metà XV secolo, Parenzo, Museo della Basilica Eufrasiana (Ekl 1999, pp. 78, 164 fig. 68); *San Ploro*, seconda metà XV secolo, Pomer, chiesa di San Ploro (Ekl 1999, pp. 78, 168 fig. 72); *Sant'Antonio abate*, metà XV secolo, Parenzo, Basilica Eufrasiana, dalla chiesa di Sant'Eleuterio (Ekl 1999, pp. 79, 169 fig. 73); *Sant'Antonio abate*, fine XV secolo, Fianona (Plomin), chiesa parrocchiale di San Giorgio (Ekl 1999, pp. 83, 195 fig. 99); *San Basso*, fine XV secolo, Capodistria, chiesa di San Basso (Ekl 1999, p. 236 cat. 65).

Nelle diverse varianti qualitative e di stile che questo gruppo rappresenta si ritrova comunque una concezione di fondo che riguarda anche la statua asolana e che Vanda Ekl (1999, p. 77) esprime efficacemente in questi termini «la gravità (che denota la dignità), l'aspetto ieratico e la rigidità sono talvolta la conseguenza del desiderio, messo in pratica però con imperizia, di esprimere l'autorità e la potenza. Questa maestosità rustica diventa, nei maestri meno abili un'appesantita goffaggine. A volte l'essenzializzazione della forma si riduce a una massa che viene pietrificata dalla rigidità e dalla semplicità della modellazione». Si tratta di un linguaggio attestato da esempi conservati in ambito periferico, come è quello istriano, spesso caratterizzato da un conservatorismo devozionale e a un tempo di forme stilistiche. Pertanto, l'accertamento della provenienza della statua in oggetto dalla chiesa asolana, cioè dal Duomo cittadino come si è documentato, costituisce un dato non trascurabile per documentare la congruità di tale linguaggio a diverse latitudini della geografia e storia dell'arte devozionale.

Bibliografia: Bertarelli 1925, p. 314; Bernardi 1949¹, p. 133; *Veneto* 1954, p. 438; *Veneto* 1969, p. 523; Comacchio 1971, pp. 40-41 fig. 16.

92. SCULTORE ROMANO, INIZI SECOLO XVIII

Ritratto del cardinale Giambattista Rubini

Terracotta dipinta, 46 x 46 x 25 cm | Inv. 523

Non si dispone di documenti sulla provenienza dell'opera citata nella proposta di ordinamento di Luigi Coletti presentata nel 1921 all'Amministrazione comunale di Asolo. Nel prospettare la collocazione dei busti lo studioso nota «fra i quali allo scrivente sembra singolarmente pregevole quello del card. Rubini» (Coletti 1921, ds., p. 74). Come busto in terracotta del cardinal Rubini (sec. XVII) è elencato da Bertarelli (1925, p. 314). Roberta Battaglia (1988, scheda OA) accoglie l'identificazione tradizionale e di conseguenza sostiene la datazione all'ultimo quarto del secolo XVII, come opera di ignoto scultore veneto.

Il busto riguarda, dunque, Giambattista Rubini (Venezia 1642 - Roma 1707) in vesti cardinalizie (Weber - Becker 1999, II, p. 695). Indossa la mozzetta che è di colore scarlato per i cardinali, inoltre lo zucchetto dello stesso colore. Non ha invece la croce pettorale portata al collo con un cordone o con una catena o un nastro.

Giambattista era il figlio secondogenito di Donato Rubini e di Cristina Medici (Hunecke 1997, pp. 67, 81), pronipote del cardinale Pietro Vito Ottoboni per parte materna. Si laureò *in utroque iure* a Padova, divenne canonico del capitolo della cattedrale della città del Santo, la stessa dignità ebbe ad Asolo secondo alcuni, dato tuttavia che non ha riscontro. Fu referendario dei Tribunali della Segnatura

Apostolica e di Grazia e Giustizia, governatore delle città di Fabriano, Spoleto, Frosinone, Viterbo e Macerata, e delle province di Campagna e Marittima, Umbria e Marca. Ricevette gli ordini minori e fu poi ordinato sacerdote nel 1683. Fu eletto vescovo di Vicenza il 15 maggio 1684 e fu consacrato il 21 maggio successivo a Roma dal cardinale Alessandro Crescenzi.

Con l'elezione dello zio, il cardinale Ottoboni, al soglio pontificio con il nome di Alessandro VIII, il 6 ottobre 1689, fu nominato ben presto Cardinale Segretario di Stato, carica ricoperta fino al 1691; fu creato cardinale presbitero nel concistoro del 13 febbraio 1690 con il titolo di San Lorenzo in Panisperna, cambiato nel 1706 con quello di San Marco. Partecipò al conclave del 1700 in cui si elesse papa Clemente XI. Rinunciò al governo della diocesi di Vicenza nel 1702, fu nominato Camerlengo del Collegio Cardinalizio dal 1703 al 1704. La sua sepoltura fu disposta di fronte alla cappella del Santissimo Sacramento nella basilica di San Marco Evangelista al Campidoglio in Roma di cui era titolare.

Il legame con Asolo è dovuto al fatto che la famiglia Rubini originaria di Verona, ma di Bergamo per Frescot (1707, pp. 411-412), si era trasferita nel Trevigiano e prese dimora stabile ad Asolo nel 1646 (Miari 1891, p. 77; Dolcetti 1922,



I, pp. 79-80), dove costruì la villa familiare con oratorio in costruzione nel 1691, ora villa de Lord, detta il Gale-ro, dove Giovan Battista Rubini si concedeva periodi di riposo (Comacchio 1985², pp. 43-47; Bonetto 1993², p. 48). Lodovico Guerra (1805¹, pp. 85-86) ricorda che «di ordine dell'eminentissimo cardinal Rubini» fu collocato «dentro della pubblica mura (...) un pezzo di marmo greco con due figure di rilievo, cioè un pedone armato, che aggredisce un soldato a colpo colla spada. Fu trovata questa pietra nella villa suburbana della nob. Famiglia Rubini, ora Bragadin, situata nel sobborgo di Costa Curta, ora chiamato monte Ricco alle falde della rocca». Tale testimonianza offre almeno un'indicazione degli interessi del cardinal Rubini nei suoi soggiorni asolani. Si può quindi ipotizzare che il busto provenga dalla residenza asolana che fu dei Rubini.

Non risulta che sia stata accertata prima d'ora la relazione fra il busto in terracotta del Museo di Asolo e il ritratto del monumento funebre del cardinale Rubini che si trova sulla parete della navata destra della Basilica di San Marco in Roma, presso la cappella del Santissimo Sacramento. Sul basamento modanato in marmi misti è posto lo stemma Rubini (sormontato dal galero cardinalizio) troncato e semipartito: il primo alla figura di giovanetto, di profilo a sinistra, nascente, tenente con le mani due triangoli incrociati (Rietstap 1887, II, p. 627; Morando di Custoza 1979, tavv. CCCI-CC-CII nn. 2709-27-12). Al di sopra l'iscrizione sepolcrale incisa su lastra di marmo nero modanata a forma di pelta è sostenuta da due putti in marmo bianco di Carrara ed entro clipeo vi è il busto del cardinale anch'esso in marmo di Carrara.

Il monumento è ricordato a fine Settecento con utili particolari da Cardella (1794, VIII, p. 10) «cessò di vivere in Roma sui principi del 1707 in età di sessantacinque anni non compiuti, e diciassette di cardinalato. Fu sepolto nella Chiesa del suo titolo, dove avanti alla cappella del SS. Sacramento, si vede

un'elegante avello eretto alla di lui memoria, dal suo nipote Giambattista, col effigie del cardinale scolpita, ed espressa in candido marmo, sotto la quale leggesi una onorevole iscrizione». Lo ricorda a metà Ottocento Moroni (1852, LIX, p. 209). Il monumento e il suo autore non sembrano ricordati in guide della Basilica di San Marco che precedono quella di Cardella, ad esempio quella spettante a Titi (1763, pp. 179-182) e in seguito neppure in quella di Melchiorri (1836, pp. 245-247). La menzione del monumento, senza indicazione dell'autore, spetta poco dopo a Nibby (1839, p. 327), Donovan (I, 1842, p. 596), Visconti (1847, II, p. 191 nota 1).

L'iscrizione è trascritta in più occasioni dal Settecento (Galletti 1757, p. XXIV numero 36), Riccardi (1786, p. 227), Forcella (1874, p. 361 numero 858) e Giuvato (1883, pp. 143-144): D(eo) O(ptimo) M(aximo) IO(anni) BAPTISTAE S(anctae) R(omanae) E(cclesiae) TIT(vlari) S(ancti) MARCI/ CARD(inali) RVBINO VENETO/ MVLTIS ECCLESIAST(icvs) PRINCIPATVS PRAEFECTVRIS STRENVE GESTIS/ AVCTO IN-SIGNI VICENTIAE INFVLA/ AB ALEX(andro) VIII. P(ontifice) M(aximo) A SECRETIS STATVS RENVNCIATO/ AC IN S(anctvm) SENATVM ADSCITO/ POSTREMA NECESSITATE/ NONIS FEBR(uarii) ANNO MDCCVII E VIVIS EREPTO/ IOAN-NES BAPTISTA/ EX FRATRE NEPOS/ PATRVO AMATISSIMO MOERENS/ P(ropria) P(ecunia) P(osvit).

Quanto all'autore è definito da Max Dvořák (1909, p. 71 nota 1) un mestierante sulla scia di Bernini e rimane ignoto anche per Tencajoli (1928, p. 35) e Buchowiecki (1970, II, p. 379). Considerate le dimensioni del busto marmoreo (109 x 90 cm circa) quello in terracotta del Museo di Asolo, finora inedito, può esserne il modello parziale, come lasciano ipotizzare le notevoli qualità esecutive.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 74; Bertarelli 1925, p. 314; *Veneto* 1954, p. 438.

93. FILIPPO PARODI (GENOVA 1630 - 1702)
Putto con teschio (Allegoria della Vita e della Morte)

Marmo di Carrara, 53 x 43 cm | Inv. 496

Restauro: M. Tagliapietra, 2000

Il teschio richiama al *Memento mori*, alla transitorietà della vita umana e dal punto di vista morale alla *vanitas vanitatum*. È strumento, per lo più assieme al Crocifisso, di meditazione e attributo di molti santi penitenti, pertanto allude anche al teschio di Adamo. Sul Golgota, Luogo del Cranio (Mt 27,33) il teschio che al momento della morte di Gesù il terremoto svela ai piedi del legno del supplizio è identificato come quello del primo dei viventi, simbolo dell'umanità irredenta che la morte e resurrezione di Cristo ricatta per sempre (Janson 1937, pp. 423-449). Associato alla figura di un infante può riguardare la prefigurazione della Passione, se è da riconoscerci il bambino Gesù, talvolta dormiente sulla croce con accanto il teschio, secondo un modello diffuso con Guido Reni. Per contrasto, può riguardare altresì un più generico richiamo al *Memento mori*, pertanto con riguardo alla scultura asolana è stato osservato che il putto «nel gesto di portare la mano alla bocca e al naso sembra sospeso tra l'assorta attitudine meditativa e un più prosaico turarsi il naso, quasi a voler cancellare con un gesto l'esistenza stessa della morte» (De Grassi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 188 cat. 65). L'opera, assieme alla *Maddalena penitente* (cat. 96, inv. 497), all'*Ercole dormiente* (cat. 94, inv. 498) e al rilievo raffigurante *Gesù in preghiera nell'orto del Getsemani* (cat. 95, inv.

403) proverrebbe, secondo Muñoz (1924, p. 110) e di conseguenza Semenzato (1958, p. 178 nota 12), da Villa Falier a Pradazzi di Asolo. Tuttavia Bernardi (1938, p. 151) che classificava «Vita e morte» come «gruppo di buona ispirazione e delicati particolari» confermava esplicitamente tale provenienza solamente per il rilievo inv. 403 (cfr. scheda relativa, cat. 95). Semenzato ebbe occasione di ribadire in più occasioni l'assegnazione di questa *Allegoria della Vita e della Morte* a Giuseppe Bernardi detto il Torretto (Pagnano 1694 - Venezia 1774), da ultimo De Grassi (in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 188 cat. 65) ha il merito di averla condotta a Filippo Parodi.

Lo studioso osserva come le piccole sculture del Museo di Asolo, un tempo assegnate unicamente a Bernardi, presentino «notevoli discontinuità stilistiche, tanto da poter essere assegnate ad altrettanti esecutori». Fatta questa premessa, per quella in oggetto egli sottolinea «una precisa ricerca stilistica nel diverso grado di finitura riservato alla superficie marmorea. Così, mentre la rusticità del basamento è segnata dalle tracce del pettine, nel contempo dal cranio - straordinario pezzo di bravura nel suo impeccabile naturalismo - è stata omessa la lucidatura finale, riservata invece al corpo del puttino che ha assunto una lucentezza quasi alabastrina, esaltando così una resa anatomica pres-



soché perfetta». Sono queste «caratteristiche che sembrano del tutto estranee alle pratiche di bottega di Bernardi Torretti e che sono invece proprie di uno scultore maturato nell'ambiente berniniano come il genovese Filippo Parodi». L'opera trova punti di contatto con quell'angioletto, anch'esso impegnato nella contemplazione di un teschio, situato ai piedi della statua di *San Francesco d'Assisi* nella Cappella delle Reliquie della basilica padovana di Sant'Antonio, consegnata da Parodi nel novembre del 1691 (Bresciani Alvarez 1984, pp. 200-202). Solitamente a questa scultura si associa un modelletto in terracotta, di identico soggetto, già appartenuto alla collezione di Filippo Farsetti di Venezia e oggi conservato all'Ermitage di San Pietroburgo (Androsov, in *Alle origini* 1991, pp. 116-117 cat. 57). Tuttavia, fermo restando che l'esemplare russo ha, contrariamente agli altri due, gli occhi socchiusi, De Grassi precisa come la terracotta dell'Ermitage sia ben più vicina al *Memento mori* asolano piuttosto che a quello di Padova. Si è quindi indotti a credere che «il modelletto russo sia in realtà preparatorio per l'opera in esame e che l'angioletto padovano sia un'ulteriore variazione sul tema, ripreso a distanza di tempo per essere inserito nel vasto complesso decorativo delle Reliquie. (...) Ne consegue che la datazione dei putti di Asolo e San Pietroburgo andrà necessariamente anticipata di qualche anno, come dimostrerebbero anche i caratteri stilistici, che denunciano un ricordo molto vivo dell'esperienza romana, specie nelle già ricordate peculiarità esecutive». Con tale premessa attributiva e cronologica i confronti si estendono, in particolare, all'*Angioletto con i simboli della Passione* del gruppo della *Pietà* della basilica di Santa Giustina a Padova (Rotondi Briasco 1962, pp. 48-

49). Dal punto di vista stilistico più generale, riguardano il *Monumento Morosini* eseguito da Parodi per la chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia nei primi anni Ottanta secondo la cronologia di Andrea Spiriti (1997, p. 133). Si veda in proposito Boccardo (1993, pp. 39-44). È opportuno richiamare, seguendo De Grassi, le testimonianze relative a perdute sculture “in piccolo” di analogo soggetto alle quali Parodi era dedito per la destinazione devozionale e collezionistica (Rotondi Briasco 1962, pp. 48-49). Nel profilo dell'artista Giuseppe Ratti (1769, II, p. 58) ricorda come i putti di Parodi risentano del modello di François Duquesnoy e lo esemplifica citando come «in un salotto del prefato Sig. Durazzo v'ha un bambino, che dorme [...], nella villa già Frugoni, ora Cambiaso [...] è un gruppo di due puttini da tutti i lati egregiamente lavorato [...]. In casa Raggi [...] sono alcuni marmi lavorati con ottimo gusto; e specialmente quello d'un putto sopra d'un cane: opera del nostro Artefice commessa dal sig. Silvestro allora padrone di detto palazzo».

Sulla fortuna a Genova del tema specifico del *Memento mori* nella formulazione della scultura asolana è altresì significativo il confronto con il disegno di un analogo gruppo ripreso in controparte a completamento della *Macchina funebre per un cardinale* di Domenico Piola (Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto dei disegni e Stampe; Gavazza 1988, II, p. 182).

Bibliografia: Muñoz 1924, pp. 110, 111 fig.; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1938, p. 151; Idem 1949¹, p. 134; Semenzato 1958, p. 169-178; Idem 1966, p. 139; Idem 1967, pp. 9, 170; *Veneto* 1969, p. 523; De Grassi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 188-189 cat. 65.

94. FRANCESCO (PENSO) CABIANCA? (VENEZIA 1665-1737)

Ercole dormiente

Marmo di Carrara, 17 x 53 cm | Inv. 498

Restauro: M. Tagliapietra, 2000

La statua pur di piccole dimensioni è tuttavia frutto di un assemblaggio in quanto il piede destro è stato eseguito su blocco separato. Il basamento in marmo nero (del Belgio?) è aggiunta probabilmente ottocentesca.

Assieme all'*Allegoria della Vita e della Morte* (cat. 93, inv. 496), *Maddalena penitente* (cat. 96, inv. 497) e al rilievo raffigurante *Gesù in preghiera nell'orto del Getsemani* (cat. 95, inv. 403), l'opera fu segnalata da Muñoz e riprodotta tra quelle di Giuseppe Bernardi detto il Torretto (Pagnano 1694 - Venezia 1774) provenienti da villa Falier di Pradazzi di Asolo. Indicazione significativa, per quanto non comprovata, in ragione della frequentazione della collezione da parte del giovane Antonio Canova (cfr. cat. 95, inv. 403). La breve citazione di Muñoz fu ripresa da Bernardi (1938, p. 151) e Semenzato (1966, p. 139; idem 1967, pp. 9, 170), che però non entrarono nel merito di un'analisi stilistica, per la quale bisogna attendere De Grassi (in *Da Paolo veneziano* 2000, pp. 194-195 cat. 68). Lo studioso allora osservò come le caratteristiche più tipiche dell'arte di Giuseppe Bernardi apparissero estranee a questa figura di Ercole, «costruita invece per violenti contrapposti ed evidenti discontinuità esecutive, che sviluppano l'anatomia dell'eroe in chiave quasi caricaturale, come dimostrano le sproporzioni nella resa delle estremità degli arti, l'abnor-

me sporgenza delle scapole e lo sviluppo quasi elefantiacco della testa». Tali sgrammaticature ricordano, secondo De Grassi, certe soluzioni formali della produzione “in piccolo” di Francesco Cabianca.

Quale riferimento stilistico sono indicati i rilievi delle *Storie di san Trifone* della chiesa dedicata al santo a Cattaro in Dalmazia (Priatelj 1965-1966, pp. 30-40). Si tratta della cappella delle reliquie del duomo di Cattaro, con tutta la decorazione interna in marmo assegnata al 1704-1708 (Milošević 1972, 15, pp. 690-692), comprendente sei colonne e pilastri, la statua di san Trifone e undici angeli, inoltre trentasei testine angeliche decorative e otto bassorilievi con le *Storie di san Trifone* sotto le quattro nicchie contenenti reliquiari in argento.

L'attribuzione, comunque incerta, intende, se non altro, sottrarre l'opera dal catalogo di Bernardi, la cui resa stilistica pare differente da quella proposta in questo esempio. Per quanto riguarda l'insolita iconografia, che prevede un Ercole sdraiato e spossato dopo il superamento delle fatiche, essa dovette certo essere ideata per una committenza privata capace di apprezzare i sottili richiami classici. De Grassi infatti la associa al celeberrimo *Ermafrodito* di età ellenistica, già in collezione Borghese, restaurato da Bernini intorno al 1620 (Parigi, Museo del Louvre) e noto da subito attraverso



numerose traduzioni e stampe (Winner 1998, pp. 124-133). Nell'opera in esame si troverebbe peraltro «un inaspettato parallelo nella evidente ostentazione dei genitali» con la marcata connotazione erotica della scultura ellenistica (De Grassi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 194, cat. 68).

Bibliografia: Muñoz 1924, p. 110; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1938, p. 151; Idem 1949¹, p. 134; Muñoz 1954, p. 9; Semenzato 1958, p. 174; Idem 1966, p. 139; Idem 1967, p. 170; De Grassi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, pp. 194-195 cat. 68.

95. GIOVANNI BONAZZA (VENEZIA 1654 PADOVA 1736) AMBITO
Gesù in preghiera nell'orto del Getsemani

Bassorilievo in marmo, 53 x 32,5 cm | Inv. 403

L'opera proviene da villa Falier a Pradazzi d'Asolo in base alla testimonianza di Muñoz (1924, p. 110) accolta da Semenzato (1958, p. 178 nota 12). Anche Bernardi (1938, p. 151) confermò questa provenienza, precisando che si trattava di un dono della famiglia. Ma tale dato non è ripetuto per la *Maddalena penitente* (cat. 96, inv. 497), l'*Ercole dormiente* (cat. 94, inv. 498) e «*Vita e Morte*» (cat. 93, inv. 496) elencati di seguito. Non si tratta, pertanto, di una negazione della provenienza Falier di queste tre ultime opere, quanto di un'omissione del dato di provenienza, forse perché considerato scontato per le opere consecutive.

L'inserimento tra quelle autografe di Giuseppe Bernardi detto il Torretto (Pagnano 1694 - Venezia 1774) avviene senza chiosa alcuna sia da parte di Muñoz che di Bernardi (1938, p. 151). Questo rilievo e l'*Ercole dormiente* sono le opere non riprodotte delle quattro del Museo di Asolo considerate. Per la revisione attributiva si deve attendere Semenzato (1958, p. 178 nota 12) che ritiene alquanto incerta la paternità, tuttora da accertare in sede specialistica. Ci si limita a un più generale orientamento cronologico riguardante il secondo quarto del Settecento e all'assegnazione a uno scultore che sembra tener conto dell'evoluzione stilistica dell'ultima fase di Giovanni Bonazza (Venezia 1654 - Padova 1736; Semenzato 1966, pp. 49-51; Honour

1969, 11, pp. 659-660). Da essa sembra derivare la sciolttezza del disegno, la morbida e sintetica modellazione che subentra con l'abbandono degli effetti chiaroscurali, affidati specie al fraseggio dei panneggi, propri della stagione tra Sei e Settecento. Una cifra peculiare sembra potersi ravvisare nel bassorilievo asolano nella chiusura a occhio dei panneggi come rigonfi. Si tratta di una riduzione cifrata di strutture formali proprie di Bonazza che, assieme alla sintesi volumetrica, si manifesta, come osservato, in opere della fase tarda nelle quali si distingue l'intervento dell'attivissima bottega che in seguito ne raccoglie il lascito oltre la metà del secolo (Guerriero, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 160-166 catt. 84-85, 86-89, 90-91, 92-93; De Vincenti, in *Dal Medioevo a Canova* 2000, pp. 169-192 catt. 97-172). Fra gli autografi si propone l'accostamento alle statue dell'*Immacolata* e di *Sant'Alberto* delle acquasantiere della chiesa del Carmine di Padova (Semenzato 1959, p. 301 fig. 19; Idem 1966, p. 120). Quanto alle opere delle botteghe un confronto può essere stabilito con il bassorilievo in ovale raffigurante *La penitenza del figliol prodigo* del Museo Civico di Padova (inv. 218; marmo, 33 x 43,5 cm) riferito a scultore padovano della prima metà del secolo che rivela aspetti tipologici e stilistici ispirati a Giovanni Bonazza e alla sua bottega (De Vincenti, in *Dal Medioevo a*



Canova 2000, pp. 199-200 cat. 181). Esso consente di confermare la collocazione anche del rilievo asolano almeno nella sfera di Bonazza e di trovare riscontro per la soluzione spaziale e gli aspetti del rilievo schiacciato degli elementi del paesaggio e della quinta arborea.

Pur con l'incertezza riguardante le altre tre sculture, l'indicazione di provenienza è significativa, in ragione della frequentazione della collezione del senatore Giovanni Falier da parte del giovane Antonio Canova (Pavan 1975, 18, p. 197; Pavanello 1981, pp. 83, 89 catt. 2-5). Come risaputo il piccolo Antonio, orfano di padre, a seguito del secondo matrimonio della madre rimase a Possagno affidato al nonno paterno Pasino (Possagno 1711-1794) valente scarpellino e scultore. Il quale, in particolare, realizzò un rilievo in marmo della *Vergine Maria* per villa Falier a Pradazzi, vi lavorò tra il 1766 e il 1768 con Giuseppe Bernardi detto il Torretto (Bernardi 1938, p. 67 nota 1). Pasino si portava appresso Antonio e i Falier lo appoggiarono quando si trattò di inserire il nipote nella bottega di Bernardi allora attiva a Pagnano, essendo lo scultore rientrato da Venezia. Di ritorno nella Capitale lagunare nell'autunno 1768 ebbe in studio Canova in base a un contratto che consentì al giovane apprendista la frequentazione dei corsi di accademia del nudo, di intraprendere lo studio dei calchi di statue antiche e moderne della collezione dei Farsetti aperta agli artisti, conservata nel palazzo nobile in riva del Carbon a Rialto. I primi lavori di Canova furono commissionati proprio dai Farsetti (*Canestri di frutta*; per la villa di Pradazzi *Orfeo, Euridice*, Venezia, Museo Correr).

Bibliografia: Muñoz 1924, p. 110; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1938, p. 151; Idem 1949¹, p. 133; Muñoz 1954, p. 9; Semenzato 1958, p. 178 nota 12; Idem 1959, pp. 301 fig. 19, 309; *Veneto* 1969, p. 523.

96. GIUSEPPE BERNARDI DETTO IL TORRETTO

(PAGNANO 1694 - VENEZIA 1774)

Santa Maria Maddalena penitente confortata dall'angelo

Marmo, h. 57 cm | Inv. 497

Restauro: M. Tagliapietra, 2003

L'opera si giudica in ottimo stato conservativo. È priva del basamento che nelle altre opere, per le quali almeno si suppone la stessa provenienza, è in marmo nero (si veda cat. 94, inv. 493). La santa penitente è semidistesa a terra appena ricoperta dalla chioma e dal mantello. Poggia le mani congiunte sul teschio a sua volta posto sul libro di meditazione aperto. Le si approssima per confortarla un angelo attualmente privo delle ali, di cui si notano le sedi d'innesto. Quest'ultimo ha un'espressione serena, allusiva al premio che spetta alla penitente, ma che contrasta con quella di forte patetismo di quest'ultima, colta piangente e con le labbra socchiuse. Di particolare effetto sono le lacrime che ne irrorarono il volto di esecuzione virtuosistica.

Per quanto riguarda la paternità gli studiosi concordano nell'assegnarla a Giuseppe Bernardi detto il Torretto, e precisamente Muñoz (1924, p. 110) che la segnala per primo e la riproduce, seguito da Bernardi (1938, p. 151). Sull'attribuzione Muñoz (1954, p. 9) ritorna anche in seguito. Spetta a Semenzato di ribadirla in più occasioni (a partire dal 1958) con una datazione alla prima maturità artistica.

Nato a Pagnano, presso Asolo, nel 1694, da Sebastiano e Cecilia Torretto, sorella del famoso scultore Giuseppe Torretto (Asolo 1664 - Venezia 1743), il giovane fu educato

alla professione a Venezia dallo zio. Nel 1743 Bernardi ne ereditava peraltro la bottega e il soprannome di Torretto, importante per dare continuità a un'impresa già ben avviata. Come sottolinea Semenzato (1958, pp. 169-178) la sua arte, nonostante la persistenza dell'impostazione classicistica assimilata dal maestro, presenta una minore severità e la propensione a uno stile più elegiaco e ammorbidito.

Egli infatti sembra sciogliere «la severa euritmia del Torretto in un abbandono di cadenze più scorrevoli e più patetiche ed anima le superfici in cui il Torretto aveva steso la trama lineare delle sue geometrie accademizzanti, con una palpazione più libera, più molle e più ricca di sfumature» (Semenzato 1958, p. 170).

La *Maddalena* di Asolo, datata da Semenzato alla piena maturità dell'artista, si deduce agli anni sessanta, si caratterizza per una nitida volumetria della forma e un'accuratissima sensibilità luministica della superficie. Lo studioso avverte come la statua della Maddalena: «nell'abbandono delle membra, nella nobile caratterizzazione del viso, nella descrizione dei capelli che si allargano morbidi sulle spalle tornite esprime anche quanto di settecentescamente sensuale e mondano confluisce nell'ispirazione così contenuta ed abbandonata ad un tempo del Bernardi». Merita riportare anche il commento successivo di Semenzato che sotto-

linea a proposito della statua asolana come in quel «fluido articolarsi delle membra, nello sciogliersi pastoso dei piani, nell'indugiare della luce nella sottile descrizione dei capelli e nel respiro sommesso delle superfici carezzevoli, abbiamo la testimonianza dell'intimismo affettuoso che ispira questo artista, sensibile alla grazia mondana, ma nello stesso tempo incline ad una semplicità di effusioni che si esprime in un contegno inedito e sereno. La ricchezza dell'arte del Bernardi è tutta qui, in queste gradazioni sempre equilibrate in cui ora sembra prevalere l'idillio, ora una calma introspezione, in questo sapiente variare di emozioni e di tranquillità, che si traduce nella fragranza luminosa delle superfici, più o meno rapidamente rischiarate» (Semenzato

1966, p. 669). Se ne deduce la convinzione di un grado qualitativo e di rappresentatività notevoli dell'opera.

Essa è dimostrazione di come l'arte del Torretto si distinse nel panorama della scultura veneta del Settecento, soprattutto per questa raffinata e lievemente sensuale palpitazione delle superfici, che fu peraltro l'elemento più importante trasmesso dal maestro al più illustre dei suoi allievi, ad Antonio Canova.

Bibliografia: Muñoz 1924, p. 110; Bernardi 1938, p. 151; Idem 1949¹, p. 134; Muñoz 1954, p. 9; Semenzato 1958, pp. 174 fig. 191, 178, nota 12; Idem 1966, pp. 65-66, 139, fig. 221; Idem 1967, pp. 9, 170.



97. SCULTORE DEL SECOLO XIX

Bonaparte, Primo Console di Francia, valica le Alpi sul Gran San Bernardo

Bassorilievo in gesso, 25,5 x 20 cm | Inv. 581

Iscrizioni: sulla pietra in angolo a sinistra, «BONAPARTE; HANNIBAL»;
al centro in basso «KAROLVS MAGN(vs)».

Si ignora la provenienza del bassorilievo. Si tratta di palese traduzione del famoso dipinto eseguito nel 1800 da Jacques-Louis David (Parigi 1784 - Bruxelles 1825) per glorificare il passaggio delle Alpi del Primo Console di Francia in vista della battaglia di Marengo. Il fatto risale al 1796, quando ebbe avvio quella Campagna d'Italia che sortì una rivoluzione dell'assetto storico-istituzionale della penisola. La prima versione è eseguita nel 1800 su commissione del re di Spagna Carlo IV (Malmaison, Musée National, inv. 49.7.1) a questa ne succedono altre autografe eseguite fino al 1803 e destinate allo stesso Primo Console: Schloss Charlottenburg, Berlino, 1801; Musée National du Chateau de Versailles, Inv. M.V., 1567; Vienna, Kunsthistorisches Museum, in deposito al Belvedere; Versailles, Musée National du Chateau de Versailles et de Trianon, Inv. M.V. 8550 (Schanapper, in *Jacques-Louis David* 1989, p. 361catt. 161-162). La traduzione in gesso ripete le scritte che ricordano il passaggio di Annibale e di Carlo Magno e che sono parte integrante della nuova mitologia che l'immagine contribuisce a creare, quella che indica con Bonaparte l'origine di una dinastia (Léveque 1989, pp. 169-170).

Bibliografia: inedito.



98. - 99. - 100. LAPICIDI VENETI E SCULTORE VENETO,

SECOLO XV - INIZI SECOLO XVI

*Edicola con angelo reggente un libro*Pietra, base con epigrafe, 75,85 x 26 cm; pilastrini, 49,5 x 19 x 8,5 cm;
cimasa 74 x 38 x 11 cm; angelo 30 x 23,5 x 7,5 cm | Inv. 405Iscrizione in caratteri gotici: «O VOS OM(n)ES QUI TRA(n)SITIS PER/ VIA(m) ATE(n)DITE
ET VIDETE SI E(st) DOLOR/ [si]MILIS SICUT DOLOR MEUS».

Il testo dell'iscrizione è quello delle *Lamentazioni* (1,12) attribuite a Geremia, dal latino della Vulgata. Questo versetto, in particolare, è un responsorio della liturgia per la Settimana Santa, in seguito cantato come un mottetto. Le *Lamentazioni* prefigurano la Passione e morte di Cristo, ma si estendono al dolore in tutto simile di Maria.

L'edicola è formata da parti di diversa provenienza ed epoca, aggregate insieme in data imprecisata.

Solo dell'iscrizione si hanno notizie da Furlani (1718, ms., c. 157) che la vede eseguita «con tanta perfezione che ha dell'ammirabile», ne considera il rinvenimento e la probabile destinazione: «Questa ch'ora da me si conserva fu ritrovata l'anno 1690 sopra il tetto del duomo, dove staccata da ogni altra cosa e coricata coll'iscrizione all'inghiù giaceva inutile e non osservata. Si può ben credere ch'una volta stesse ai piedi di qualche imagine di N. D. Addolorata, alla cui afflizione alludesse il sacro lamento che n'è scolpito».

Attualmente la lapide con iscrizione funge da base su cui poggiano due pilastrini con capitelli compositi (foglie d'acanto angolari, scudo includente una palmetta e rosetta soprastante), decorati nel fusto con motivo vegetale a candelabra terminante con due aquile speculari in posizione araldica.

L'architrave dentellata e col motivo a ovuli presenta nella cimasa, montante su nastro annotato desinente in palmetta, il pellicano mentre si ferisce il petto per nutrire la prole che è simbolo eucaristico. Rimangono tracce del fondo azzurro, pertanto potevano essere policromi o dorate anche l'immagine e il fregio sottostante. L'iconografia indica palesemente la provenienza da un luogo di culto, forse il duomo stesso, tramite Furlani. Altrettanto può dirsi per l'angelo che attualmente è collocato nell'edicola di ricostruzione, colto in posizione frontale ad ali spiegate nell'atto di ostendere un libro, come in un'azione liturgica.

Quest'ultimo e la lapide con l'iscrizione gotica rimandano a una cultura di primo Quattrocento.

I caratteri decorativi dei pilastrini ricordano l'arte dei Lombardi, attivi a Venezia nella seconda metà del XV secolo; la trabeazione con cimasa, è situabile all'inizio del XVI secolo secondo quanto proponeva anche Battaglia (1988, scheda OA).

Bibliografia: Furlani 1718, ms., c. 157; Comacchio 1974, pp. 52-53 fig. 9.



IOI. LAPICIDA VENETO, INIZI SECOLO XVI
Intradossi di finestra bifora con archi a tutto sesto

Pietra, intradosso di sinistra 136 x 194 x 19 cm;
 intradosso di destra, 135 x 193 x 19 cm | Inv. 408

Gli elementi lapidei in stato di conservazione discreto sono montati come in origine, cioè accostati. Dovevano costituire l'intradosso di una finestra bifora della quale sono evidenti i fori per l'inserimento dell'inferriata. I capitelli presentano la dentellatura sfalsata negativo-positivo, un collarino a foglie di palemetta ricorrenti. Queste si ripresentano nella cornice del profilo dell'arco, all'interno del quale è scolpito in entrambi lo stemma. È quello della famiglia Contarini, d'oro, a tre bande di azzurro (Morando di Custozza 1979, tav. C, numero 893). Come propone Battaglia (1988, scheda OA), pur in assenza di una documentazione precisa, si può presumere che l'elemento architettonico provenga dalla Villa Contarini di Asolo, ora detta degli Armeni. La presenza di capitelli con rilievi interni suggerisce alla studiosa una datazione alla metà del XVI secolo, da potersi accogliere con riguardo agli inizi del secolo.

Bibliografia: inediti.



IO2. SCULTORE VENETO, CIRCA 1520

Lapide con insegna monogrammatica bernardiniana e stemma della famiglia Montini

Bassorilievo in pietra, 63 x 78 x 4 cm | Inv. 404

Iscrizioni, al centro il monogramma cristologico I(esvs) H(ominvm) S(alvator); nel cartiglio in alto: DIV(initati); nella mensola d'appoggio A(ntonivs) M(ontinvs).

La lapide poggia su mensola costituita da due volute speculari lanciate da un capitello centrale con echino fitomorfo, sopra l'abaco sono poste le iniziali in lettere capitali del dedicatario. Presenta una cornice perimetrale con motivo ricorrente di foglie. In alto al centro campeggia sormontato dalla croce il trigramma di san Bernardino da Siena (al secolo Bernardino degli Albizzeschi, Massa Marittima 1380 - L'Aquila 1444; canonizzato nel 1450) dell'Ordine dei Francescani Osservanti, che divulgò nella sua predicazione la devozione particolare al Santissimo nome di Gesù (Pavone 1986, pp. 63-80). Il sole raggiato che lo contiene è circondato dai serti d'ulivo con frutti che dipartono da un unico tronco. Alla base del sole bernardiniano sta lo scudo accartocciato della famiglia asolana dei Montini troncato d'argento e d'azzurro ai due gigli dell'uno nell'altro (Morando di Custoza 1985, tav. CCLXXX).

Da esso dipartono due cornucopie speculari che fungono da piedistallo agli angioletti che srotolano il cartiglio sommitale con l'iscrizione che si interpreta come DIV(initati).

Come osserva Battaglia (1988, scheda OA), «Le iniziali di A. M. che si leggono nella parte inferiore del bassorilievo potrebbero fare riferimento ad Antonio Montini che fu uno dei 24 consiglieri ordinari della città di Asolo nel 1523».

Secondo la studiosa il manufatto sarebbe da ricondurre all'ambiente vicentino della prima metà del Cinquecento, poiché «il bassorilievo richiama la freschezza ed eleganza delle soluzioni decorative che si trovano profuse in molti altari vicentini, risalenti all'inizio del '500, seppur qui tradotte in linguaggio più semplificato».

Bibliografia: inedito.



103. LAPICIDA VENETO, FINE SECOLO XVII - INIZI SECOLO XVIII

Frammento di architrave con stemma della famiglia Rubini

Pietra arenaria, 70 x 38 x 12 cm | Inv. 406

L'opera che presenta alcune spaccature, è il frammento di un architrave di cui non è facile ipotizzare la funzione originaria, in assenza oltretutto di dati precisi sulla provenienza. È incluso lo stemma della famiglia Rubini, nel primo campo d'azzurro all'uomo d'argento nascente a mani giunte di pieno profilo circondato da due stelle d'oro, exalpha a destra e stella a otto punte a sinistra, semipartito nel secondo d'argento e nel terzo di rosso (Coronelli 1706, p. 73; Frescot 1707, p. 404; Morando di Custozza 1979, tav. CCI numero 2709). Ha riscontro ad esempio sulla facciata di palazzo Rubini a Venezia all'indirizzo Cannaregio 3554 (Bassi 1976, p. 471).

Il frammento lapideo del Museo di Asolo è realizzato secondo Battaglia (1988, scheda OA) tra la fine del XVII e

l'inizio del XVIII secolo. Si può ipotizzare che provenga dalla residenza asolana dotata di piccolo oratorio costruita nel Seicento dalla nobile famiglia Rubini, ora de Lord, detta il Galero (Via San Martino in Asolo; *Ville della provincia di Treviso* 1954, p. 512). Denominazione, quest'ultima, da riferirsi alle insegne di Giambattista Rubini (Venezia 1643 - Roma 1707), vescovo di Vicenza, creato cardinale il 13 febbraio 1690 da papa Alessandro VIII (al secolo Pietro Vito Ottoboni), al quale era legato da parentela in quanto pronipote da parte materna. Lo stemma del frammento lapideo pervenuto al museo è, tuttavia, privo di galero cardinalizio e non si può escludere che provenga dal duomo.

Bibliografia: inedito.



104. PITTORE VENETO, PRIMA METÀ SECOLO XVII

Ritratto di Caterina Cornaro Regina di Cipro

Olio su tela, 55 x 45 cm | Inv. 541

Iscrizioni: (Ca) TERINA CORNARA REG(in)A D(i) CIP(ro)

Provenienza: Legato Benedetto Beltramini, 1881

Restauro: Volpin, 1977.

Lo stato di conservazione del dipinto si giudica buono nonostante l'abrasione generale della pellicola pittorica. La tela è stata rifoderata in occasione dell'ultimo restauro. In passato essa è stata ridotta ai lati, come si deduce dall'incompletezza dell'iscrizione identificativa del personaggio posta al sommo.

Il ritratto entra al Museo con il Legato del cavalier Benedetto Beltramini fu Antonio del 22 aprile 1881 (Comacchio 1979, p. 71). Come documenta Bernardi (1952, ds., p. 13) «il 30 agosto 1881, il notaio Chemin Dr. Luigi, asolano, notificava al Municipio che il Cav. Benedetto Beltramini testamentariamente aveva disposto quanto segue “Un obbligo ancora lascio alla mia erede (la moglie, signora Antonietta nobile Fietta), cioè di donare al Municipio: Ritratti ad olio della 1. Regina Cornaro, 2. di Ezzelino Tiranno, 3. di Almorò Tiepolo e tutti i manoscritti di memorie antiche di Asolo, sempreché durante la sua vita venga formalmente costituito un luogo ad esso Museo”». Non vi è dubbio che il ritratto della «Regina Cornaro» di debba identificare con quello che porta il numero inventariale 541, gli altri due per compatibilità tipologica con i numeri di inventario 545 e 546 seppure di altra mano (cat. 20, cat. 21). Pertanto si può ipotizzare l'esistenza presso i Beltramini di una serie di personaggi illustri, alcuni dei quali legati alla storia di

Asolo. Un argomento di sicuro interesse considerato il fatto che contestualmente era legato dal Beltramini anche un fondo manoscritto di tale contenuto. Fietta (1881, p. 74) segnala un ritratto della Cornaro posseduto nel 1881 dalla famiglia Beltramini acquistato dai Farolfi di Asolo come ricorda George Hill (III, 1948, pp. 762-763 nota 3). Le due famiglie erano legate da parentela, pertanto si sarebbe tentati di identificare tale esemplare con quello più tardi di proprietà di Benedetto Beltramini e quindi lasciato al Museo asolano.

Tuttavia del ritratto Farolfi si hanno migliori indicazioni, tali da fugare tale ipotesi, dal conte Pietro Trieste, avvocato di Asolo, che ne fa cenno nella sua lettera a Luigi Cuccetti di Treviso del 31 agosto 1835 conservata nella miscellanea cornariana di Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 104. 5971, c. 145v). Si legge in proposito «Essa [Regina] è morta giovane perché un ritratto che in casa Farolfi qui in Asolo si conserva, oltre di rappresentarla bella e con corona reale in capo, la dimostra giovane di trent'anni appena. Anzi tre mesi fa osservando un ritratto esposto in vendita sotto le Procuratie, credo litografico, colla leggenda in calce che fu tratto da altro simile esistente in Venezia, lo trovai somigliantissimo a quello originale di casa Farolfi, a



segno che l'avrei ritenuto per una copia di esso se in calce non vi fosse stata quella leggenda». Del ritratto in oggetto inv. 541 non è nota una versione grafica. Pertanto, in base ad altre specifiche fornite nella lettera, si può ritenere che Trieste debba aver visto in vendita a Venezia la litografia di Samuele Levi Polacco, la cui matrice in rame si conserva presso il Museo asolano (cat. 106, inv. 539), che traduce il ritratto della collezione Manfrin di Venezia e documenta tutt'altra linea iconografica del ritratto di Caterina Cornaro che si direbbe di "invenzione tardo settecentesca".

In base a quanto sopra riportato, si deve correggere l'identificazione di questo ritratto inv. 541 con quello di Caterina Cornaro donato al Museo asolano dalla signora Caterina de Kay Bronson il 30 ottobre 1890, come riporta Battaglia (1988, Scheda OA). Tale erronea identificazione porta anche a giudicarlo «copia tratta da un originale perduto di Gentile Bellini», come sostenuto con dubbio da Comacchio (1981²). Il ritratto de Kay Bronson corrisponde a quello che reca il numero inventariale 551 (cat. 105). Puppi e Carpeggiani (1978) nel classificare il ritratto inv. 541 come di autore ignoto avanzano l'ipotesi che sia «copia da un ritratto contemporaneo perduto». Si tenga conto che, nella stessa circostanza, tali studiosi schedano come di anonimo anche il *Ritratto di Caterina Cornaro* della Collezione Rambaldo degli Azzoni Avogadro di Treviso senza stabilire un nesso con quello qui illustrato inv. 541, dal quale si ritiene dipenda.

Di questo legame si avvede invece Battaglia (1988, scheda OA) nel ritenere che entrambi, quello degli Azzoni Avogadro e quello del Museo di Asolo, derivino dallo stesso originale che la studiosa ritiene (discutibilmente come sopra accennato) di Gentile Bellini.

L'accertamento della provenienza Beltramini lascia ipotizzare un interesse collezionistico antico presso le famiglie

nobiliari asolane per l'effigie di Caterina Cornaro regina di Cipro e Signora di Asolo. Come ricorda Battaglia (1988, Scheda OA) nella lettera data in Roma il primo agosto 1765 indirizzata a un amico di Napoli da Giovanni Trieste, canonico di Treviso, riguardante *Brevi notizie spettanti alla vita della regina Caterina Cornara Lusignana*, è segnalato anche presso la famiglia Colbertaldo un «ritratto di lei [della regina] in tela di buona mano di grandezza al naturale, e di cui ella stessa regalò il suo ben amato Rettore, come lo chiamava, Adamo Colbertaldo dottore» (Trieste 1766, p. 443; Idem 1767, pp. 333-334; testo trascritto in Fapanni, *Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Classe VI, 410 = 5971, c. 130v).

Si aggiunga la notizia, destituita per ragioni anagrafiche dell'artista, riportata da Colbertaldo (2012 [sec. XVI, ms.], p. 116) che fu Dario da Treviso, ben noto in terra asolana, a eseguire per ordine della Serenissima il ritratto di Caterina Cornaro da inviarsi a Giacomo II di Lusignano a Cipro quando, nel 1469, fu eletta sua sposa. Notizia ancora sostenuta da Verci (1775, p. 23; D. Perocco 2012, pp. 34, 50; Eadem, in Colbertaldo 2012, p. 116 nota 334). La ritrattistica cornariana e le sue vicende collezionistiche, in definitiva, si intrecciano con quelle del mito della Regina di Cipro e Signora di Asolo. Quale conferma si tenga conto che il ritratto degli Azzoni Avogadro è dichiarato dall'iscrizione (apocrifa) eseguito da Antonello da Messina e donato nel 1500 alla damigella Fiammetta Bucari nel giorno delle nozze con Rambaldo degli Azzoni (Molmenti 1905, pp. 117-121; Idem 1906, II, p. 518; Barzan - Piovesan 1984, pp. 46, 51 fig. 9).

Nella valutazione di Puppi (1994) il ritratto inv. 541 è ritenuto un «bel dipinto», per cui «occorrerebbe tentar di restituire la storia e fissare la paternità». Le didascalie che accompagnano la riproduzione del dipinto asolano, dalla

discreta fortuna iconografica, ribadiscono trattarsi di opera di pittore veneto della fine del secolo XV-inizi secolo XVI (Bassotto, in *Caterina Cornaro* 1995, p. 95; D. Perocco 2012, fig. 4), ma ogni volta senza giustificazione.

In concreto, il punto di partenza per la valutazione del dipinto inv. 541 è il rapporto comparativo da istituirsi con le versioni di uno stesso ritratto a tre quarti di figura e orientato verso destra che comprendono quella del Niedersächsischen Landesmuseum di Hannover (inv. KM 67; Werner 1995, pp. 190-191 cat. 121), quella del Cyprus Museum di Nicosia e della Collezione degli Azzoni Avogadro sopra citato.

Sono gli esempi del ritratto in vesti vedovili che si trova documentato in Carrer (1838, tav. tra pp. 186 e 187) e che segue la tradizione in base alla quale in patria la Regina ebbe a mantenere i segni del lutto (Povoledo 1987, p. 137). La foggia dell'abito ha caratteri che non possono essere anteriori alla metà del Cinquecento, con riguardo all'ampia scollatura rettangolare in parte coperta dal velo fissato al collo con un nastrino e dal bavero che vela le spalle. Pertanto, secondo Candida Syndicus (2013, p. 36), «potrebbe adattarsi la descrizione del Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 153) di un dipinto di Tiziano, che raffigurava "la Regina Caterina Cornara in habito vedovile campeggiando tra quelle nere spoglie il candore delle carni" di cui, secondo l'autore, esistevano all'epoca appunto "infinite copie"» (Schaeffer 1911, pp. 12-19; Wethey 1971, II, pp. 196-197 cat. L-9; Agostini, in *Tiziano* 1978, pp. 88-89 cat. 18). Le accomuna oltre al taglio compositivo che prevede un tendaggio rosso sul fondo e la foggia dell'abito vedovile indossato dalla regina, la tipologia della corona costituita dalla sequenza di punte d'oro (altre volte associate ai denti della ruota di santa Caterina d'Alessandria) applicata alla ghirlanda. Questa è indossata sopra il velo ed è arricchita da una reticella con motivo a losanghe. Le accomuna altresì il particolarissimo vezzo di

perle e il gesto di sollevare la mano sinistra aperta come in un gesto di richiesta o di accoglienza. Si valuta il dipinto del Museo asolano quale replica di questa tipologia ritrattistica, quale versione parziale che fin dall'origine si limita al taglio al busto, forse per ragioni di inserimento in una serie così predeterminata e che, pertanto, esclude sia la mano sinistra sollevata, sia il tendaggio di fondo.

Le versioni di questa tipologia del ritratto di Caterina Cornaro sono oggetto di studio, più di recente, da parte di Daria Perocco (2012, pp. 51-52), Monica Molteni (2013, pp. 11-31) e Candida Syndicus (2013, pp. 34-77).

Di particolare interesse è il fatto che la presentazione di Caterina Cornaro in abito vedovile di questi ritratti singoli trova corrispondenza in teleri celebrativi dei momenti salienti della vicenda della Regina: Andrea Vicentino, *Caterina Cornaro cede il regno di Cipro in cambio di Asolo*, Venezia, Collezione privata; Domenico Tintoretto, *Caterina Cornaro lascia Cipro*, Venezia collezione privata; Pittore veneziano, secolo XVII, *Caterina Cornaro sbarca a Venezia*, Lione, Musée des Beaux-Arts (Rossi 1973, pp. 261-264; Molteni 2013, pp. 16-18, figg. 2-3). Può essere associato a questi il telerò, ora in collezione privata, di Paolo Veronese e Carletto Caliarì, ma significativamente assegnato a Carletto e Gabriele Caliarì da Ridolfi (1648, I, p. 341) quando si trovava in Palazzo Corner, detto Ca' Granda, in San Maurizio a Venezia, il quale raffigura *La rinuncia al Regno di Cipro nelle mani del doge Barbarigo* (Pignatti - Pedrocco 1995, II, p. 524 cat. A82). Esso è documentato dalla stampa di riproduzione ottocentesca dedicata a Ranieri duca d'Austria di cui Bartolomeo Markovic è il disegnatore e Marco Comirato l'incisore e dalla litografia di Giovanni Bizeghel su disegno di Giusto Rosa (Lugato, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 148-153).

Maggiore importanza assume il fatto che si aggiungono a queste altre rappresentazioni come quella attribuita a

pittore ignoto del secolo XVI raffigurante *La partenza di Caterina Cornaro da Cipro* già Neu-Schwaneburg, collezione Transehe (oggi Jaungulbene, Lettonia), di ubicazione attuale sconosciuta, e il *Ritratto di Caterina Cornaro e la sorella Cornelia* di collezione privata, assegnato alla fine del secolo XVI (Syndicus 2013, pp. 40 fig. 3, 42-43 fig. 5).

In questi ultimi due casi si conferma nella sostanza la tipologia e il taglio compositivo del nucleo di ritratti singoli citato (Hannover, degli Azzoni Avogadro, Cipro, Asolo). Soprattutto il dipinto raffigurante *La partenza di Caterina Cornaro da Cipro* già in collezione Transehe a Neu-Schwaneburg mostra la protagonista compiere il gesto di protendere la mano sinistra poi ripetuto nei ritratti singoli, giustificato dal fatto che il fratello Giorgio le indica che è il momento della partenza per raggiungere Venezia. Purtroppo si dispone, con tutta probabilità, solo della porzione di sinistra (204 x 142 cm) di un telero di sviluppo orizzontale giudicabile con difficoltà attraverso la riproduzione d'archivio. Nella parte mancante doveva essere rappresentata l'imbarcazione. In tale gesto che rientra nell'«icona» fissata dal nucleo dei ritratti singoli «si condensa il sacrificio che significa la rinuncia al regno, unita alla virtù dell'obbedienza verso la ragione di stato» (Syndicus 2013, p. 39). Pertanto, nei ritratti singoli tale gesto perde di significato immediato, in ogni caso «sta di fatto che la maggior parte dei ritratti della regina in abito nero si rifanno letteralmente al gesto di Caterina Cornaro nel quadro di Transehe» (Syndicus 2013, p. 41). Illustrato da Emil Schaeffer (1911, pp. 12-19), fu attribuito a seguace di Veronese con datazione a inizio Seicento da Wilhelm Neumann (1909, pp. 48-49) che segnala il *pendant* con la scena della consegna della corona del re di Cipro al doge Agostino Barbarigo, allora nella collezione Sernagiotto di Venezia. Rimane da verificare se quest'ultimo possa identificarsi con il citato

telero veronesiano già in Palazzo Corner in San Maurizio e ora in collezione privata.

Per quanto di debole qualità la riproduzione del dipinto già a Transehe consente di valutare un carattere stilistico distinto, probabilmente di ascendenza veronesiana, rispetto a quello di dominante carattere tintorettesco del gruppo di ritratti singoli, ciascuno dei quali sembra ricondurre ai modi di Domenico Tintoretto con la possibilità di riconoscere l'autografia per quelli di Hannover e, soprattutto, degli Azzoni Avogadro. Non si è in grado di risalire tramite questo nucleo a un prototipo tizianesco, rispondendo all'antica indicazione delle fonti, a maggior ragione dovendosi considerare la dipendenza dal telero già a Transehe.

L'appartenenza, invece, a Domenico Tintoretto e al suo ambito delle versioni migliori del ritratto singolo dimostrerebbe che egli elabora o adotta una tipologia di ritratto di Caterina Cornaro più fortunata e diversa da quella documentata dall'incisione del 1837 di Adiern Jean Nageot da Tintoretto, senza specificare se si tratti di Jacopo o di Domenico, come pare più probabile anche in questo caso (Venezia, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe; Lugato, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 106-107; D. Perocco 2012, p. 52 fig. 9). Dalla fortuna del ritratto tintoretiano dipende pertanto la versione del Museo di Asolo spettante a pittore operante nel primo Seicento che mantiene uno stile definibile come tardomanierista ma che dimostra di non saper mantenere quello specifico dei prototipi.

Bibliografia: Fietta 1881, p. 74; Bernardi 1949¹, p. 135; Idem 1952, ds., p. 13; Hill 1949, III, pp. 762-763 nota 3; Puppi - Carpeggiani 1978, p. 110; Comacchio 1979, pp. 71, 72 fig. 14; Comacchio 1981², p. 13 fig. 1; Puppi 1994, p. 230; Bassotto, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 94-95, D. Perocco 2012, p. 51 fig. 4; Molteni 2013, p. 21, tav. 3.2; Syndicus 2013, p. 35 nota 8.

105. PITTORE VENETO (?), METÀ SECOLO XIX

Ritratto di Caterina Cornaro

Olio su tavola, 87 x 66 cm | Inv. 551

Provenienza: Donazione Caterina Coleman de Kay Bronson, 1890

Il dipinto è in stato di conservazione discreto. La superficie pittorica è offuscata dalla vernice ossidatasi e dall'accumulo del deposito di polvere. Il supporto presenta i segni dell'attacco degli insetti xilofagi.

Come riporta Bernardi (1952, ds., pp. 23-24) fu donato il 30 ottobre 1890 dalla signora Caterina de Kay Bronson, con residenza a Venezia e che ad Asolo «aveva acquistato presso “la Loreggia”, la vecchia casa dei Ceci, che tutt'ora continua a chiamarsi “la Mura”». Amica e ospite di Browning a Venezia e ad Asolo, “la Bronson” come veniva chiamata dopo aver donato nel 1889 la tavola dal soggetto identificato come «Caterina Cornaro che sbarca dall'isola di Cipro» (cat. 10, inv. 508) ed essersi impegnata a trovare altre cose per il Museo «Il 30 ottobre 1890 la stessa signora Bronson, fedele alla promessa, faceva seguire in dono il “ritratto di Caterina Cornaro” tela (sic) di Gentile Bellini». Il sindaco Alberico Biadene le rivolge la lettera di ringraziamento sunteggiata da Bernardi: «Non avete dimenticato Madama la vecchia sentenza *noblesse oblige* (sic!). Il regalo che vi compiaceste di inviare a questa città ne è la prova più convincente. Qual'altra cosa mai potrebbe meglio lusingare l'amor proprio di questo paese del ritratto di quella Regina di Cipro la cui memoria benedetta è ancora vivamente impressa nel cuore dei popolani e che

i nostri padri qualificarono madre piissima!». L'errore di ritenere il dipinto su tela anziché su tavola è di Bernardi. Di certo non è identificabile con il ritratto su tela inv. 541 (cat. 104) legato da Benedetto Beltramini nel 1881 come sostiene Battaglia (1988, Scheda OA) che giudica quest'ultimo come copia dubitativa da Gentile Bellini del secolo XV, mentre quello in oggetto (inv. 551) è ritenuto di ignoto pittore veneto con dubbio del secolo XIX da Bevilacqua (2000, scheda OA) che giunge a ipotizzare trattarsi di una copia di un esemplare perduto di Gentile Bellini. Daria Perocco (2012) lo annovera giustamente fra i ritratti dell'Ottocento «che pretendono di esibire elementi realistici», accomunandolo a quello di Goustaue Bouvier del 1878 della Costas and Rita Severis Collection. Secondo la studiosa può inserirsi in tal modo fra quella «serie di incisioni e litografie, ispirate da quadri più o meno famosi [che] ci attestano l'entità della fortuna della mitizzazione della storia di Caterina Cornaro nell'Ottocento». Su questo tema la più ambia veduta è di Candida Syndicus (2013, pp. 43-75) con dovizia di documentazione. In particolare fra le testimonianze iconografiche ottocentesche si vuole qui far menzione dell'acquaforte su disegno di Bartolomeo Marcovich (1813-1882) con il ritratto di Caterina Cornaro da Gentile Bellini, un esemplare del quale si con-

serva presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr di Venezia (D. Perocco 2012, p. 54 fig. 30). Si tratta di palese derivazione dal telero di Gentile Bellini raffigurante *Il miracolo della reliquia della Croce al ponte di San Lorenzo* del 1500 per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista di Venezia, ora alle Gallerie dell'Accademia (Moschini Marconi 1955, p. 63 cat. 63). In esso Gentile presenta Caterina Cornaro con le stesse insegne, la veste e i gioielli del celebre ritratto da lui eseguito circa il 1500 ora a Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. 101; Meyer zur Capellen 1985, pp. 77 segg., 126-127 cat. A5).

Il pittore del ritratto del Museo di Asolo, probabilmente formatosi in ambito accademico veneziano, si impegna a riformulare i ritratti belliniani conservando l'abito cipriota, le insegne e i gioielli, facendo mutare orientamento e postura al personaggio colto a metà figura e a mani congiunte. La «modernizzazione» operata, rispondente al mito ottocentesco di Caterina Cornaro, riguarda soprattutto il ringiovanimento della regina, rispetto ai modelli di Gentile Bellini, al quale corrisponde palesemente la lunga chioma, che è bionda come d'obbligo per le aristocratiche, la quale scende in due ciocche sul petto.

Solo in parte corrisponde al tipo costruito sulle fonti ad esempio da Romanin (1855, IV, p. 439) in una fase non lon-

tana da quella della realizzazione del ritratto asolano, in base al quale Caterina «avea vivacissimi gli occhi, statura piccola anziché no, e traente al pingue; bella del volto, amabile e festiva nella conversazione, dignitosa ed umana insieme nelle maniere, facile donatrice a quelli che in migliori tempi l'avevano servita, soccorritrice in generale ai poverelli. Nel vestire non amava la pompa soverchia nè voleva se ne mostrassero troppo vaghe le sue damigelle». Dalla documentazione di Bernardi, sopra citata, relativa alla donazione sembra potersi dedurre che in quel momento il ritratto era ritenuto di Gentile Bellini, ma non è dato sapere con quanta consapevolezza e se lo fosse sulla base di un qualche sostegno attributivo autorevole.

La struttura del supporto, tenendo conto anche del retro ebanizzato, indica che si è voluto imitare quella di un'opera antica, pertanto rimane aperta l'ipotesi che la donatrice, la quale non fornisce dati sulla provenienza dell'opera, possa averla acquistata sul mercato antiquario in cui non mancavano di certo i falsi ritratti del Rinascimento veneto di grandi maestri, i quali potevano attrarre i collezionisti come indubbiamente quelli della oramai «mitica» Caterina Cornaro.

Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Idem 1952, ds., p. 24; Comacchio 1979, p. 94; D. Perocco 2012, p. 54 fig. 28.



106. SAMUELE LEVI POLACCO (VICENZA, OPERANTE DAL 1832 AL 1850 CIRCA)

Ritratto della regina Cornaro

Matrice, rame battuto inciso all'acquaforte finito a bulino, 255 x 200 mm | Inv. 539

Provenienza: Donazione Caterina Coleman de Kay Bronson, 1898 (?)

Iscrizioni: Tiziano Vecellio dipinse - Samuele Levi Polacco dis(egnò) e inc(ise)/
CATERINA CORNARO REGINA DI CIPRO/ L'Originale esiste nella Galleria Manfrin a Venezia
Sul retro si legge: Incisione di Samuele Levi Polacco Aumont, Rue S. Jacques n. 2.

L'acquisizione avvenuta nel 1898 dalla signora Bronson riportata da Battaglia (1988, scheda OA) non trova riscontro nelle lettere di donazione (Bernardi 1952, ds., pp. 23-24). In un elenco di opere risalente agli anni settanta del secolo scorso a firma del direttore Corrado Fabris, conservato nell'Archivio del Museo, compare questa lastra ma alla domanda sulla provenienza egli scrive che non è nota. Il carattere della donazione (come riferito nella scheda precedente cat. 105, inv. 551) fa considerare tuttavia probabile tale provenienza.

Come si evince dalla scritta apposta sulla stessa lastra si tratta della matrice incisa su suo disegno da Samuele Levi Polacco che traduce il dipinto ritenuto opera di Tiziano della collezione Manfrin di Venezia raccolta in Palazzo Venier a Cannaregio (Nicoletti 1872; Haskell 1980, pp. 379-381; Borean 2009, pp. 193-216). Secondo la testimonianza di Pietro Edwards del 1794 (Borean 2009, p. 352) il ritratto di Tiziano raffigura Caterina Cornaro. Lo conferma Luigi Carrer (1838, tav. dopo p. 98). Nel 1866 il dipinto figura in Inghilterra ed è acquisito dall'Earl of Rosebery (sulle vicende collezionistiche: Wethey 1969, I, pp. 130-131 cat. 97, pl. 168; Syndicus 2013, pp. 53-54 nota 61, fig. 10). Deriva dall'interpretazione come "criptoritratto" del *Ritratto di una giovane turca* di seguace di Tiziano della Galle-

ria degli Uffizi (inv. 1890, n. 909), trasformato in immagine di santa Caterina d'Alessandria con l'inserimento della ruota del martirio che, dunque, non è originale. Come specifica Candida Syndicus (2103, p. 55) è a partire dal Settecento che «si inizia ad attribuire una foggia orientale all'aspetto di Caterina Cornaro, che fu nutrito da un orientalismo eclettico».

In sostanza, Levi Polacco traduce il dipinto Manfrin considerato come una delle tante copie tratte dalla versione degli Uffizi (Wethey 1969, I, pp. 130-131 cat. 97, pl. 168), se non l'autografo perduto di Tiziano.

Nel cartellino apposto alla versione degli Uffizi Giuseppe Magni in data 5 luglio 1773 segnala che sul telaio originale si leggeva la scritta «TITIANI OPVS 1542».

Secondo la puntuale ricostruzione di Grazia Agostini (in *Tiziano* 1978, pp. 322-325 cat. 94) al momento dell'entrata in galleria nel 1773 il ritratto è stato registrato come una santa Caterina d'Alessandria, data la presenza di una ruota dentata sullo sfondo; a partire dal 1792 si è invece riconosciuto un ritratto ideale della regina di Cipro, Caterina Cornaro, in veste di santa Caterina.

Questa identificazione, in seguito, è stata ripresa in più occasioni dalla critica (Syndicus 2013, pp. 49-50 nota 51). Ma fu messa in dubbio da Pallucchini (Pallucchini 1969,



I, p. 334 cat. 622) e definitivamente smentita da Wethey (1969, I, pp. 130-131 cat. 97, pl. 168) che riporta anche il parere (verbale?) di Grabsky, ovvero, quello di riconoscere nel dipinto citato da Vasari e Ridolfi raffigurante la *Sultana Rossa* il prototipo oggi perduto, ma forse documentato da una copia del Ringling Museum di Sarasota.

Nella lastra di Asolo, in quanto traduzione fedele della versione Manfrin, manca la ruota dentata e la figura è concepita in un interno con finestra che si apre su di un paesaggio con tre piramidi. Tale soluzione potrebbe essere intesa come una conferma alla tesi formulata da Grabsky (2010, pp. 191-208).

Una stampa tratta dalla lastra ora ad Asolo si conserva presso il Gabinetto dei disegni e Stampe del Museo Correr di Venezia (inv. P.D. 904), foglio mm. 529x381 (Moschini 1924, p. 187; Servolini 1955, p. 436; Wethey 1969, I, pp. 130-131 cat. 97; Agostini, in *Tiziano* 1978, p. 324; Chiari 1982, p. 213 cat. 287; Lugato, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 108-109; D. Perocco 2012 p. 53 fig. 13; Molteni 2013, p. 24 nota 43).

Franca Lugato (in *Caterina Cornaro* 1995, 112-113) pubblica come di anonimo del secolo XIX l'incisione del ritratto di Caterina Cornaro tagliata poco sotto le mani (Venezia, Museo Correr, Gabinetto dei Disegni e Stampe, P.D. 8087, mm. 220x143) derivante dallo stesso ritratto Manfrin. Essa corrisponde a quella edita da Luigi Carrer (1838, tav. ante p. 99) senza indicazione degli autori. Si individuano in questa occasione attingendo a Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410

(=5971), c. 155) che elenca due versioni grafiche del ritratto di Caterina Cornaro, quella di Levi Polacco e quella edita da Luigi Carrer così descritta «Ritratto di Caterina Cornaro, Tiziano dipinse, Giovanni Busato disegnò, Francesco Clerici intagliò».

Come ricordato a proposito del dipinto inv. 541 (cat. 104) il conte Pietro Trieste nella sua lettera a Luigi Cuccetti di Treviso del 31 agosto 1835, conservata nella miscellanea cornariana di Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 =5971, c. 145v), ricorda di aver visto «un ritratto esposto in vendita sotto le Procuratie, credo litografico, colla leggenda in calce che fu tratto da altro simile esistente in Venezia». Egli lo trova «somigliantissimo a quello originale di casa Farolfi, a segno che l'avrei ritenuto per una copia di esso se in calce non vi fosse stata quella leggenda». È indice che ad Asolo presso la famiglia Farolfi si conservava una versione del ritratto corrispondente iconograficamente a quello Manfrin o degli Uffizi. La presenza della legenda indica che si trattava dell'acquaforte di Levi Polacco, essendone sprovvista quella di Busato e Clerici.

Lugato (in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 103-104) pubblica inoltre una più libera interpretazione del ritratto Manfrin colto fino al busto su disegno di Bartolomeo Marcovich che è stampato dalla Litografia veneta in un unico foglio assieme ai ritratti di «Giorgio Barbarelli, called "Giorgione", Aldo Manuzio e Pietro Bembo».

Bibliografia: Comacchio 1979, p. 94; Idem 1983², tav. XVII.

107. PITTORE VENETO, METÀ DEL SECOLO XVI CIRCA

Ritratto di Antonio Colbertaldo

Affresco, 102 x 102,5 cm | Inv. 550

Provenienza: Castello di Asolo

Iscrizioni, in alto si legge la scritta a caratteri lapidari: (virt)VTIS [ergo]

Il personaggio è colto a mezza figura entro finto clipeo marmoreo su fondo di cielo luminoso. Nella porzione inferiore della cornice sono disposti due serti fitomorfi speculari di varie foglie, fiori e boccioli. Nella parte superiore al centro si scorgono con difficoltà tracce dell'iscrizione a caratteri lapidari con il motto latino da tradursi «a motivo della sua virtù». Il personaggio dalla folta barba canuta e dai capelli che scendono fin quasi sulle spalle porta in capo la berretta nera. Indossa la veste porpora probabilmente profilata di nero o pelliccia e dalla fodera di rosso in gran parte ridipinta. Tiene con la mano destra una verga, mentre con l'altra regge il globo.

L'affresco, strappato e riportato su tela, si presenta molto danneggiato. Una porzione della cornice che racchiude la figura e i margini esterni sono ridipinti. Le reintegrazioni interessano anche la mano, la spalla e il braccio sinistro. La superficie pittorica si presenta inoltre molto abrasa e vittima di numerose piccole cadute di colore. Le zone più conservate sono il volto e parte del cielo.

In origine l'affresco ornava una parete del salone pubblico del Castello, solo nel 1930 fu staccato e trasferito in museo. Una fotografia d'archivio lo documenta nella sua sede, collocato subito sopra una porta murata di cui rimane in vista l'architrave. Nessun altro dato si ricava sul contesto,

se non che l'intera parete risulta affrescata, ma apparentemente senza elementi decorativi o figurativi prossimi.

Per altre informazioni sulla decorazione della Sala pubblica si deve attingere alla testimonianza di Pietro Trieste, avvocato di Asolo, contenuta in una lettera «Su la Regina Caterina Corner» indirizzata a Luigi Cuccetti di Treviso data ad Asolo il 31 agosto 1835, che compare nella raccolta di memorie riordinata da Francesco Scipione Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 5971, sec. XIX, cc. 145r-146v). Si legge «In Asolo la Regina aveva il suo Palazzo di Residenza, ove abitava, e questo era situato nella parte più alta in luogo detto il Castello. Sussiste tuttora il salone ove riceveva le visite e teneva conversazione e le adunanze pubbliche per l'amministrazione del suo territorio. Entro il medesimo è costruito in legno il teatro. Si veggono dipinte entro il medesimo le Armi della Regina e quelle di vaghi Podestà veneti a lei succeduti. Il Palazzo perché cadente fu demolito nel 1819»; ed inoltre si specifica anche l'esterno della Sala Comunale, «ove avvi il Cenotafio del Marchese Canova e ove ella ha copiato l'iscrizione è tutto dipinto a fresco di fatti relativi al Regno di Cipro e quindi della Regina e la Loggia sottopostavi è della stessa architettura di quella ch'esiste al Barco, ove la Regina aveva il suo Palazzo di delizia».

Nonostante l'assoluta incongruità, è da ricordare come Comacchio (1981², p. 90) individui nell'affresco in esame il ritratto di Antonio Colbertaldo II, senior (Asolo 1476-1553) eseguito da Jacopo Bassano di cui fa menzione Iseppo Antonio Colbertaldo nel manoscritto sui personaggi illustri di tale casato: «negli ultimi anni della sua vecchiaia cinque anni avanti morise si fece ritrare per mano de ser Giacomo dal Ponte famoso pitore da Bassano, morse il dì 11 Aprile dell'anno 1553 e vive anni 77» (Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, c. 20). La notizia è riportata ancora da Trieste de Pellegrini (1780, p. 53): «Fu dipinto dal famosissimo Bassanese Pittore Jacopo da Ponte per eccitamento, siccome meritava, de' Figli suoi, e de' Concittadini ancora». Secondo Roberta Battaglia (1988, scheda OA), l'affresco sembra risentire dell'influsso di Bartolomeo Montagna, tanto nella soluzione prospettica adottata quanto nell'invenzione compositiva. La studiosa è dell'opinione che la maniera pittorica di questo artista, presente anche a Bassano con gli affreschi in palazzo comunale, ma si sottolinei nel 1487 (Puppi 1962¹, pp. 76, 155), continui a essere ripresa, con gusto accademico, in ambito provinciale fino quasi alla metà del XVI secolo.

Antonio di Paolo di Adamo Colbertaldo e di Franceschina di Francesco Ottello da Bassano, appartiene a una famiglia legata alla corte di Caterina Cornaro, figura come Antonio II senior nell'albero genealogico di famiglia a cui ci si attiene (Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, c. 1 *ante*, c. 35v) in luogo di quello stabilito da Binotto (1996, p. 180: Antonio IV). Alla morte del padre ebbe come tutore lo zio Bartolomeo (Asolo 1442-1505), laureatosi dottore in *utroque iure* a Padova. Nel 1499 Bartolomeo fu gerente del dominio di Asolo quando Caterina Cornaro si rifugiò a Venezia a motivo della scorreria turca. Si guadagnò in tale modo la fiducia della regina per gli anni a venire. Le notizie sugli

esponenti di Casa Colbertaldo si ricavano dal citato manoscritto di Iseppo Antonio Colbertaldo, il cui testo è edito da Luigi Comacchio (1981², pp. 307-310 doc. 6), sono compendiate da Trieste de Pellegrini (1780, pp. 43-61) e Pivetta (1876, ms., IV, cc. 731-742). Si apprende che Antonio II fu avviato agli studi di grammatica dal pubblico maestro di Asolo che all'epoca era Paolo Nervi da Arzignano. Poiché «assai grandicello era divenuto che poco nelle lettere humane havea pensiero m'attendea a darsi solatio e piaceri che la Reina di Cipro in quel loco dimorando ne prendea», al fine di distrarlo dalla vita di corte, fu indirizzato dallo zio Bartolomeo e dal fratello maggiore Giovanni a compiere i suoi studi a Bassano prima, dopo due anni a Vicenza presso Marcantonio Coccio il Sabellico che vedrebbe così confermato il suo soggiorno nella città dei Berici (Tateo 1982, 26, pp. 510-515; D. Perocco 2012, p. 16 nota 6). In tale circostanza Colbertaldo strinse amicizia con il poeta Alvise da Porto (Vicenza 1485-1529) che, in seguito, fu più volte ospite ad Asolo «per vedere e mirare la real corte e i solazzi della reina». Come noto, quest'ultimo fu in amicizia con Pietro Bembo conosciuto ad Urbino, lo attesta per gli anni che qui interessano l'invio di una copia degli *Asolani* a Vicenza (lettera di Bembo da Venezia del 16 ottobre 1505; Patrizi 1986, 32, pp. 736-741; Bembo 1987, pp. 202-203).

Secondo la biografia di Iseppo Antonio Colbertaldo dopo nove anni di studio, cinque dei quali dedicati al diritto civile (avendo quale docente Giasone Maino) e quattro al diritto canonico, Antonio II si laurea in legge a Padova il 18 maggio 1508, dov'era giunto all'età di ventisette anni, ma più correttamente a ventitré in base alla data di nascita accertata (D. Perocco 2012, p. 16 nota 9). Tuttavia Trieste de Pellegrini (1780, p. 51) fa concordare le date, dicendolo addottorato nel 1512. Ritornato ad Asolo, nell'ultima



stagione della corte di Caterina Cornaro, si dedicò a studi di diritto e filosofia, esercitò l'avvocatura. Si dedico a «compor diverse composizioni come rime, comedie, villote e toscane, anzi mai era un carnavalo che ad Asolo, Bassano o Trevigi o altri circonvicini luoci non si rappresentasse quella sua compositione» (Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, c. 17; Trieste de Pellegrini 1780, pp. 50-53).

Una produzione lasciata manoscritta, per di più non in lingua toscana, per cui il biografo lamenta come egli non abbia potuto ricevere fuori della sua terra la fama meritata e con ciò solleva l'usata questione sulla lingua: «Fece anco diverse altre composizioni come comedie pastoralli, sonetti et altre opere. Li scritti del quale se col beneficio della stampa si divulgassero al mondo sì come egli è riguardevole nella patria ove con sua molto gran laude si leggono, così per tutta l'Italia sarebbe il nome suo honoratissimo; vero è che alcuni l'imputavano che quelle sue compositioni non erano adornate di terso e toscano idioma. Egli li dicea scusandosi che l'usare i vocabolli duri e disolati e l'afetatione de fastidiosi toscanizanti erano da fuggire, perho le sentenze chiare e leggiadre non si possono se non oscure e senza gratia proferire, e se per aventura ad uno piaque a mile sogliono dispiacere e il comun uso gli fanciuli l'apprendono e dall'universiade è assai più lodato e approvato» (Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, cc. 18v-19).

Le quartine e la terzina di un sonetto è quanto di lui ci rimane a corredo della biografia, solo in quanto testimonianza delle vicende non felici di padre che lamenta come il figlio Razzolino non fosse dedito agli studi e l'altro, Jacopo ne sperperasse le sostanze per troppa generosità (Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, cc. 17-18). Quest'ultimo sposò la vicentina Maddalena de' Conti da cui ebbe due figli, Albano e Antonio IV iuniore (Asolo 1556-1602?), il quale si dedicò agli studi umanistici e poi giuridici a Padova

secondo la tradizione familiare e poté valorizzare le testimonianze dell'avo nella stesura della biografia di Caterina Cornaro composta tra il 1586 e il 1592 (D. Perocco 2012, pp. 16-17). Se ne conservano varie copie manoscritte, di cui una presso la Biblioteca Marciana (pubblicata nel 2012 a cura di Daria Perocco). Il Trieste de Pellegrini a tal proposito afferma di aver visto «una copia di mano antica della predetta Storia della Regina Caterina» da Matteo Zanchigna, arciprete della collegiata di Umago (1780, p. 53). L'esistenza di una biografia di Caterina Cornaro di Bartolomeo Colbertaldo è data per certa da Pietro Trieste come si apprende dalla citata lettera del 31 agosto 1835 a Luigi Cuccetti in cui risulta essersene messo sulle tracce senza esito: «non ho potuto trovar la vita di essa Regina Cornera della Nobile famiglia Colbertaldo di Asolo di cui era un Bartolomeo fu Rettore di Asolo per essa Regina l'aveva scritta, ma nelle carte di essa famiglia più non la si trova» (Fapanni, *Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 5971, sec. XIX, c. 145r).

Nella *Historia di Caterina Corner* Antonio IV iuniore riporta un brano della pastorale composta dall'avo Antonio II per celebrare il ritorno della regina in Asolo dopo che si era rifugiata a Venezia a causa dell'occupazione delle truppe cambraiche (Colbertaldo 2012 [sec. XVI, ms.], pp. 173-175). Quanto ad Antonio II *senior* egli è autore di un'opera intitolata *Cosmografia* iniziata nel 1533 e terminata nel 1551 dopo diciotto anni di lavoro. Lo ricorda in questi termini Iseppo Antonio Colbertaldo (sec. XVII, ms. 13, cc. 17v-18v): «Principiò poi l'anno 1533 mentre era Pretore ser Nicolao Pisani la sua opera del sito del mondo e li stetero anni 18 a darli il compimento, la quale piaciuta ad un altro Rettore e a cittadini suoi lo fece pingere nel Publico Salone dalla sua testa con un motto che così dicea *virtutis ergo*,

nella destra mano tenendo la verga per lasciato assai volte vicegerente e nell'altra il mondo dimostrando volendo quell'opera, nella quale oltre il descrivere la superfficie di tutta la terra dipinse gl'elletti amatori d'un errante giovane che una bella donna ricercava si come dice il Merlo poeta e suo coetaneo in quella lettera indirizzata a ser Giorgio Gradenigo nobile e poeta famoso così mentre di ser Adamo parlò e poi soggiunse: Un Colbertaldo giudice che solo/ ogni vil loco potria render degno/ ma di cui va il nome per l'Italia a volo.

Un altro suo cuggin più d'alto ingegno/ d'altra eloquenza e d'intelletto acuto/del mondo pinge amor e suo disegno». Sul poeta bassanese Giorgio Merlo e il poeta veneziano Giorgio Gradenigo si vedano Francesco Saverio Quadrio (1741, II, p. 240) e Anna Siekiera (2002, 58, pp. 304-306). Dimostra di conoscere la *Cosmografia* e il ritratto del suo autore Trieste de Pellegrini (1780, pp. 51-52) che conferma, con qualche precisazione, come «piacque per modo al Podestà, ed ai suoi Concittadini, che fu per ordine di questi fatto dipingere nel pubblico Salone del Castello vestito di porpora col motto "*Virtutis ergo*" nella destra mano tenente la verga per essere stato assai volte Vicerettore ossia Vicario, e nella manca il Mondo, volendosi indicare quell'Opera, nella quale oltre il descrivere la superficie della Terra, in generale, trattava particolarmente dello Stato antico di Asolo, cioè del vecchio *Acilio* tra le Colonie de' Romani, e di quello dell'Antica Chiesa Cattedrale Asolana e delle sue prerogative». Secondo Trieste de Pellegrini (1780, pp. 52-53), l'opera raccolta in due tomi manoscritti, assieme ad altri componimenti, era custodita «sino al 1728 dal Nobile Signor Bartolommeo Colbertaldi, cioè sino al tempo in cui uscirono le Stampe per la Lite sì famosa e terminata concordemente nel 1771 tra gli Asolani ed i Trevisani, per la Concattedralità della Chiesa di S. Maria

di Asolo con quella di S. Pietro da Treviso». Lo studioso si rammarica del fatto che «passati tali Volumi da mano a mano, si sono da indi in poi smarriti, non sapendosi pur ora né meno appresso chi rimasti, o conservati essi sieno; e temesi, che di questi altresì avvenuto sia ciò che accade di parecchie altre Opere vecchie degli Asolani, le quali passarono sgraziatamente fino a terminare nelle mani di un qualche pizzicagnolo».

Dobbiamo alla biografia di Iseppo Antonio Colbertaldo (sec. XVII, ms. 13, c. 19) la testimonianza che l'avo Antonio II «fu poi di statura mediocre più tosto magro che corpulento con occhi vivissimi quantunque pel lungo studio di fora voltate le ciglia». Un ritratto ripreso da Trieste de Pellegrini (1780, p. 53) anche per quanto riguarda i modi composti ed eleganti.

Dalla lettura del testo di Iseppo Antonio Colbertaldo (sec. XVII, ms. 13, cc. 2v, 3) laddove si sofferma sulla considerazione goduta dagli esponenti della sua famiglia, si trae l'informazione, tra l'altro, dell'esistenza del ritratto celebrativo di un altro Colbertaldo affrescato sulle pareti del Pubblico Salone di Asolo il dato sull'ubicazione. Infatti, egli ricorda «Le piture dell'effigie di Adamo e Antonio nel Publico Pallagio Regio l'uno de quali al primo latto Adamo ingirlandato di lauro col motto che dice *Felix in virtute consistit*, nel fine poi del Salone al sinistro vedesi Antonio di porpora vestito con la verga in mano col motto *Virtutis ergo*». Oltre a quella pervenutaci di Antonio *senior*, della quale si viene a conoscere la precisa ubicazione, si tratta dell'effigie celebrativa di Adamo II di Girolamo (Asolo 1470-1549), il cui profilo spetta a Colbertaldo (sec. XVII, ms. 13, cc. 8-14). Tale personaggio è messo a confronto con Antonio *senior* nella citata lettera di Merlo a Gradenigo.

Iseppo Antonio Colbertaldo (sec. XVII, ms. 13, cc. 10v, 11) nel delinearne il profilo trova il modo di informare sulle

circostanze della realizzazione del ritratto di Adamo II: «fu uomo di bellissimo aspetto, di maniere gravi e fu lontano d'ogni ambizione mondana, anzi più volte ragionando con mio zio Ortensio mi offerse che udendo li figlioli che si lasciassero dipingere in un bello e nobile Ritratto mai asenti volse e quasi ver loro adirato li riprendean con quell'aura Sentenza che Agesilao diede a suoi più cari Amici, “*si quid praeclarum facinus gessi, hoc erit monumentum mei; sin minus, ne omnes quidem statuae illustrabant mei memoriam*”, e si duolse che il Morosino pretore nel Publico Palaggio li facesse dipingere in quel habito e con quel motto che nel principio di miei ragionamenti ho voluto narrare».

Sulla scorta di questa testimonianza, alcune specifiche spettano più tardi a Trieste de Pellegrini (1780, p. 49) che conferma come Adamo II «Si dolse pur assai che Giambattista Morosini figlio di Lorenzo Podestà di Asolo, restaurandosi il pubblico salone nel 1533 lo facesse colà dipingere inghirlandato di lauro col motto *Felix in virtute consistit*». Se ne indicano, in tal modo, le precise circostanze della realizzazione nel 1533, nel contesto del rinnovamento del Salone Pretorio, che mancano per il ritratto di Antonio II in oggetto, fatto realizzare più tardi da altro Pretore in occasione della conclusione della *Cosmografia*. Si può ipotizzare per lo meno che si trattasse, di fatto, di un programma iconografico celebrativo che poteva rispettare nelle diverse fasi di realizzazione la stessa tipologia ritrattistica.

Lo stato di conservazione dell'affresco asolano superstite, così chiaramente documentato quale «monumento celebrativo» pubblico di Antonio Colbertaldo *senior*, è tale da non consentire l'accertamento di paternità. Si riscontra soprattutto che l'ideazione, conforme alla tipologia del ritratto clipeato all'antica, manifesta distinte qualità. Si deve notare il movimento impresso alla figura che è orien-

tata verso sinistra, per cui il volto è ripreso di tendenziale tre quarti e con lo sguardo fisso rivolto nella stessa direzione, in un punto indeterminato fuori campo.

Le peculiarità esecutive si distinguono solamente sul volto dall'espressività accentuata, definito con tecnica veloce, per trasparenze e tratti di rosso-ocra nel delineare i caratteri fisionomici. Si propone come unico riferimento l'opera molto discontinua di Marco da Mel (1496-1583), attivo nel Bellunese e Feltrino, il cui profilo non è ancora stato risarcito compiutamente (De Paoli Benedetti 1976, pp. 177-186). Per tecnica esecutiva ed esito espressivo un confronto indicativo può essere istituito con il *Sant'Antonio abate sotto arcata* della chiesa parrocchiale di Servo (De Paoli Benedetti 1976, p. 186 fig. 9). Inoltre Marco Da Mel è autore della decorazione ad affresco di alcune facciate di palazzi feltrini, quelli delle famiglie Muffoni, Cantoni e Pasole (Zugni-Tauro - Conte 1993, pp. 188-189 cat. 430, 252-253 figg. 47-49, 186-187 cat. 427, 250-251 figg. 46-47, 194-195 cat. 447, 256-257 figg. 56-59). In tali esempi non mancano riscontri con l'affresco asolano, anche per quanto riguarda la propensione alla finta inquadratura architettonica. Che Marco da Mel e il fratello Giovanni (1480-1549) gravitassero in ambito asolano è testimoniato, ad esempio, dalla partecipazione di quest'ultimo alla decorazione ad affresco della chiesa di Santa Caterina. Tutt'altro livello qualitativo è mostrato da Marco nel più tardo e modesto ciclo decorativo della chiesa di San Martino di Castelciés con firma e data del 1568 (Fossaluzza 2004, pp. 67-80), dove non vi sono possibilità di riscontro con il più antico affresco del museo asolano.

Bibliografia: Colbertaldo sec. XVII, ms. 13, cc. 3r, 18r; Pivetta 1876, ms., IV, c. 738; Trieste de Pellegrini 1780, pp. 51-52; Bernardi 1949¹, p. 136; Comacchio 1981², p. 80.

108. *Atto di donazione mortis causa di Caterina Cornaro in favore del fratello Giorgio. Venezia, 1500*

Pergamena, 55 x 38 cm | Inv. 542

Provenienza: dono del conte Pietro Rinaldi, 1897

Iesus 1500

Katherina Cornelia De Lusignano per la Gratia de Idio Regina di Hyerusalem, Cypro et Armenia Significamo a qualunque vederà et legerà le presente nostre come conoscendo noi presentamente gli grandissimi et innumerabili Beneficij quali habiamo in ogni tempo ricevuti et che continuamente ricevemo dalo Magnifico unico fratello nostro Amantissimo Domino Georgio Cornaro cavaliere, esponendo lui non solamente la facultate ma la propria vita con sincerissima et incomparabile fede agli servitij nostri, per modo che chiaramente habiamo conosciuto Lui più haver caro l'honore et bene nostro che la vita sua oltra che grandemente l'habbi patito ne la facultate et consyde-rando che da poi la venuta nostra de qui et la partita del Regno Lui, ogni sua cosa postponendo, ha exposito se tutto con ogni ingegno specialmente afaticandosi redrizando et ordinando le cose nostre quale grandemente pativano et erano in grandissima confusione, siché confessamo havergli molte obligatione et parendone etiam convenientissimo che essendo nostro unico fratello et herede nostro che cusì vogliamo che 'l sia le cose nostre dapoì la nostra morte pervengino in lui et gli suoi heredi. Motu proprio per titolo et nome di pura, mera, semplice valida solemne et inrevocabile Donazione, quale per nisuna Ragione et ca-

gione che imaginare et excogitare si potesse di ragione o di facto si possi rivocare, annullare o in alcuna parte impedire. Habiamo donato, ceduto, et transferito, et per tenore dele presente donamo, cedemo et transferimo Allo prefato Magnifico et unico nostro fratello et agli suoi heredi lo Barco nostro posto nel territorio nostro di Asolo, circondato al presente de Mure con le sue habentie et pertinentie et ragione con tutti et cadauno de gli casamenti et fabriche che finahora sono facte et che si faranno per lo avenire con lo palagio et habitatione che habiamo terminato (piacendo a Idio) che si habij ad principiare et finire per habitatione nostra et di la nostra corte agli tempi convenienti et per memoria nostra con le aque et seriole che per dentro esso Barco et circuito nostro corono et correranno per lo avvenire et con la fontana qual dala villa de Crespignaga si debbe in dicto Barco condurre, le quale aque et fontana per nisun modo o via si possino rimover dal dicto Barco ne in alchuna parte ad altri corecedere, ne per alcuno esser tolte, senza voluntate del prefato Magnifico nostro fratello, o suoi heredi con tutte Massaritie et robe et guernison de caxa facte et aquistate et che si faranno et aquistaranno per uso et adornamento de dicto Barco et habitatione et cusì bestiame et ogni altra cosa che si atrovà in dicto Barco et con tucte le altre cose così stabile come mobile et

possessione et terreni che habiamo facte comprare fina al presente et compraremo et aquistaremo quomodocumque et qualitercumque nel Territorio di Asolo overo altrove. Reservando in vita nostra ad noij lo uso fructo de tutti et cadauno de dicti Beni Donati de le qual tutte cose et cadauna di esse ut supra per noij donate possino et debbano esso Magnifico fratello nostro et gli suoi heredi disporre ad suo Beneplacito et non altri Dapoi la nostra morte senza contradictione o impedimento di alcuna persona con onere et honore. Con tutte le clausule oportune et necessarie si per la forma dela Ragione et consuetudine come lege Statuti et parte prese aqualunque alcun modo si potesse cognoscere noij esser obligati per stabilire et far perfecta la presente Donatione, Aquale tutte lege ordeni statuti et parte quale offender potessero la executione dila presente Donatione bisognando, come Regina et Signora di Asolo in loco, della Illustrissima Signoria Matre nostra collendissima che in noi l'ha transferito secondo la forma del privilegio vogliamo sia Derogato et renuntiamo per ogni miglior via ragione et cagione la qual dire et excogitar si potesse perché constantissima nostra deliberatione e che tutte le predicte cose donate et cadauna de esse pervengino et pervenir debbano Dapoi la nostra Morte nel prefato Magnifico nostro fratello et suoi heredi, pregando Lui et sui heredi cordialmente che voglino per gloria et memoria nostra ben governare et tenere in concio esso barco, edificij et tutte altre cose dicte di sopra et conservarle et Augmentarle in fede dile qual cose habiamo facto fare le presente per mano di Nursio secretario nostro, notario rogato et per nostra satisfatione le sottoscriveremo et habiam soprascripte di nostra propria mano et facte sigilare del nostro Maiore regal sigillo in cera rossa pendente in presentia de gli infrascripti testimonij rogati:
regina Katerina

Io Francesco Fiorian doctor son sta testimonio et de comandamento de la Ma(es)tà de la rezina me ó sotoscripto de mia propria man.



L'Atto di donazione mortis causa di Caterina Cornaro in favore del fratello Giorgio (Venezia 1454-1527) è redatto dal segretario e notaio Nursio (Francesco Nursio Timideo), sottoscritto dal testimone il dottore Francesco Fioriani. Esso è tuttora dotato del sigillo in ceralacca con stemma della regina Caterina Cornaro.

Non è da trascurare la testimonianza di Pietro Trieste de Pellegrini, avvocato di Asolo, contenuta in una lettera «Su la Regina Caterina Corner» indirizzata a Luigi Cuccetti di Treviso data ad Asolo il 31 agosto 1835 che compare nella raccolta di memorie riordinata da Francesco Scipione Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 5971, sec. XIX, c. 146r). Trieste de Pellegrini ricorda come «Nell'Archivio della Deputazione Comunale [di Asolo] si conservano vari Decreti



firmati nel modo che segue «Katerina Regina» e portano in fronte le sue gratifiche di Regina di Cipro, Gerusalemme ed Armenia». Egli si offre di trascriverli «ove il suo raccomandato desideri copia dei Decreti della Regina io gliela farò, non essendovi alcuno che intenda i caratteri antichi». Sui documenti asolani della Cornaro si veda il ragguaglio di Dissegna (2011, pp. 135-142). L'atto qui di nuovo trascritto si legge in copia in Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Codice Cicogna 1705, *Copia le esecuzioni de Cha Cornaro al Paradiso*, segnato A, cc. 7r-8r. La trascrizione del Codice Cicogna è del 1626 circa, di

mano del notaio Francesco Pisani *quondam* Girolamo che precisa come «predictum instrumentum ex authentico in membranis extracto cum Bullo Regine supradicte sibi ad exemplandum traditus prout fideliter in fidem». Trascrive anche l'intitolazione dell'atto che, tuttavia, ora non si riscontra sul *verso* della pergamena: «Donation dell'ill.ma S.ra Catherina Cornara Regina di Hierusalem, Cipro et Armenia all'Ill.mo S.r Georgio Cornaro cavalier». La provenienza del documento alle civiche raccolte di Asolo per donazione del conte Pietro Rinaldi di Castelfranco (1823-1900) si ricava dalla lettera di ringraziamento che

gli è indirizzata dal sindaco Benedetto Beltramini in data 9 gennaio 1877 (A.M.A., busta *Donazioni*).

Si trova menzione dell'*Atto di donazione* del Museo Civico di Asolo in Fietta (1881, p. 59 nota 2) in questi termini: «Nell'archivio comunale di Asolo si conserva una pergamena, cui sta scritto in fronte «*Jesus 1490*», che dai caratteri, dall'ortografia, dalla firma, dal sigillo pendente ha tutta l'aria di originale o certo di copia autentica. Contiene una donazione *causa mortis*, al fratello Giorgio, del Barco con annessi e connessi, e di quanto la regina avesse acquistato e fosse per acquistare nel territorio di Asolo, salvo a lei l'usufrutto vita sua naturale durante. Vi si leggono le più calde manifestazioni di affezione e di gratitudine pel detto fratello».

Pertanto, con questa premessa ed erronea datazione del 1490 il documento è integralmente trascritto da Fietta (1881, pp. 80-81) che indica anche quale testimone «Francesco Porcia», evidentemente per un errore di lettura.

Facendo riferimento al citato testo di Fietta una parziale trascrizione dell'atto di donazione è edita da Puppi (1962², p. 52), il quale precisa la data del 1500 poiché l'atto è da altri ritenuto erroneamente del 1508, confondendolo con il testamento della Cornaro in favore del fratello Giorgio di cui si conserva l'autografo datato primo maggio 1508 (Venezia, Archivio di Stato, Notarile testamenti, busta 1066, notaio Ludovico Zamberti, testamento n. 31). Anche quest'ultimo è noto in diverse copie (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Testamento di Caterina Cornaro* (copia), Cod. It. VII, 480 = 7785, cc. 191r-v).

L'atto del 1500 è dunque stilato in giorno e mese imprecisati del 1500 dal veronese Francesco Nursio Timideo, poeta di corte. Di lui è edito un *Dialogo in volgare veronese del sec. XV* (Giuliani 1881; Carrai 1985, p. 88 nota 8; D. Perocco, in Colbertaldo 2012, p. 146 nota 517). Il testimone Francesco Fioriani è con ogni probabilità un esponente della

famiglia asolana (Floriani) alla quale appartiene Giovanni Maria Fiorani elencato fra quegli abitanti notabili che incontrano il podestà Girolamo Contarini nell'occasione dei preparativi per l'ingresso in Asolo della regina (D. Perocco, in Colbertaldo 2012, p. 145 nota 506).

Sulla scorta del brano riportato da Puppi (1962², p. 52) l'atto di donazione del 1500 è divenuto fonte primaria soprattutto per la ricostruzione dell'assetto del Barco di Altivole e i tempi della sua realizzazione, per conoscere il sistema di regolazione dei corsi d'acqua che lo alimentavano. Il complesso del Barco non è più menzionato, infatti, nel breve testamento del 1508.

Di particolare interesse è che in esso si fa riferimento alle fabbriche già esistenti e a quelle «che si faranno per lo avvenire con lo palagio et habitatione che habiamo terminato (piacendo a Idio) che si habij ad principiare et finire per habitatione nostra et di la nostra corte agli tempi convenienti et per memoria nostra». I termini con cui si fa cenno al palazzo danno un senso al fatto che di esso non esista più traccia, perché probabilmente non è mai stato eretto secondo le intenzioni allora espresse.

Tiene conto del presente documento, ad esempio a proposito delle acque, Gianpier Nicoletti (2000, pp. 14-15, 22 nota 26) che fa un raro riferimento alla «copia» del Museo di Asolo. Per quanto riguarda l'assetto architettonico lo utilizzano, considerandolo erroneamente un testamento (nonostante la nota di Puppi), Piovesan (2000², p. 34; 2000¹, p. 86) e Marson (2000, pp. 38, 50 nota 1). Da ultimo ne segnala correttamente l'originalità Orietta Disegna (2011, pp. 139-140) che conferma come autografa la sottoscrizione della regina.

Bibliografia: Coletti 1921, ds., p. 73; Bernardi 1949¹, p. 135; Nicoletti 2000, p. 22 nota 26; Disegna 2011, pp. 139-140.

I disegni del barco di Caterina Cornaro ad Altivole

109. GIROLAMO TOMASONI

Villa d'Altivole

[con mappa del Barco di Ca' Corner]

da *Mappe catastali*, volume IV, 1718-1738

A.M.A., busta 90, *Mappe del quarto quartiere*,

Foglio I di Altivole, mappale n. 1, 1716

A.M.A., busta 94, *Stime del quarto quartiere*,

Foglio 1 di Altivole, mappale n. 1, 1721-1722.

110. PIETRO E GAETANO ANTONIO TESSARI,

GIOVANNI RIZZI

Villa delle Coste

[«con un palazzo domenicale e case da coloni, tore et altro» di proprietà Corner ad Altivole]

A.M.A., busta 90, *Mappe del quarto quartiere*,

Foglio II di Coste, mappale n. 16, 1716

A.M.A., busta 94, *Stime del quarto quartiere*,

Foglio II di Coste, mappale n. 16, 1721-1722

111. ANONIMO DISEGNATORE, PRIMA METÀ

SECOLO XVIII

Il barco di Caterina Cornaro

Matita, penna e inchiostro bruno e seppia su carta,

400 x 600 mm | Inv. 894

Sul margine basso del foglio *recto* si legge: «Cipro, Candia e Morea. Questa isola passò dal dominio de' Greci a quello di Riccardo Re d'Inghilterra, che a loro le tolse e la vendette a Guido di Lusignano. L'ultimo erede di questa casa, Carlotta di Lusignano, ne fu cacciata verso il 1460 da Iacopo suo fratello bastardo. Ella sposò Lodovico di Savoia de' Duchi di Savoia, hanno portato il titolo di Re di Cipro. La vedova di Jacopo, la qual era Caterina Cornara, Nobile Veneziana, non avendo figli, diede il Regno ai Veneziani, ai quali fu poi tolto dai Turchi nel 1571. Indi poi li Veneziani diede un fondo di terra a suo piacimento in Asolana in confino Altivole e Coste, ed in 18 mesi egli frabricò una castella chiamattasi el barco, et indi con militari di cavalaria e fanteria et in tutta onione fece gli frabricatti ed Catarina Cornara non fece niuno militare in Asolana sino dura il suo dominio».

Sotto il muretto, di fronte alla facciata del palazzo, è scritto: «Il Palagio ove siede la Regina serato di torno con Mura».

Dalla parte opposta: «dietro vie una grande peschiera ove son per dietro».

Dall'alto in basso lungo l'ala di destra si legge: «quartiere cavalleria; casa di dio; porta; loda ove è una bella fontana; palagio di oficiatura; porta; quartiere di fanteria».

Sotto la torre principale d'ingresso si legge: «Porta della torre ove vi erano due bellissime campane».

Sotto il pozzo centrale: il grande pozzo ove ella si sciolse.

Presso il pozzo, nell'angolo destro del complesso residenziale: «cisterna di acqua di Aru».

Presso la grande cisterna fuori del recinto residenziale: «didietro vi è una grande fortezza con acqua che viene dal Aru di Crispignaga per li canoni soteranji».

Sul foglio *verso* si legge: «sono Valerio» e altre annotazioni di spese minute.

II 12. ANONIMO DISEGNATORE, METÀ SECOLO XVII
CIRCA

Il barco di Caterina Cornaro

Penna e inchiostro bruno e seppia su carta,

635 x 453 mm | Inv. 893

Iscrizioni: «Torre che conteneva due bellissime Campane»;

«Cisterna di Acqua di Aru»;

«Quartiere della Fantaria»; «Palazzo di Ufficiatura»; «Loggia con entro una Fontana»; «Porta»; «Chiesa»; «Quartiere della Cavalleria»; «Grande Peschiera di dietro al Palazzo»; «Palazzo della Regina circondato da Muro»; «Grande Pozzo ove la Regina Cornera faceva gettare i suoi Drudi».

I disegni del barco Cornaro di Altivole (inv. 893, inv. 894) furono individuati nei depositi del museo asolano negli anni cinquanta del secolo scorso dal direttore Enea de Marchi e da Giuseppe Mazzotti. Il disegno inv. 894 fu esposto nel 1960 (Mazzotti 1960, p. 133). Tale documentazione andava a completare altre testimonianze nel frattempo emerse su tale monumento: innanzitutto le Mappe catastali conservate in volume presso il Museo Civico asolano rintracciate anch'esse da Enea de Marchi (Puppi

1962², pp. 52 fig. 2-3, 56), inoltre la mappa del 1763 conservata dal Consorzio Canale Brentella di Montebelluna edita da Giuseppe Mazzotti (*Ville della provincia di Treviso* 1954, p. 501; Puppi 1962², p. 52 fig. 1, 56),

La valorizzazione comparativa di tali testimonianze è merito di Lionello Puppi (1962², pp. 52-64) che tiene conto, ad un tempo, delle altre fonti documentarie e letterarie disponibili. Ne consegue la datazione distinta dei due disegni nella prima metà del Settecento il più antico (inv. 894) e alla metà dello stesso secolo per quello (inv. 893) che si giudica una sua derivazione.

Il disegno inv. 894 presenta nel *verso* lo schizzo «grossolano» di quanto è elaborato nel *recto* (Puppi 1962², pp. 54 figg. 7, 8, 57, con riguardo al foglio *recto*; pp. 53, 56 fig. 5, 57, con riguardo al foglio *verso*) dove gli edifici sono rappresentati «secondo una prospettiva rudimentale e in termini puerili». In calce alla rappresentazione del barco del foglio *recto* una nota riassume le vicende di Caterina Cornaro. A scrivere è «forse un contadino, certo un uomo sprovvisto di lettere e di cultura» che copia forse un sommario di storia o riassume notizie da varie fonti. Della stessa mano sono le didascalie dei vari elementi architettonici delineati la cui formulazione è associabile a quella propria delle mappe catastali. Per ricostruire l'assetto degli edifici si doveva attingere, infatti, alle mappe sul tipo di quella sostanzialmente coeva al primo disegno conservata presso il Consorzio Canale Brentella e di quella relativa alla villa di Altivole di Girolamo Tomasoni del 1716 conservata al Museo asolano. Tuttavia, Puppi (1962², p. 57) non esclude che «l'autore del disegno abbia avuto in qualche modo - per diretta esperienza personale, o attraverso una mediazione grafica - conoscenza dell'edificio» prima dei danneggiamenti. A motivo del ragionamento dello studioso si annovera nella scheda relativa ai disegni del barco inv. 894 e inv.

893 la mappa della *Villa d'Altivole* di Girolamo Tomasoni con la rappresentazione del Barco di Ca' Corner (A.M.A., busta 90, *Mappe del quarto quartiere*, Foglio I, mappale n. 1, 1716). Nell'estimo viene descritto come: «N.H. Nicolò Corner procurator campi 40 tavole 125 terra parte prativa e parte arativa con case dominicale dette il Barco confina a mattina e monte altri beni di sua ragione e mezodì e sera strada commune» (A.M.A., busta 94, *Stime del quarto quartiere*, Foglio I di Altivole, mappale n. 1, 1721-1722).

Si aggiunge altresì la *Mappa della Villa di Coste* dei fratelli Pietro e Gaetano Antonio Tessari e di Giovanni Rizzi del 1716 (A.M.A., busta 90, *Mappe del quarto quartiere*, Foglio II di Coste, mappale n. 16, 1716), anch'essa menzionata da Puppi.

Nella stima si trova il riferimento al barco: «Il suddetto (Nicolò) N.H. Corner Procurator Campi sessantaquattro e mezzo A(rativa) P(rativa) V(itada) e parte P(rativa) P(iantada) V(itada) in detto loco con un palazo domenicale e case da coloni, tore et altro delli quali C(ampi) 64-2 (64 e mezo) fu detto esserne parte soto le Altivole ma non sapendo li confini si pone tutti sotto la detta Villa salvo però le loro ragioni; a mattina Ca' Nani, mezodì la strada, sera terre sotto le Altivole, monte Ca' Ravagnin et altri. Non si stima per il privilegio de Palazzo e sue adiacenze e torione. Case da coloni. La stima è lire mille duecento e novanta Tien Iseppo Pasqualon» (A.M.A., busta 94, *Stime del quarto quartiere*, 1721-1722).

Quanto al secondo disegno (inv. 893), di contenuto affatto simile, Puppi (1962², pp. 57 fig. 12, 58) ipotizza che l'autore possa aver attinto alle stesse fonti utilizzate per quello di poco più antico (inv. 894), per concludere tuttavia che si tratta di una copia nella quale un disegnatore più fine tradisce nelle differenze l'intento «di abbellire in qualche modo i dati offerti dal primo».

Nei disegni in esame si apprezza la triplice cinta mura-

ria, mentre il complesso edilizio del barco è rappresentato come una costruzione quadrangolare che racchiude un grande cortile, fiancheggiato a sua volta da una cortina muraria dotata di torri (Marson 2000, pp. 38-52).

Queste non servivano soltanto da colombare, ma avevano soprattutto funzione difensiva (Kubelik 1973, p. 404).

La presenza «sconcertante» (Puppi, in *Giorgione* 2009, p. 388 catt. 3a, 3b) riguarda il palazzo, poiché le testimonianze cartografiche antiche, in particolare la mappa del territorio trevigiano del 1556 (Venezia, Archivio di Stato, *Savi Esecutori alle Acque, Diversi*, Disegno 5) mette in evidenza «soltanto il gran recinto murario racchiudente un articolato discorrere di «acque et seriole» e il cui lato lungo di destra doveva esser accampato dalla chiesetta, dalla loggia e dagli edifici che a tutt'oggi sussistono: così, insomma, esaurendo gli spazi architettonici allestiti sino al momento della donazione del 1500» (Kubelik 1973; Vergani 2006, fig. 2). L'esistenza del grande edificio residenziale sarebbe confermata in ogni caso dalla descrizione di «uno palazio cum uno zardino et uno barcho che saria onorevole a uno re di Franza» dovuta a Giovanni Gonzaga nella lettera a Isabella d'Este dell'agosto 1509 (Mantova, Archivio di Stato, Archivio Gonzaga, busta 1443; Puppi 1994, p. 233). Caterina Cornaro, insediatasi ad Asolo l'11 ottobre 1489, decise poco tempo dopo di far costruire nelle terre di sua proprietà un palazzo estivo, il «barco», difatti circondato da un grande parco e protetto da un'alta muraglia. Il primo marzo 1491 fu aperto il cantiere per realizzare il progetto affidato a Francesco Grazioli sotto la direzione del capomastro asolano Pietro Lugato, come riporta Colbertaldo (2012 [sec. XVI, ms.], p. 170) e confermano gli studiosi recenti (Puppi 1962², p. 62; Kolb Lewis 1977, p. 161; Brusatin 1988, pp. 31-32; Puppi 1994, p. 233).

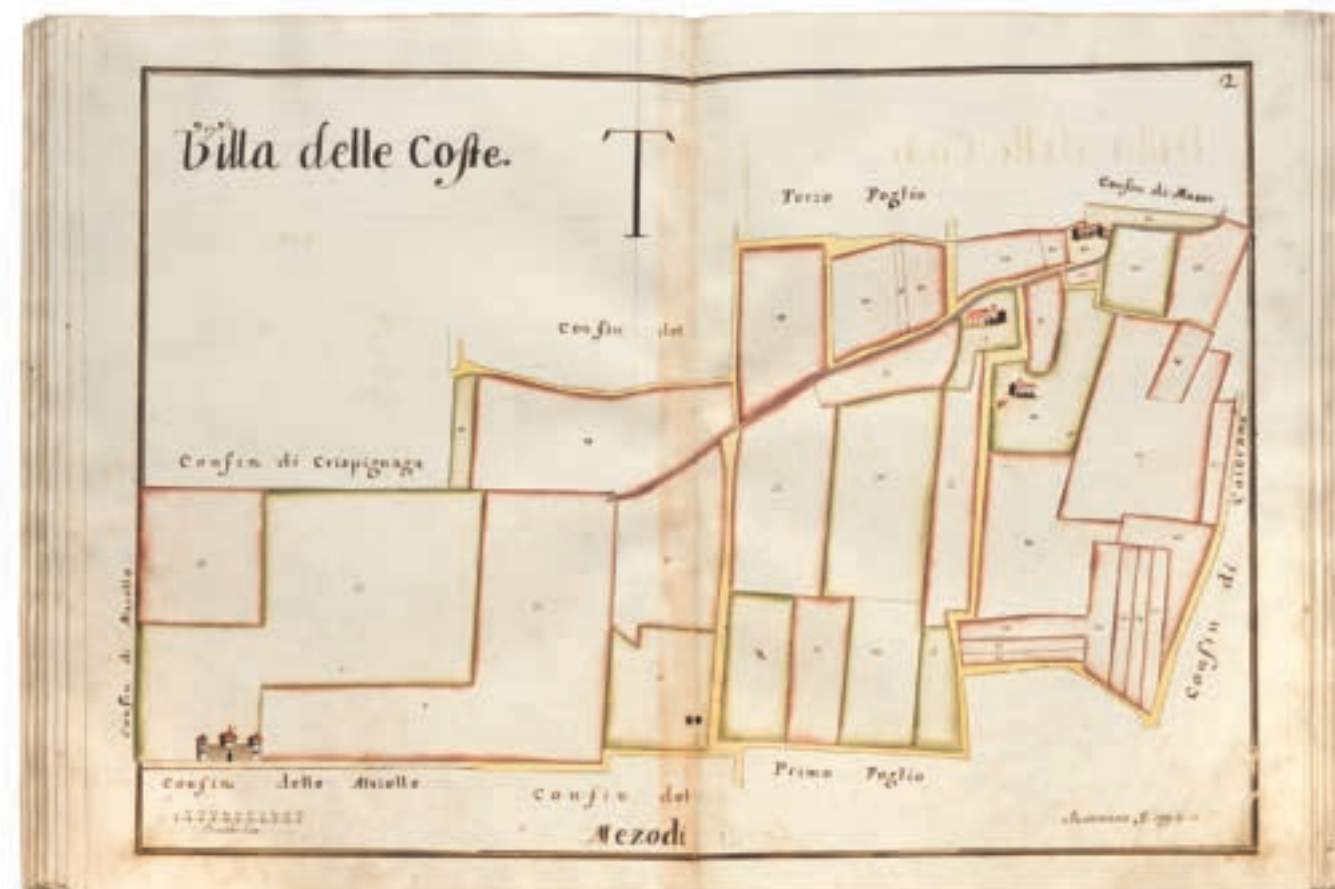
Il barco fu luogo di caccia e di soggiorni estivi secondo



quanto si apprende dalle testimonianze storiografiche, luogo di ricevimenti (Piovesan 2000³, pp. 25-33; Eadem 2000², pp. 34-37). Lo si attesta, ad esempio, nella missiva di Pietro Bembo al fratello Carlo del 6 ottobre 1502 (Bembo 1987, I, p. 131, lettera 137). Secondo Colbertaldo (2012 [sec. XVI, ms.], p. 158) Caterina Cornaro fu da Bembo «suo Domestico et famigliare, anzi con qualche parentado con-

giunto, forzata a chiamarlo “barco”, nome così greco che nella lingua nostra risuona “paradiso” e nella latina “leporario” o leporano».

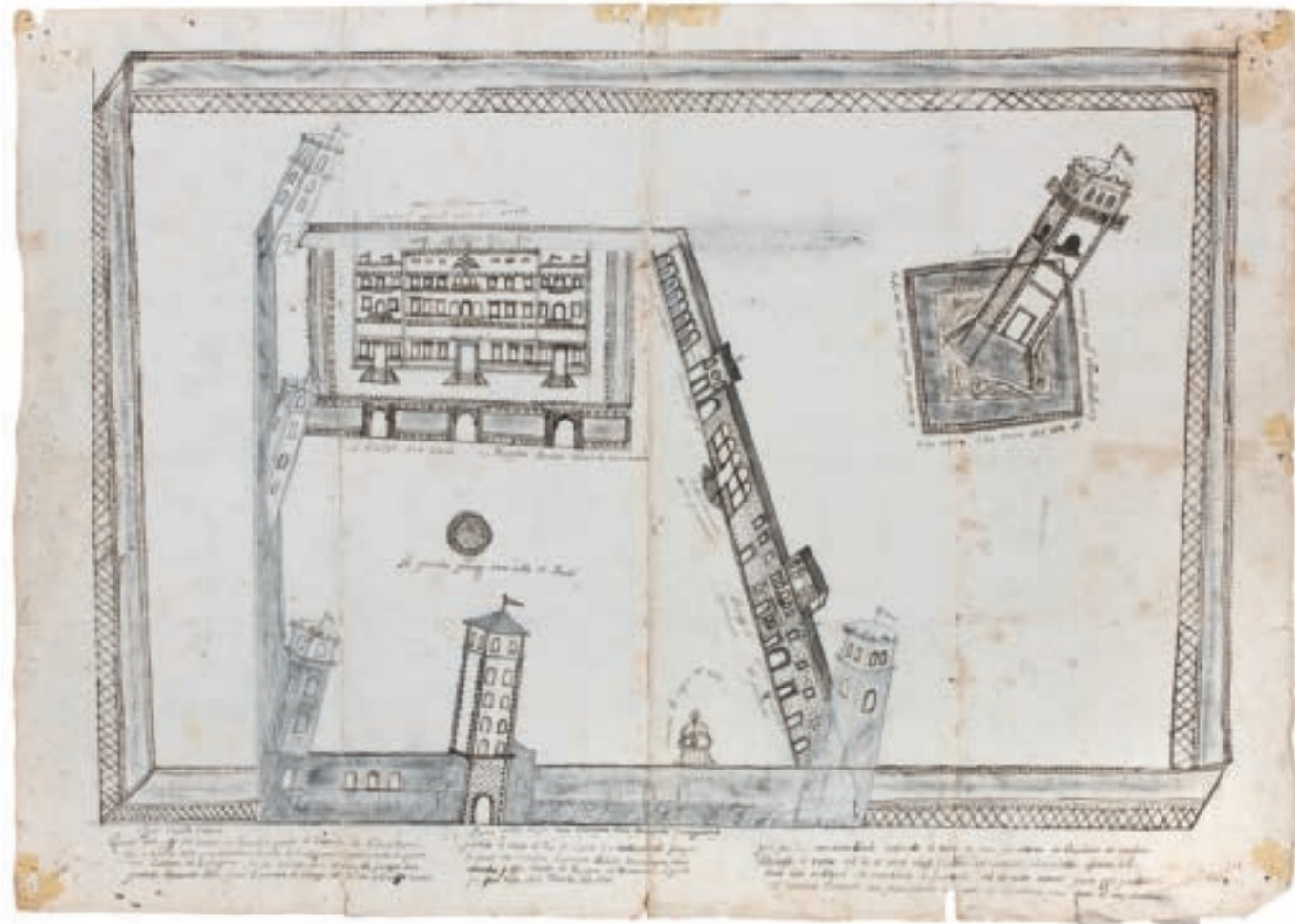
Nel 1500 venne donato dalla regina al fratello Giorgio (cat. 108, inv. 542), confermato poi suo erede universale nel testamento redatto a Venezia nel 1508 ed è l'occasione per descriverlo (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,



Testamento di Caterina Cornaro (copia), Cod. It. VII, 480 (7785); Fietta 1881, pp. 80-81). Fu danneggiato dagli incendi e dai saccheggi che si susseguirono tra il 1509 e il 1510 durante la guerra della Lega di Cambrai (Sanuto 1882, VIII, coll. 449, 513, 514; Idem 1883¹, IX, col. 7; Idem 1883², X, col. 576; Puppi 1962², p. 54), non al punto da distruggere gli ambienti sul lato destro del complesso

(chiesa, Porta, Loggia, nucleo denominato Pavoni, Salone, Scala, Officiatura, Fanteria) oggi superstiti con i segni di quell'evento e con il loro apparato decorativo ad affresco (Mazzotti 1966, pp. 79-80; Marson 2000, pp. 38-52; Fossaluzza 2003, I.3, pp. 440-479; Idem 2009, pp. 71-86).

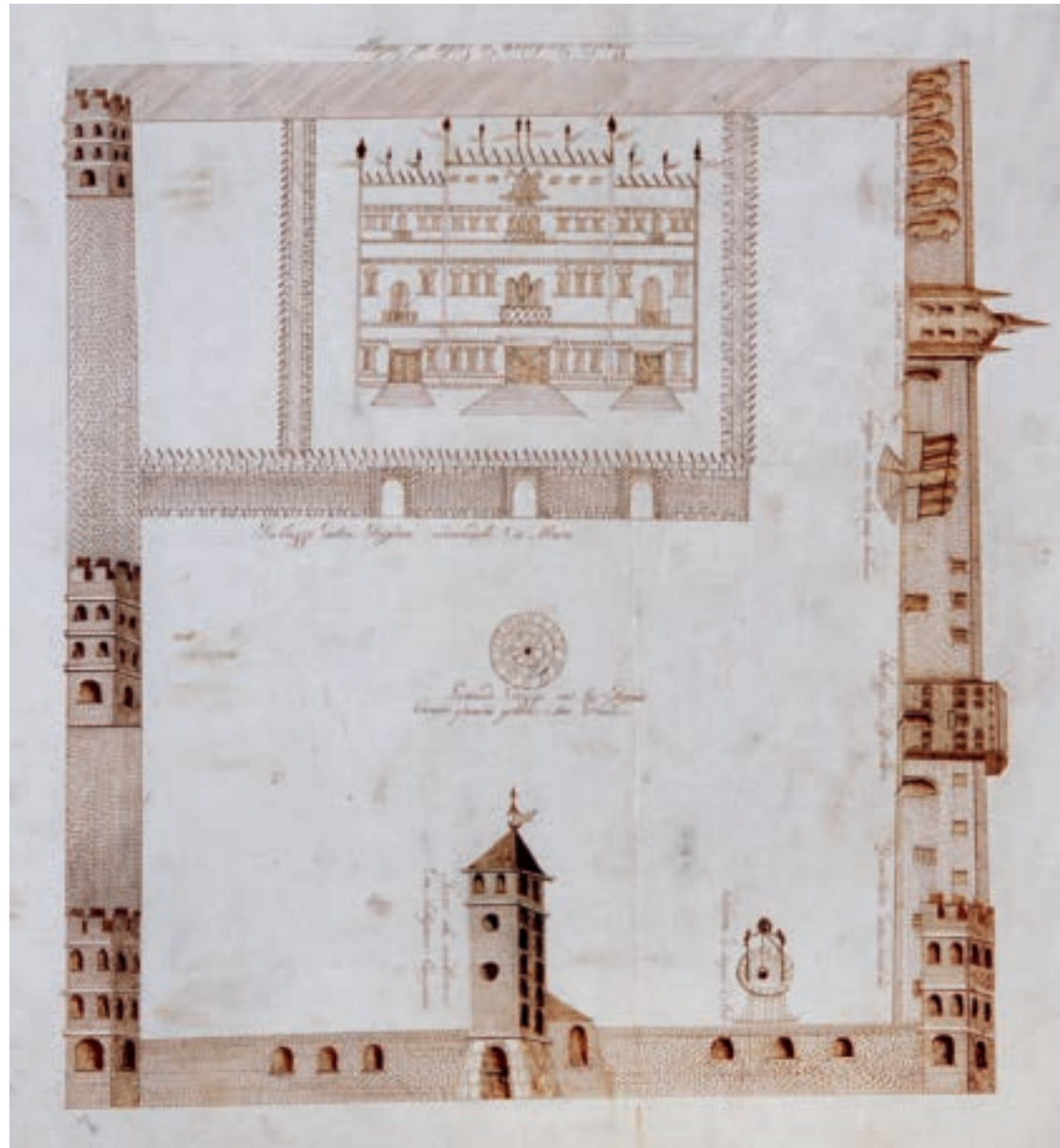
Dopo la parentesi bellica gli edifici furono restaurati dal nuovo proprietario, e in particolare dai suoi figli Marco



e Francesco e reso nuovamente sicuro e confortevole. Fu sistemato per conto di Nicolò Cornaro da Scamozzi (1615, pp. 280-281). Quanto, invece, rimaneva «quasi del tutto derelitto» all'epoca dei disegni considerati è descritto con diretta cognizione in *Notizie storiche* (1780, p. 63) in cui si specifica: «vedonsi tutt'ora gli avanzi quasi miseri del Palazzo, delle Logge, delle Sale, delle Caserme militari, e del Gran Cortile, nel giro ovvero ambito di cento se non più campi circondati pur oggi da alte mura». Nel contempo le testimonianze cominciano ad essere contraddittorie e alimentare l'aura del barco con la sua iconografia cornariana. Il canonico di Treviso Giovanni Trieste (1767, pp. 326-327) riporta che «si veggono tuttora le reliquie di quel palazzo: in un circuito di 100 campi chiusi a muro esiste ancora ridotta a uso colonico una barchessa con affreschi di qualche considerazione» e aggiunge il ricordo di aver visto le rovine della torre d'ingresso al barco e la celebre *tordera* alla quale allude Bembo nella lettera del 1502. Non è da trascurare, la testimonianza più tarda di Pietro

Trieste, avvocato di Asolo, contenuta in una lettera «Su la Regina Caterina Corner» indirizzata a Luigi Cuccetti di Treviso data ad Asolo il 31 agosto 1835, che compare nella raccolta di memorie riordinata da Francesco Scipione Fapanni (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 5971, sec. XIX, cc. 145r-146v). Lo stato di degrado e la tempistica delle distruzioni si evince, ad esempio, dai riferimenti a «un'alta torre di mattoni che si chiudeva con una saracinesca [la quale] dava ingresso ai campi (...) questa torre quattr'anni fa fu fatta demolire dai conti Revedin proprietari di tutti i terreni Corner dell'Asolano e del Montebellunese». Trieste de Pelegrini vede di più della barchessa tuttora esistente: «esiste ancora ridotta ad uso colonico una Barchessa con affreschi di qualche considerazione, fra cui avvi tuttora una donna giovane e bella che cavalca un uomo che ha freno e briglia con redini tenute dalla donna, il volgo ritiene tuttora che quella donna sia la Regina Corner, ma non è da credersi ove non si supponga quella regina bizzarra all'ultimo segno, benché la tradizione la qualifichi per dissoluta e crudele» (Fossaluzza 2003, I.3, pp. 443, 464 nota 11). Anche in questo caso di una testimonianza diretta si ha da tener conto dei condizionamenti di un'idealizzazione o del mito di Caterina Cornaro.

Bibliografia: Puppi 1962², pp. 52-64; Kubelik 1973, p. 406 nota 8; Puppi - Carpeggiani 1978, p. 110; Piovesan 1980, pp. 49-50 fig. 8, 57 fig. 81 bis, 179-183; Puppi 1988; Puppi 1994, p. 232; Bassotto, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 164-169; Piovesan 2000³, p. 32, fig. 11; Gioseffi 2008 [1972-1973], pp. 34-36, fig. 45 (inv. 893); Puppi, in *Giorgione* 2009, pp. 387-388 catt. 3a, 3b; S. Rizzato, in Fossaluzza 2003, I.4, pp. 233-234 ill. (inv. 894); Disegna 2011, pp. 138 fig. 1, 140 fig. 2; D. Perocco 2012, figg. 36, 38.



I 13. AUSILIO MANERA (ASOLO 1787-1872)

*Tipi dell'antico castello della Città di Asolo nel Trevigiano. Planimetria.
Prospetto geometrico del Palazzo prima del 1820 veduto lungo la Sez. AB in rosso.*

Penna e inchiostro nero, acquarello nero e seppia su carta, 460 x 630 mm | Inv. 892

1862
Sunto Storico.

Il Castello di Asolo fu costruito nel medio-evo sopra una rupe di fianco alla Città, la quale è circondata da Mura torrite che pei dorsi ascendono il monte, collegando al lato opposto anche l'altra Rocca, onde formare coll'assieme una Fortezza di quei tempi che venne chiamata «*Asylum*». Il piano interno del Castello della superficie di met.² 4410 è un poligono irregolare inclinato dal Nord al Sud, che si eleva colle cinte sugli esterni terreni e caseggiati dai metri otto ai metri quindici.

Di tutte però le antiche costruzioni del Castello non restano più in essere: che la grande Torre in pietra, un Torrione e le Muraglie di contorno in parte deperite. Vi sono ancora aperte le antiche due porte di accesso, che si chiudevano a saracinesca, poste alla sommità delle Rampe di tramontana per l'interno, e di libeccio per l'esterno; mentre tutte le altre fabbriche segnate sul Tipo in nero ed in seppia sono di una data assai posteriore, come si scorge dalle forme e dai materiali.

La Regina di Cipro e di Armenia Caterina Cornaro, vedova dell'ultimo Re Giacomo di Lusignano, con pretesti politici venne spogliata di quel Regno dalla Veneta Repubblica, assegnandole in cambio la sovranità vitalizia della Città di

Asolo e del suo Territorio, che ne prese possesso nell'anno 1489, stabilendo la sua regale dimora nel detto Castello; dopo cui in causa della Lega di Cambrai ha dovuto ritirarsi a Venezia dove onorata morì nel 1510, e quindi il Castello ritornato in dominio Veneto, servì il Palazzo per abitazione dei Veneti Podestà sino al 1797, e il grande salone per costruirvi il Teatro Civico e le Torri per Carceri.

Nel 1820 il Palazzo d'abitazione e la Chiesetta vennero per vetustà demoliti sino alle fondamenta, nè ora resta più traccia alcuna di questo, per cui convenne rilevare il perimetro sulla Mappa eretta nel 1811; e per quanto si riferisce ai compartimenti interni ed esterni, questi furono ricordati dall'Ingegnere redattore del presente, con piena conoscenza dei locali e del loro uso, quando erano ancora abitati dai Veneti Podestà.

Il Municipio della Città desiderando di conservare una memoria chiara del soggiorno Regale, coll'ordinanza 31 Ottobre 1862 No. 1779 ha incaricato l'Ingegnere Civile Ausilio Manera di Asolo di rappresentare il Tipo del Castello indicando in nero le Fabbriche esistenti, ed in seppia le demolite nel 1820.

[Legenda]
Fabbricati esistenti acquarellati in nero

1. Grande torre antica con iscale interne ed esterne con due Carceri ed abitazioni; sopra i varj piani l'orologio e la campana di pubblica ragione.
2. Torrione antico con scala esterna e due Carceri sovrapposte, detto la Reata.
3. Mura antiche di tutto il Circondario ingrossate all'interno con arcate vuote e torrione detto il Carro in parte demolito.
4. Salone di pubblico ricevimento della Regina, ora Teatro sociale con sottoposte Carceri ed abitazioni.
5. Casa rustica di varie stanze a due piani.

Fabbricati demoliti acquarellati in seppia

6. Scala esterna che metteva al Salone delle Pubbliche Udienze.
7. Vestibolo terreno del Palazzo, con iscala esterna di fronte, e verone di amena veduta.
8. Salotto che comunica con le stanze del piano nobile superiore.
9. 10. 11. Tre camere. idem
12. Cucina in parte terrena.
13. Chiesetta sotto il titolo di S. Biaggio al piano terreno. Si osserva che le suddette stanze di abitazione erano pavimentate di terrazzo e di pianelle, col palco di travi e tavole, e sopra eranvi altre stanze e soffitte.
- Pianterreno sottoposto alle stanze 8. 9. 10. 11 e parte del 12.
14. Sottoportico aperto alle due estremità.
15. Cisterna d'acqua piovana.
16. Quattro stanze di servizio a varii usi.

[in basso a destra]

Numero 4199. Asolo 30 Novembre 1862 sessantadue

[Firma] Ausilio Manera [segue altra firma]

Scala metrica del rapporto da 1 a 500.

La realizzazione del disegno planimetrico e del prospetto del Castello di Asolo fu promossa dal Municipio della Città desideroso di celebrare Caterina Cornaro e «di conservare una memoria chiara del soggiorno Regale». L'ordinanza è del 31 Ottobre 1862 (N. 1779), quando l'incarico fu affidato l'ingegnere civile Ausilio Manera. Figlio di Giobatta (cugino di Antonio Canova) e Marta Bauta, nato ad Asolo il 31 gennaio 1787 e qui morto il 14 dicembre 1872, era fratello di Andrea Manera, farmacista, che donerà al Comune di Asolo le opere d'arte, gli oggetti canoviani e maneriani e una discreta somma per iniziare il Museo.

Il testo che accompagna i disegni esplicita come esso compendi lo stato di fatto del 1862 con quello testimoniato dal Catastico Napoleonico del 1811 (Venezia, Archivio di Stato; Bonetto 1993¹, pp. 32-33), in quanto fece seguito la parziale distruzione del 1820. Il rilievo e ricostruzione sono pertanto di primaria importanza documentaria per la chiarezza di metodo ma anche per il valore della conoscenza diretta dei fatti assicurata da Manera. Egli lo esplicita a proposito della chiesa di San Biagio e del palazzo residenziale privi di tracce dopo la demolizione del 1820, «per cui convenne rilevare il perimetro sulla Mappa eretta nel 1811; e per quanto si riferisce ai compartimenti interni ed esterni, questi furono ricordati dall'Ingegnere redattore del presente, con piena conoscenza dei locali e del loro uso, quando erano ancora abitati dai Veneti Podestà».

L'origine del Castello di Asolo è tuttora oggetto di studio e un contributo importante è dato dalla ricerca archeologica effettuata in concomitanza con i lavori di restauro nell'angolo nord-ovest dell'attuale fabbricato. Quanto alle testimonianze documentarie, il privilegio dell'imperatore Ottone I del 10 agosto 969 in cui si nomina un *castrum Asili*, non consente di chiarire se si tratti dell'insediamento sul Monte Ricco (Bonetto 1993³, pp. 15-17; Idem 1993⁴, pp.

18-21), presso quella che ora è nota come la Rocca di Asolo, oppure della fortificazione presso il borgo (o del borgo dotato di fortificazioni) che sorgeva in corrispondenza all'attuale città. Il Castello di Asolo ebbe importanza strategica nella fase del dominio di Ezzelino III da Romano che tradizionalmente si vuole vi risiedesse (Bonetto 1993², pp. 42-44; Farronato 1993³, pp. 23-24). Solo a fine Trecento i due insediamenti originariamente distinti furono unificati dalle mura carraresi completate sotto la dominazione veneziana (Rosada 1993, pp. 12-14; Bonetto 1993³, pp. 15-17; Idem 1993⁴, pp. 18-21; Farronato 1993³, pp. 24-30).

La denominazione più nota è quella di «Castello della Regina Cornaro», che difatti fu insignita nel 1489 del titolo di *domina Aceli* con il privilegio di conservare ufficialmente anche il titolo e il rango di regina, a seguito dell'abdicazione dal trono di Cipro, ereditato dal marito Giacomo II di Lusignano, in favore della Repubblica di Venezia (Colasanti 1979, 22, pp. 335-342). Il formale riconoscimento della signoria sulla ricca Podesteria minore di Asolo offriva più vantaggi per lo Stato, non ultimo quello di una libertà controllata. Il decreto del doge Agostino Barbarigo del 20 giugno 1489 ne fissa i termini. Si tratta di un'investitura vitalizia della terra di Asolo con il suo Castello con piena potestà anche nell'amministrazione della giustizia e inoltre di una provvigione annua di ottomila ducati (Venezia, Archivio di Stato, *Commemoriali*, reg. XIV, c. 135; Asolo, Museo Civico, *Libro rosso*, sec. XVII, ms., c. 62.; Bonetto 1993³, p. 52). Non manca il riferimento all'opportunità che benevolmente le si offre di poter riprodurre una vita di corte proprio ad Asolo. Di conseguenza il castello subì una trasformazione in una degna residenza di cui poco si conosce in concreto dal punto di vista monumentale, ma si è dedotto che riguardasse una nuova fabbrica innalzata a ridosso della muraglia interna verso la città (Paladini

1892, pp. 54-57). Il Castello che si sviluppa in un'area di 3970 mq (Paladini 1982, p. 54) includeva in epoca veneziana il Palazzo Pretorio sede dei Podestà veneziani, l'Aula Pretoria o Sala della Ragione adibita agli atti pubblici e all'amministrazione della giustizia (Farronato 1993³, p. 30). Tale aula, immediatamente dopo la caduta della Serenissima, cioè a partire dal 1798, fu trasformata in teatro, mentre il quartiere residenziale con annessa chiesa di San Biagio fu demolito nel 1820, come sopra ricordato. Le ragioni vanno ricercate nel fatto che già nel 1816 si erano verificati dei crolli nel fabbricato costruito per l'avvento della Cornaro (Paladini 1892, p. 56). Una testimonianza diretta sullo stato delle fabbriche in tale fase, con cenno al fatto che «fu atterrato nel 1820, ed esiste la sala delle udienze trasformata nel teatro attuale», è fornita dal conte Pietro Trieste, avvocato di Asolo, che in data 4 aprile 1836 scrive una lettera in proposito a Michelangelo Codemo di Treviso perché fosse fornita a Francesco Scipione Fapani che difatti la include nella sua miscellanea cornariana (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 = 5971, sec. XIX, cc. 148rv). Il sunto di questa lettera è contenuto in nota a completamento di un articolo edito in due parti in «Cosmorama pittorico» del 1839, siglato D.A.U. di Venezia (1839¹, pp. 342-343; D.A.U. 1839², p. 348 nota 1).

Nel 1930 il teatro ottocentesco fu smantellato per lasciar posto a un nuovo ambiente pubblico, al cinema-teatro dedicato a Eleonora Duse. È recente il ripristino del teatro con una forma riecheggiante la struttura primitiva.

La Cornaro risiedette ad Asolo sporadicamente (Hill 1948, III, p. 750), preferendo la residenza veneziana nel palazzo in San Cassiano sul Canal Grande.

Il giardino della residenza asolana, e non il barco di Altivole, fu l'ambientazione degli *Asolani* di Pietro Bembo

che lo descrive nel libro primo (1966, pp. 316, 321-322) come dimostra Puppi (1962², pp. 59-60; Azzi Visentini 2004, p. 87).

La storiografia è stata incerta nel riconoscere l'ubicazione di tale giardino. Lo identificano con quello del barco di Altivole ad esempio Luigi Carrer (1838, pp. 202-203), più tardi gli studiosi asolani De Marchi e Fabris (1957, p. 14). Del parere che si tratti delle adiacenze del palazzo di Asolo sono, ad esempio, Fietta (1881, p. 60), Paladini (1892, p. 174 nota), Molmenti (1906, II, p. 390), Bernardi (1949¹, p. 138). I presupposti per l'identificazione riguardano la coincidenza di date fra il «matrimonio di una delle sue damigelle» celebrato nel settembre 1491 ad Asolo dove la regina era tornata dopo il soggiorno ad Abano «per prendere quelle salutifere acque» (Colbertaldo 2012 [sec. XVI, ms.], pp. 157-159; Zacchia Rodinini Zorzi 1938, p. 225) e l'avvio alla stesura degli *Asolani*. Fissata in quella data da Mario Tamburini (1914, p. 13) è invece circoscritta al 1497-1502 da Dionisotti (1966, pp. 19-20) che pone la revisione fra il 1503 e il 1504, anno in cui furono licenziati per la stampa e data della dedica a Lucrezia Borgia (primo agosto di quell'anno). Se nel 1491 il barco e il suo giardino erano appena in costruzione (Lugato 1620, ms.; D. Perocco, in Colbertaldo 2012, p. 159 nota 593), non si esclude che nella lunga gestazione del testo degli *Asolani* Bembo tenesse conto successivamente della sua evoluzio-

ne e contaminasse la descrizione iniziale del giardino asolano con quello di Altivole (Puppi 1962², p. 60), tanto più in ragione della diversa cronologia proposta da Dionisotti. Nell'amplificazione letteraria Bembo offre, tuttavia, anche elementi inequivocabili in particolare dove descrive i due balconi di pietra bianca ricavati nel muro spesso di cinta che circonda tutto il giardino in cui si tengono le conversazioni amorose dei giovani protagonisti, dai quali «si poteva gittar la vista sovra 'l piano», una situazione che non poteva essere che quella del Castello asolano arroccato. Il significato dell'ambientazione degli Asolani nel Castello di Caterina Cornaro è sottolineato magistralmente da Dionisotti (1966, p. 20) «la scena del dialogo è eccezionale solo per questo che è situata ad Asolo, non a Venezia, in una festa di corte, dell'unica corte riconosciuta e tollerata sul territorio della Repubblica veneta, non in un trattamento della società aristocratica della capitale. Questo carattere eccezionale della scena giustifica l'eccezionalità di un dialogo sull'amore protratto per tre giorni, ma certo anche rappresenta, discretamente, l'aspirazione dell'autore verso un ideale di vita diverso da quel che a un patrizio veneziano si offrisse nella sua città».

Bibliografia: Puppi 1962², pp. 58-59 figg. 15, 17, 60; Piovesan 1980, pp. 32- 4 fig. 5; Comacchio 1983², tav. XVIII; Idem 1985², p. 11 fig. 2



I 14. LAPICIDA VENETO, CIRCA 1500

Stemma della regina Caterina Cornaro

Pietra, 123,5 x 83 x 10 cm | Inv. 413

Su entrambi i cartigli avvolgenti due spadoni disposti specularmente alla base dello scudo la scritta in lettere gotiche recita il motto dei Lusignano: «Pour leaulté maintenir»

Scudo coronato partito: a) inquartato: nel 1° d'argento alla croce potenziata e scorciata d'oro accantonata da quattro crocette potenziate dello stesso (Gerusalemme), nel 2° fasciato d'argento e d'azzurro caricato di un leone di rosso, armato e coronato d'oro (Cipro), nel 3° d'oro al leone di rosso, coronato d'oro (Armenia), nel 4° d'argento al leone di rosso, coronato d'oro (Lusignano); b) ripartito: nel 1° d'oro, nel 2° d'azzurro (Cornaro). Si veda in proposito lo stemma riprodotto da Morando di Custozza (1979, tav. CVI numero 947).

Si tratta pertanto del punto d'arme riguardante le pretese territoriali o meglio dinastiche di Caterina Cornaro.

La provenienza è documentata da Pivetta (1876, ms., I, cc. 141-142): «fu reperito fra le macerie del palazzo ch'era la sua abitazione nel centro del surriferito Castello colla seguente iscrizione MCCCCLXXXIX».

Lo stemma è stato identificato con quello che si menziona nella Sala del Comune di Asolo nella lettera del 10 settembre 1835 che Luigi Cuccetti di Montebelluna indirizza a Francesco Scipione Fapanni di Martellago (*Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. VI, 410 = 5971, sec. XIX, cc. 148rv). Fapanni (*Ibidem*, c. 147) antepone alla lettera autografa di Michelangelo Codemo raccolta anch'essa nel suo zibaldone che in copertina reca

il titolo «Caterina Cornaro» un foglietto con la seguente didascalia: «Michelangelo Codemo aneddoti su Caterina Corner, comunicatigli da Pietro Trieste varii anni addietro perché li desse a me». In particolare, Codemo dopo una premessa di tono più personale introduce l'argomento in tale modo «la passata settimana trovandomi in Asolo ebbi cura di occuparmi di voi cercando qualche notizia intorno a quella vostra regina Cornaro; ed io stesso volli trascrivere l'iscrizione che leggerete qui sotto la quale mi fu indicata nella sala Comunale. Non basta: pregai un mio ornatissimo amico, il conte Pietro Trieste di fornirmi di ogni nozione possibile ad aversi intorno alle memorie della detta regina e il prefato signor Trieste mi regalò poi la lunga lettera che vi accludo e che raccomando alla vostra antiquaria pazienza». Segue in calce alla lettera la trascrizione. «Iscrizione sottoposta allo stemma della regina Cornaro in Asolo nella Sala del Comune. *Catharina cornelia De Lusignano/ regina cypri armeniae atque byerusalem/ et asylensij populi domina pijssima/ in tui monumentum extabit ad posteros/ MCCCCLXXXVIII*».

La conseguente datazione al 1488 dello stemma è ritenuta pertinente da Battaglia (1988, scheda OA) nell'occasione di riferire in termini più succinti questi dati. Non si può tuttavia accondiscendere, neppure in base all'osservazione



che trova nella scrittura in gotico del motto una ragione per avvalorare tale cronologia. In realtà si ripete il motto dei Lusignano nell'aspetto araldico tradizionale, pertanto ovviamente in modo fedele anche nella scrittura.

Soprattutto si deve considerare che alla data del 1488 l'iscrizione designerebbe Caterina Cornaro quale «asylen-sis pupuli domina pijissima», l'anno prima del suo arrivo effettivo a Venezia e quindi ad Asolo. Occorre ricordare che l'abdicazione formale è del 26 febbraio 1489 quando fu innalzato il vessillo di San Marco in tutta l'isola di Cipro; l'imbarco a Famagosta assieme al fratello Giorgio avviene il 14 marzo, l'arrivo a Venezia in San Nicolò del Lido è del 5 giugno, mentre la nomina a signora di Asolo è del 6 giugno dopo la consegna formale della corona al doge Agostino Barbarigo in San Marco (Colasanti 1979, 22, p. 339). La presa di possesso di Asolo è dell'11 ottobre successivo. In realtà, l'incongruenza della data è stata oggetto di un'interessante verifica da parte di Fietta (1881, p. 69) che stabilisce un confronto fra questa iscrizione e quella della lapide fatta apporre da Caterina Cornaro presso la fonte della valle del Ru o della Regina ai piedi del monte in cui sorge la chiesa dei Santi Ermacora e Fortunato a Crespignaga (Guerra 1805¹, p. 151). Tale lapide, il cui testo è riconosciuto a Pietro Bembo, secondo la segnalazione di Fietta fu recuperata da Pacifico Scomazzetto nel 1868 che la fa porre nel porticato del Palazzo Municipale in Asolo. Fietta (1881, pp. 66-68) ne riporta la trascrizione e riproduce il facsimile, per cui è in grado di sostenere comparativamente il confronto con l'iscrizione della Sala Municipale. Si chiede, pertanto, «a qual opera memorabile si riferisse quel "monumentum extabit ad posteros"», conclu-

dendo che il testo fosse «rubato, secondo ogni probabilità, all'iscrizione del Bembo».

Si deve pertanto riconoscere un valore documentario relativo all'iscrizione perduta che accompagnava lo stemma. In particolare Pivetta (1879, ms., cc. 228-229) dice che «era posta nella Loggia con il ritratto di Caterina dopo che gli asolani seppero che Caterina era stata insignita del regno di Asolo». In ogni caso le date non coincidono. Ricorda poi come fosse stata trasferita nel corso dell'Ottocento nella Sala Municipale (quindi nella Sala della Ragione) e che, in quanto quasi illeggibile, fu rifatta in copia da Domenico Manera nell'anno in cui fu collocato il *Cenotafio di Antonio Canova* (cat. 123, inv. 495), cioè nel 1825. Quest'ultima si trova ora frantumata in tre pezzi nel deposito del Museo. L'altra lapide, quella della valle del Ru, è posta sulla parete esterna dell'Archivio Storico di Asolo.

Di recente Daria Perocco (2012, fig. 35) identifica lo stemma in oggetto come quello «dei Lusignano, secolo XVI».

La fattura è di notevole livello qualitativo, la cornice perimetrale nella sua essenzialità denota forse l'adesione a un gusto proto-classicistico che suggerisce una datazione successiva a quella dettata, con l'incongruenza del caso, dall'iscrizione che l'accompagnava, nella migliore delle ipotesi da far coincidere con l'arrivo della Cornaro ad Asolo nel 1489.

Bibliografia: Paladini 1892, p. 51; Bertarelli 1925, p. 314; Coletti 1927¹, p. 4; Bernardi 1949¹, p. 133; *Veneto* 1954, pp. 437-438; *Veneto* 1969, p. 523; Piovesan 1980, p. 15 fig. 2; Comacchio 1986¹, p. 32 tav. 9; Severis 1995, p. 153; D. Perocco 2012, fig. 35.

II 5. MANIFATTURA SIRIACA, SECOLO XV *Bruciaprofumi sferico a sospensione cardanica*

Ottone traforato e inciso, ageminatura in argento, diametro 135 mm, semisfera altezza 65 mm | Inv. 524

È composto da due valve, presenta orifizi per aerazione, è a sospensione cardanica interna con fornello centrale.

Il piattello centrale ove alloggia il combustibile ha la capacità di mantenere un assetto parallelo al terreno pur in stato di movimento rotatorio del corpo esterno grazie ai tre cerchi interni con raccordi sfasati. Dalle regioni dell'Islam, Siria, Egitto, Persia, attraverso Venezia, la sfera bruciaprofumi giunge in Europa, trovando nuove realtà e adattandosi a esse.

L'esemplare è incluso per tradizione tra gli oggetti appartenuti a Caterina Cornaro. Come tale fu esposto alla mostra a lei dedicata a Cipro nel 1995. La scheda scientifica di Francesco Zampieri (in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 160-161) ne propone la provenienza e datazione come qui riportata con riferimento all'esemplare del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, giuntovi dalle Collezioni di Cosimo I, dal 1583 nella Sala della Tribuna degli Uffizi nel celebre stipo progettato da Bernardo Buontalenti (Curatola, in *Metalli islamici* 1981, pp. 10-12 cat. 2; Curatola, in *Islam specchio* 2002, pp. 113-115, 116 catt. 88-89).

Bibliografia: Zampieri, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 160-161.



I 16. MEDAGLISTA FINE SECOLO XV - INIZI SECOLO XVI (?)

Medaglia con l'effigie di Caterina Cornaro

Bronzo, fusione, 380 mm | Inv. 532

Provenienza: Legato Maddalena Pasini, 1890 (?)

Iscrizioni: sul *recto* (C)HATARINA CORNELIA DE LVSIGNAN (o); sul *verso* CIPRI (?).

Sul *recto* l'effigie della sovrana è ripresa con il volto di profilo e il busto di tre quarti. Ha in capo la corona. Nel *verso* vi è lo stemma dei Lusignano per la descrizione del quale cfr. cat. 116, inv. 413.

La medaglia è pubblicata da Perocco (2012, fig. 11) come opera di anonimo.

Si nutrono dubbi sull'autenticità. Non è attestata e Piero Voltolina (1998, I, pp. 192-194 cat. 156) pubblica l'unica della Cornaro reperita nell'esemplare del Museo Civico Correr. Non ha attinenza neppure con le monete del regno di Cipro classificate da Leonard Steyning Forrer (1906, pp. 45-49).

La provenienza non è accertata. Tuttavia nell'elenco del Legato della nobile Maddalena Pasini del 31 dicembre 1890 al numero 7 sono comprese «140 monete romane e venete in serie, di bronzo». Nessuna specifica riguardo alla presenza fra queste di una medaglia cornariana.

Bibliografia: Perocco 2012, fig. 11.



I 17. MANIFATTURA DEL SECOLO XIX (?)

Astuccio

Filo d'ottone intrecciato, 9,5 x 5 x 5,5 cm | Inv. 528

Provenienza: dono Maddalena Pasini, 1894

È descritto come «un astuccio contenente due acutagli antichi» nell'elenco dei quindici pezzi destinati al Museo Civico nel testamento della nobile Maddalena Pasini del 31 dicembre 1894. La consegna avvenne alla morte della nobildonna, in data 31 dicembre 1894 tramite il nobile Luigi Fietta nelle mani del sindaco di Asolo Guido Loredan (Bernardi 1952, ds., pp. 26-27; Comacchio 1985², pp. 93-96).

In concomitanza furono consegnati altri oggetti e mobili che la Giunta comunale, con delibera del 31 marzo 1894, aveva deciso di acquistare alla pubblica asta dei beni di Maddalena Pasini, attingendo ai fondi del legato Manera (Bernardi 1952, ds., pp. 26-27). Non vi sono cenni circa la provenienza degli oggetti.

Pertanto l'*Astuccio* solo tradizionalmente è annoverato fra gli oggetti ritenuti di Caterina Cornaro (Comacchio 1979, p. 97). Come tale fu esposto alla mostra dedicatagli a Cipro nel 1995. Nell'occasione la datazione del manufatto è proposta da Francesco Zampieri ed è qui accolta.

Bibliografia: Comacchio 1979, p. 98; Zampieri, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 154-155.



I 18. MANIFATTURA DEL SECOLO XIX (?)

Frontale

Lamina d'ottone traforata: 4 x 24 cm | Inv. 525

Provenienza: dono Maddalena Pasini, 1894

Identificabile con quel «diadema con rosetta» dell'elenco dei pezzi del legato della nobile Maddalena Pasini, per il quale si veda la scheda precedente relativa all'astuccio inv. 528 (cat. 117). Analogamente anch'esso è solo tradizionalmente annoverato fra gli oggetti ritenuti di Caterina Cornaro.

Per quanto i motivi decorativi possano richiamare quelli di manufatti ottomani cinquecenteschi, come osserva Zampieri, «il carattere generale della decorazione e la qualità dei materiali fanno piuttosto pensare a un prodotto del XIX secolo».

Bibliografia: Comacchio 1979, p. 98; Zampieri, in *Caterina Cornaro* 1995, pp. 156-157.



I 19. MANIFATTURA DEL SECOLO XIX (?)

Pettine ricurvo

Ottone dorato e perle, 8,3 x 18 cm | Inv. 527

Provenienza: dono Maddalena Pasini, 1894

Nell'inventario del Legato di Maddalena Pasini al Museo di Asolo del 31 dicembre 1890 compare «Un pettine con perle» da identificarsi con questo, annoverato in seguito fra i cimeli di Caterina Cornaro al pari di quelli qui illustrati cat. 117, inv. 528; cat. 118, inv. 525. La fattura è molto probabilmente anche in questo caso ottocentesca.

Bibliografia: inedito.



I20. ANTONIO CANOVA
(POSSAGNO 1757 - VENEZIA 1822) E IL SUO «STUDIO»

Paride

Marmo di Carrara, 200 x 79,5 x 64,5 cm | Inv. 494

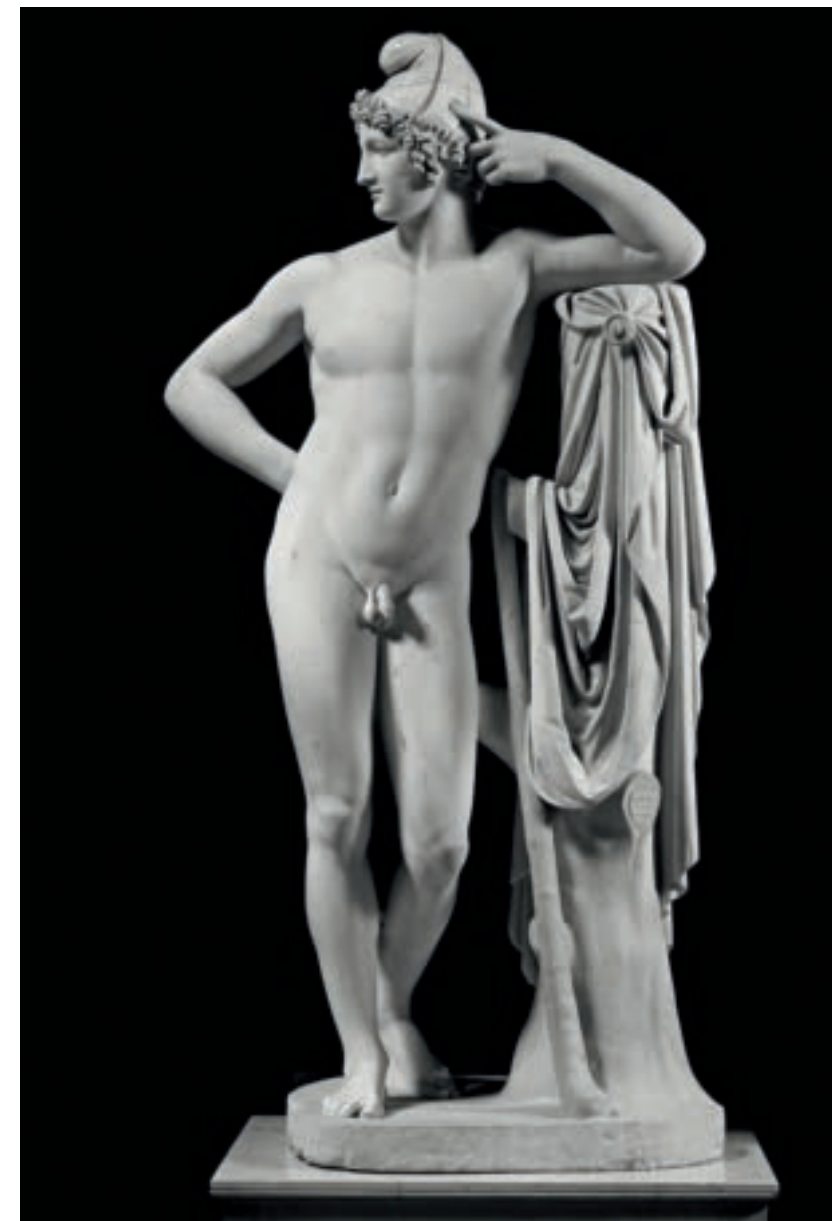
Provenienza: Dono Giambattista Sartori, 1838

Paride vestito soltanto del suo berretto frigio si appoggia languidamente con il braccio sinistro a un tronco d'albero ricoperto dal mantello, porta la mano sul capo puntando l'indice. L'atteggiamento delicato è adottato, si direbbe, per ostentare le sue forme efebiche. La staticità della posa (fa perno sulla gamba destra e flette la sinistra) è peraltro superata dalla serena torsione del capo. Solo in apparente stato di riposo, la figura è colta in realtà nel momento cruciale del mito. Aggirando la statua si scopre infatti che Paride regge il pomo nella mano destra. Il giovane personaggio è quindi raffigurato nel momento in cui sta osservando per decidere la sua scelta fra le tre dee (Giunone, Minerva e Venere) che attendono il suo verdetto sul primato di bellezza: il giudizio favorirà Venere e decreterà così il destino di Troia.

Già qualificato come «la gemma del Museo» da Luigi Colletti nel 1921 (ds., p. 73), il marmo di Antonio Canova è difatti una delle opere più importanti del Museo Civico di Asolo. Lo stato di conservazione è buono. Consiste nella replica di una fortunata invenzione del 1807, commissionata da Giuseppina Beauharnais; la prima traduzione in marmo a lei destinata fu portata a termine nel 1812 (Pavanello 1976, p. 118 catt. 205, 206, 209). Nell'affidamento dell'opera è risultato intermediario il cardinale Joseph

Fesch, zio dell'Imperatore Napoleone Bonaparte (Mazzocca 2013, p. 23). La statua fu trasferita nel 1813 nel Castello di Malmaison. L'anno successivo alla morte dell'imperatrice, nel 1815, passò alle raccolte di Alessandro I di Russia nel Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo e dal 1851 figura all'Ermitage (Kosareva 1991, pp. 144-147).

Il *Paride* riscosse subito giudizi entusiastici (ma anche critiche) tra i suoi contemporanei, da Quatremère de Quincy a Cicognara. Quest'ultimo, in una lettera all'artista del 24 luglio 1813 da Parigi, scrisse: «Che confine mirabile fra il Dio e l'uomo; e nello stesso tempo, che divina bellezza in quelle forme! S'egli è vero, che gli oggetti, che colpiscono l'immaginazione influiscono sul concepimento delle specie, io vorrei fatto un Decreto, che di fronte a tutti i talami fosse l'immagine di questo Pastore di Frigia modellata sul vostro marmo; e si farebbe un gran beneficio alla razza umana. (...) lo scalpello, che ha fatto quella statua, è l'istromento che meno si rimembra guardandola; poiché se accarezzando il marmo si potesse far delle statue piuttosto che tagliandolo e facendone saltar delle scheggie aspramente, io direi, che questa statua è formata logorando il marmo che la circondava a forza di carezze e di baci» (*Lettere scelte* 1854, pp. 90-92, in part. p. 91; riportata da Pavanello 1976, p. 118 cat. 205). Circa le critiche fa riferimento





a esse Cicognara in una lettera a Canova sempre da Parigi del 14 settembre 1813, nella quale non entra tuttavia nel merito: «non mi avete risposto una linea alla lettera che vi scrissi, appena veduto il vostro Paride. Di questa divina figura sento dire ogni giorno e cose giuste e bestialità» (*Lettere inedite* 1839, pp. 10-12, in part. p. 8).

Nella lettera in italiano di Quatremère de Quincy a Canova del 27 febbraio 1813, dopo esordio entusiastico «Paride! Paride! Paride! È un capo d'opera. Val al pari del bello antico», si entra nello specifico della ricerca formale, secondo i canoni neoclassici: «Semplicità e varietà di composizione, grandezza di stile, verità di natura, carattere così proprio del soggetto, ch'è veramente l'ideale d'un *Paride*; giustezza di disegno, armonia di contorni, suavità e fermezza di forme, bellezza di tutti gli aspetti, espressione della testa e di tutta la massa, aggiustamento di panni sul tronco scolpiti al par dell'antico, esecuzione perfetta e sostenuta in tutte le parti, correzione dell'insieme e dei dettagli, un certo fare che fa vivere la figura, e che incanta senza che sia sul marmo traccia alcuna di lavoro, ed anche rarissima bellezza di marmo» (*Nozze Molmenti-Brunati* 1885, s.p.; riportata in parte da Malamani 1911, pp. 176-177).

Canova replicò tale soggetto per il principe Ludwig di Baviera (ora Monaco, Neue Pinakothek, proveniente dalla Glyptothek); la commissione è anteriore al 6 gennaio 1811 e l'opera fu portata a termine entro il 24 aprile del 1816. In una lettera datata 8 ottobre 1812 Canova annuncia al committente che la statua «nella testa porterà la fisionomia alquanto cambiato», con riferimento alla prima versione non ancora ultimata (Honour 1972², p. 225 nota 81). Una versione in marmo di dimensioni inferiori firmata (h. 66 cm; con firma: ANT. CANOVA F. 1812) fu donata dall'artista al principe di Baviera (Monaco, Neue Pinakothek; Pavanello 1976, p. 118 cat. 208).



Alla morte di Canova erano presenti nel suo studio due statue del medesimo soggetto appena sbazzate (Cicognara 1823, p. 68; D'Este 1864, p. 346). La prima fu completata da Cincinnato Baruzzi ed è con ogni probabilità da riconoscere nel *Paride* già presso la Collezione Londonderry di Londra, passato all'asta nel 1962 (*Works of Art* 1962; Honour 1972², pp. 225-226, fig. 21). Questa è identificabile probabilmente «con la prima statua iniziata per il principe di Baviera, ma abbandonata (lettera del Canova del 28 febbraio 1811) per i difetti del marmo, fra cui una lunga venatura nera attraverso il petto» (Pavanello 1976, p. 118 cat. 209).

La seconda rimase incompiuta e fu donata al Comune di Asolo dal fratellastro dello scultore, Giambattista Sartori, che si accollò tutte le spese relative al trasporto, al piedistallo e alla collocazione. Quanto al modello in gesso (203 x 85 x 54 cm) che sta alla base di queste versioni e che reca graffito sul tronco la data «12 Maggio/1807» pervenne in casa Falier in Sant'Aponal a Venezia e fu poi donato al Museo Correr nel 1895 (Pavanello, in *Venezia nell'età di Canova* 1978, p. 101 cat. 137; Idem, in *Antonio Canova* 1992, pp. 180-181 cat. 93). Le circostanze sono chiarite da Pavanello (2000¹, p. XIX) che ricorda come Giambattista Sartori, nonostante il testamento nuncupativo di Antonio Canova del 12 ottobre 1822 che lo designa erede universale, abbia voluto rispettare le disposizioni di quello del 1815 (Pavanello - Stringa 1997, p. 123). In particolare in quest'ultimo Canova lasciava ai Falier «come figli del mio primo mecenate, un modello di alcuna delle statue da me scolpite, da scegliersi da essi prelativamente ad ogni altro ed una statua di gesso similmente a loro scelta, che si farà gettare dalle forme de' miei gessi, incassare e trasportare a Venezia». La scelta cadde proprio sul *Paride*.

Quanto al marmo di Asolo, la lettera con l'offerta, datata

21 giugno 1836, testimonia la volontà di Giambattista Sartori di omaggiare la città con un'importante statua di Canova. Dopo aver ricordato come nel 1826 egli avesse «cooperato e contribuito per la esecuzione di quel monumento che fu eretto a Canova nella Sala di codesto Municipale Palazzo per le cure di Domenico Manera mio amatissimo Cugino di sempre onorata ricordanza», prosegue: «mi rimane (...) il desiderio che la Città di Asolo riceva anche da me individualmente una memoria di quel Canova che in altri tempi volle essa aggregato alla propria Cittadinanza. Egli è pertanto a quest'oggetto che come fratello, ed erede di Canova, e per quella conformità di sentimenti che mi onoro di avere mai sempre avuta con Esso mi fo un piacere di offerire in dono al Comune di Asolo un *Paride* in marmo statuuario di Carrara della prima qualità, figura intera semi-colossale tratta nelle precise dimensioni del modello di Canova, lavorata in Roma nel di lui studio, sotto per così dire i suoi occhi, e forse non affatto priva di qualche di lui carezza» (A.M.A., busta Donazioni, lettera autografa). Quest'ultima annotazione va interpretata in base alla notoria prassi esecutiva invalsa presso Canova il quale dopo la fase ideativa si riservava di intervenire nelle operazioni di finitura del lavoro. Cfr. Honour 1972¹, pp. 146-159; Idem 1972², pp. 214-229; Idem 1992, pp. 33-43. Nel caso specifico è documentato con chiarezza come si sia trattato di una finitura postuma completata dallo «studio».

Alla lettera di offerta del dono da parte di Giambattista Sartori del 21 giugno 1836 seguì la formale accettazione da parte del Consiglio Comunale di Asolo del 27 giugno 1837 a seguito del Decreto governativo che l'autorizzava. In data 3 giugno 1837 fu incaricato l'ingegnere Ausilio Manera di eseguire il disegno del piedistallo per la collocazione dell'opera. Successivamente egli certifica la praticabilità del trasporto nella Sala Municipale. Nel marzo 1838



Manera e il cavalier Stecchini sono autorizzati a «far eseguire i lavori necessari per l'erezione della proposta nicchia» ricavata nella parete di nord ovest della Sala per fare da sfondo alla statua, in seguito rimossa per consentire l'accesso all'ambiente retrostante. La scultura fu installata nella Sala del Municipio il 5 maggio 1838, l'inaugurazione si tenne il 31 maggio come ricorda dettagliatamente la «Gazzetta privilegiata di Venezia» (*Il Paride* 1838).

Sul piedistallo che eleva la statua l'epigrafe testimonia la gratitudine dei cittadini di Asolo al donatore. Si legge: «IOAN(nni) BAPTISTAE EPISC(opo) MYNDENSIUM/ QUOD SIGNUM HOC/ A CANOVA FRATRIS ARTE NONDUM PERFECTUM / DONO DEDIT/ ACELANI CIVES DEVICTISSIMI/ VIRO AMPLISSIMO ET BENE MERENTI/ A(nno) MDCCCXXXVIII».

La ricordata cronaca della «Gazzetta privilegiata di Venezia» esplicita come si trattasse di «opera dello studio del defunto marchese Antonio Canova». Specifica altresì le caratteristiche del piedistallo «una macchina nascosta la fa muovere e girare [la statua] alla più leggiera impulsione, perché in ogni punto di vista si possa apprezzare l'esimio lavoro. Sia lode pel macchinismo all'inventore signor Ausilio Manera, ingegnere civile di Asolo, e non si dimentichi neppure il fabbro Gregorio Marostica d'Asolo, che seppe si bene eseguirlo».

L'inaugurazione solenne si tenne alla presenza del donatore, il discorso fu tenuto dall'abate Francesco Bordini di Asolo, seguì l'accademia strumentale dei filarmonici di Bassano diretti da Gaetano Mares, al clarinetto Girolamo Salieri. Una cantata composta per l'occasione fu messa in

musica dal maestro d'Andrea, l'esecuzione spettò al dilettante Giuseppe Trieste che l'aveva scritta (1838). Un sonetto di Antonio Pivetta fu dato alle stampe (1838).

Oltre al *Paride*, Sartori donò alla città anche due incisioni (purtroppo perdute) rappresentanti l'opera vista dalle due angolature, “di faccia” e “di schiena” secondo consuetudine. Si può identificare la prima con quella spettante a Giovan Battista Balestra incisore e a Giovanni Tognoli in qualità di disegnatore (rame battuto, inciso all'acquaforte e finito a bulino, 576 x 409 mm). La seconda si deve ad Angelo Testa incisore e a Giovanni Tognoli disegnatore (rame battuto, inciso all'acquaforte e finito a bulino, 576 x 405 mm; Fiorani - Pezzini Bernini, in *Canova* 1993, pp. 196-198 cat. LIV).

Furono commissionate da Canova stesso come si deduce dalle note di pagamento a Balestra per la veduta “di faccia” relative agli anni 1811-1813. Non si dispone di quelle in favore di Testa che nel 1811 collabora, in ogni caso, con Canova. Domenico Marchetti nel 1819 è compensato per la modifica del rame con la ripresa “di schiena”, è stato ipotizzato per apporvi la dedica a Giuseppina Beauharnais.

Bibliografia: Pivetta 1876, ms. 171, I, cc. 139-141; IV, cc. 938-939; Paladini 1892, p. 50; Agnoletto 1922¹, pp. 90-94; Bertarelli 1925, p. 314; Coletti 1927¹, p. 5; Bernardi 1949¹, p. 134; Idem 1952, ds., pp. 8-9; *Veneto* 1954, p. 438; Bassi 1957, p. 180 cat. 186; *Veneto* 1969, p. 523; Honour 1972², p. 226 nota 82; Pavanello 1976, p. 118 cat. 209; Comacchio 1979, pp. 60-62, 63 fig. 12; Pavanello 2007, pp. 124, 136 fig. 27, 137 nota 35.

I21. - I22. ANTONIO CANOVA

(Possagno 1757 - Venezia 1822)

Euterpe

Tempera su carta, 28 x 14,5 cm | Inv. 595

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Restauro: M. Tagliapietra, 2000

Stato di conservazione: il foglio sembra tagliato nel margine sinistro.

Ebe

Tempera su carta, 35,5 x 24 cm | Inv. 596

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

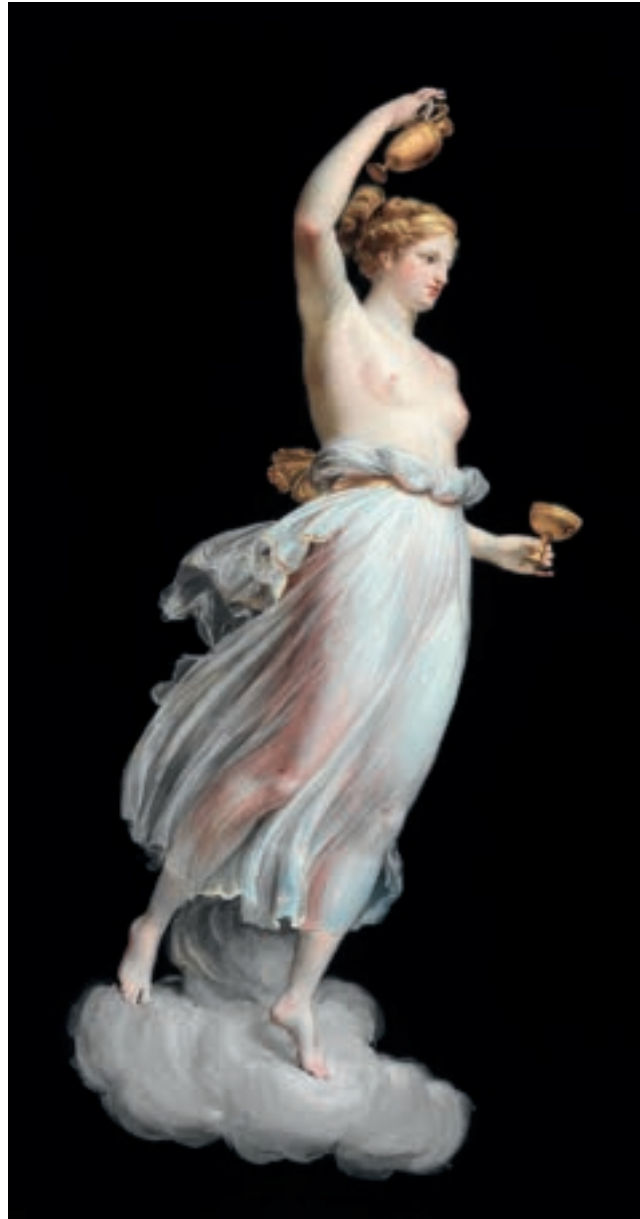
Restauro: M. Tagliapietra, 2000

Stato di conservazione: si registrano piccoli sollevamenti e cadute di colore.

Alla fine del *Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova* redatto nel 1817 (p. 18), si faceva cenno a composizioni pittoriche raffiguranti «vari pensieri di danze, e scherzi di ninfe con amori, di Muse, e Filosofi etc. disegnati per solo studio e diletto dell'artista». L'aspetto “ricreativo” di queste invenzioni è ricordato da Leopoldo Cicognara (1823, pp. 16-17), il quale dopo aver fatto menzione delle circostanze del completamento della tela del *Compianto di Cristo* per il Tempio di Possagno (1799, 1821) considera

che «è falso ciò che da alcuni si credette, ch'egli mettesse eccessiva importanza nelle sue pitture, e che queste lo avessero tolto alle più gravi sue occupazioni». A riprova egli continua rimarcando: «basti il conoscere il breve periodo di vita che a queste consecrò, la somma facilità con cui sono eseguite, la costante renitenza che ebbe ad accordarle a qualunque, benché seducente richiesta, e la modestia con cui le mostrava a guisa di ozii piuttostoché di serie occupazioni per riconoscere il poco caso che egli effettivamente ne faceva». In altro punto ne coglie la tecnica e l'ispirazione, riferendosi alle parole di Canova stesso: «Soleva egli chiamar *ozii suoi* que' disegni gentili, che poi, intagliati su fondo bruno alla maniera dei soggetti ercolanesi, sembrano riunire quanto di più vezzoso può accozzare l'arte del ballo, e sono conosciuti alle stampe sotto il nome di *Scherzi, Baccanti, Danzatrici, Mercato di Amore, Muse* ec., nei quali si trovano i leggiadri motivi di parecchie sue statue» (Cicognara 1823, p. 29).

Nel contesto dell'opera canoviana esse documentano piuttosto una fase di studio attento, di riflessione intesa a sperimentare, sulla falsariga di modelli antichi, nuove soluzioni compositive, a risolvere anche il difficile problema del rapporto fra corpo e panneggio. I colori, vivacissimi, spiccano sul nero uniforme del fondo con effetti di stra-



Ebe

ordinaria eleganza. Presto divulgate dalle stampe dei suoi incisori, le tempere di Canova divennero effettivamente un modello, quasi un nuovo repertorio “ercolanense” per i pittori e decoratori di ambito veneto.

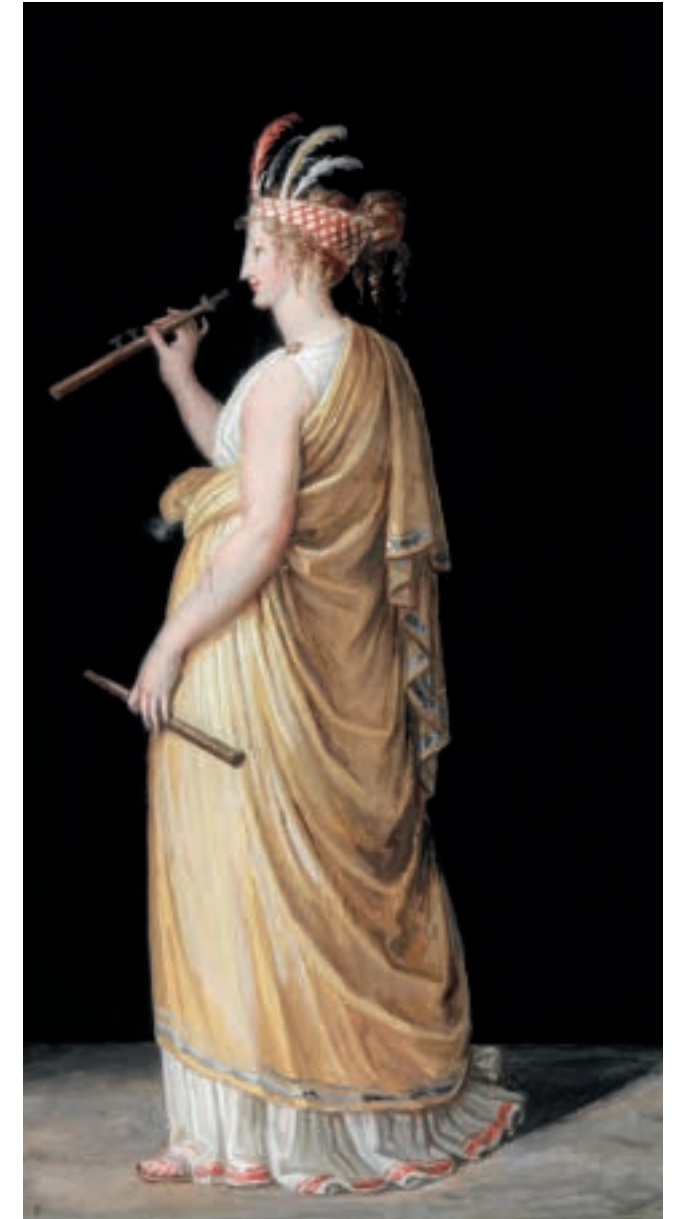
Ad Asolo si conservano due di queste tempere, raffiguranti l'una *Euterpe* e l'altra *Ebe*, identificabili con le opere «*La Musa Suonatrice*» ed «*Ebe copiera di Giove, in atto di versar il Netare ai Dei*» citate nel legato Manera del 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.). Cfr. catt. 123 - 132, invv. 598.I - X.

Musa della lirica e della musica, *Euterpe* è riconoscibile per il doppio flauto che tiene in mano. Come notato da Pavanello (1977, p. 136), essa ricalca la figura che compare sulla destra nella tempera con *Tersicore* ed *Euterpe* facente parte della serie di *Muse con filosofi* della Gipsoteca di Possagno (Bassi 1957, p. 132 cat. 118; Stefani 1992, pp. 101 fig. 133, 102, 169) con datazione 1798-1799. Pavanello ha inoltre avanzato l'ipotesi che la tempera possa essere giunta ad Asolo a seguito del dono che nel 1836 Giambattista Sartori fece del marmo del *Paride* (cat. 120, inv. 494), collocato due anni dopo nella Sala Municipale. L'altra opera, raffigurante *Ebe*, coppiera e ancella degli dei, fu ritenuta autografa da Muñoz (1957, p. 54), mentre a Pavanello (1977, p. 137 nota 1) «sembra piuttosto una debole copia ottocentesca della celebre scultura canoviana», tradotta in marmo dal maestro nel 1796 (Nationalgalerie, Berlino) soggetto successivamente inciso da Bertini e Marchetti.

e successivamente incisa da Angelo Bertini e Domenico Marchetti su disegno di Giovanni Tognoli (Fiorani - Pezzini Bernini, in *Canova e l'incisione* 1993, pp. 125-127 cat. XXIII). Si tratta della statua commissionata alla fine del 1795 da Giuseppe Giacomo Albrizzi che rappresenta *Ebe sulle nubi*. La seconda versione risalente al 1800-1805 si conserva all'Ermitage di San Pietroburgo proveniente dalla collezione di Giuseppina Beauharnais. Il modello di

entrambe appartiene alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Milano (Pavanello 1976, p. 102 catt. 98-100; Kosareva 1992, pp. 92-99).

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms., p. 18; Muñoz 1957, p. 54; Comacchio 1976, pp. 68-69; Pavanello 1977, pp. 136-137; Comacchio 1979, p. 69; Fiorani, in *Canova e l'incisione* 1993, p. 127; Delfini Filippi, in *Da Paolo Veneziano* 2000, p. 200 cat. 71; Cunial 2012, pp. 42 figg. 1-2, 47 nota 1.



Euterpe

ANTONIO CANOVA INVENTORE
E LE TRADUZIONI ALL'ACQUAFORTE DI LUIGI CUNEGO,
GIOVANNI MARTINO DE BONI, PIETRO FONTANA,
DOMENICO MARCHETTI, ANGELO TESTA E MICHELE TORRES

DOMENICO MARCHETTI (ROMA/VENEZIA
1780 - DOCUMENTATO A ROMA FINO AL 1844)

123. *Erodoto e Clio*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 353 x 444 mm | Inv. 598.I

Iscrizioni: «Canova inv. - Dom. Marchetti inc.»;
«ERODOTO - CLIO». Sul rotolo recato da Erodoto
«*KAEIO*», sul rotolo posto nel cesto «*ETT(o)*»,
in quello trattenuto da Clio «*ISTO*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

124. *Sofocle e Melpomene*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 355 x 422 mm | Inv. 598.II

Iscrizioni: «Canova inv. - Dom. Marchetti inc.»;
«SOFOCLE - MELPOMENE»; sul rotolo vicino
alla maschera «*HAE*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

125. *Talia e Aristofane*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 360 x 444 mm | Inv. 598.III

Iscrizioni: «Canova inv. - Ang. Testa inc.»;
«TALIA - ARISTOFANE». Sul rotolo sotto
la maschera «*NEΦAAI*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

LUIGI CUNEGO (VERONA 1757 - ROMA 1823)

126. *Tersicore e Pindaro*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 360 x 441 mm | Inv. 598.IV

Iscrizioni: «A. Canova inv. - L. Cunego inc.»; «TERSICORE -
PINDARO». Sulla tabella sollevata dal putto «*Ἀριστον μὲν ὕδωρ*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

GIOVANNI MARTINO DE BONI (VENEZIA
1753 - DOCUMENTATO A ROMA FINO AL 1831)

127. *Calliope e Omero*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 345 x 406 mm | Inv. 598.V

Iscrizioni: «Canova inv. - Gio. Mart. de Boni inc.»;
«CALLIOPE - OMERO». Sui rotoli sorretti dal putto
«*BA (τραχομνομαχία) - ΙΑΙ (ασ) - ΟΔΥ (σσεια)*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

128. *Socrate e Filosofia*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso a bulino,
348 x 409 mm | Inv. 598.VI

Iscrizioni: «Canova inv. - Gio. Mart. de Boni inc.»;
«SOCRATE - FILOSOFIA».

Sul basamento «*ΤΩΝ ΑΙΤΙΩΝ/ ΓΝΩΣΙΣ*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

PIETRO FONTANA (BASSANO DEL GRAPPA
1762 - ROMA 1837) E MICHELE TORRES
(1782 - DOCUMENTATO A ROMA E A NAPOLI
FINO AL 1830)

129. *Polinnia e Mnemosine*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 290 x 390 mm | Inv. 598.VII

Iscrizioni: «Canova inv. - Michele Torres inc.»;
«POLINNIA - MNEMOSINE».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

GIOVANNI MARTINO DE BONI (VENEZIA 1753 -
DOCUMENTATO A ROMA FINO AL 1831)

130. *Giunone e tre amorini*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 342 x 402 mm | Inv. 598.VIII

Iscrizioni: «A. Canova inv. - Gio. Martino de Boni inc.»

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

ANTONIO TESTA (1775 CIRCA - DOCUMENTATO
A ROMA FINO AL 1830)

131. *Urania e Talete*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 357 x 444 mm | Inv. 598.IX

Iscrizioni: «Canova inv. - Ang. Testa inc.»;
«URANIA - TALETE»; sul cartiglio «*ΘΑΛΗ*».

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

132. *Danza delle Grazie con amorino musicante*

Rame battuto, inciso all'acquaforte e inciso
a bulino, 331 x 445 mm | Inv. 598.X

Iscrizioni: «Canova inv. - Gio. Martino de Boni Pitt. inc.»

Restauri: M. Tagliapietra, 2004

Come riporta Pace Tonin (*Elenco* 1880, ms.), con il legato di Andrea Manera, figlio di Giambattista cugino di Antonio Canova, giunsero nel 1880 al Comune di Asolo opere di scultura e di pittura, ma anche «La Musa suonatrice, stampa miniata, tratta dalla Stamperia annessa allo Studio, di proprietà del Canova che stampavano tutte le opere eseguite in marmo, ed in Pitura dello stesso, sotto la presidenza del Sig. Manera Domenico, Cugino dello Scultor Canova Antonio». La tempera della *Musa suonatrice* [*Euterpe*] di Canova (non si tratta di stampa ma di “miniatura”) è ricordata di seguito a «Ebe copiera di Giove, in atto di versare il Netare ai dei, in Miniatura, sculpita in marmo dal Canova tre volte» (cfr. catt. 121, 122; invv. 595 - 596). Nonostante la menzione in tale contesto inventariale della stamperia annessa allo studio di Canova e il ruolo avuto in essa da Domenico Manera, Pace Tonin non ricorda nel suo *Elenco* le acqueforti che ora appartengono al Museo. Si identificano pertanto con quelle tredici incisioni «rappresentanti opere eseguite dal Canova» incluse nell'aggiunta all'*Elenco* Tonin spettante alla Commissione Comunale preposta al Museo (Appendice, doc. 1). Non si esclude che siano giunte alla collezione Manera perchè appartenenti in origine a Domenico che si occupò della loro realizzazione, o tramite Giambattista Sartori fratellastro dello scultore il quale, animato da un sentimento di riconoscenza nei confronti dei luoghi che gli ricordavano «le care memorie de' primi suoi anni, de' primi anni del fratello, i vincoli dell'amicizia, i doni dell'educazione» (Ferrazzi 1858, pp. 21 segg.), omaggiò non solo Asolo e Bassano, ma anche i musei di altre città venete, inoltre parenti e amici. Si conservano nove acqueforti della serie di dieci più il frontespizio della raccolta in cui si legge «LE MVSE/ COI LORO POETI E FILOSOFI MINERVA E APOLLO/ PENSIERI DI ANTONIO CANOVA», manca quella raffigurante *Euterpe*

ed Erato; se ne aggiunge solo una della serie di dieci più il frontespizio in cui si legge «SCHERZI DI NINFE/ CHE DANZANO/ PENSIERI DI ANTONIO CANOVA» (Pezzini Bernini, in *Canova* 1993, pp. 264-286, catt. LXXXXVI, 2-12, LXXXXVII, 2-11). La prima serie trova riferimento nelle tempere di Canova conservate nel Museo e Gipsoteca di Possagno (Bassi 1957, pp. 119-120 cat. 100, 129-134 catt. 110-118). Furono realizzate durante il ssuo oggiorno nella città natale del 1798-99, tuttavia per Pavanello (1976, p. 138; 2001², pp. 243, 244 cat. 85) l'ideazione di alcune può essere anticipata di qualche anno sulla base di disegni come quelli del Museo civico di Bassano datati 1794 (C1 156.228; 185. 257) con figure maschili panneggiate riferibili alle tempere con *Clio ed Erodoto* e *Filosofia e Socrate* (Bassi 1957, pp. 129 cat. 112, 132 cat. 117; Eadem 1959, pp. 47, 49). A Possagno si conserva anche la tempera della *Danza delle Grazie con amorino musicante* (Bassi 1957, pp. 140-141 cat. 131; Pavanello 2001², pp. 249 cat. 89, 256-257 cat. 93) riguardante l'acquaforte tradotta da Antonio Testa, inv. 598. X; il soggetto fu ripreso nel monocromo del Museo civico di Bassano del Grappa inv. M13.

Canova è stato il primo scultore a scegliere di diffondere la propria opera, sia pittorica che scultorea, attraverso la riproduzione a stampa (P. Marini 1993, pp. 81-83; *Canova* 2003). Guardando agli artisti di origine veneta operanti a Roma, quella di Canova deve essere ritenuta, in ordine di tempo, la terza calcografia dopo quella di Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto 1720 - Roma 1778) e di Giovanni Volpato (Bassano del Grappa 1735 - Roma 1803). Alcuni dei suoi incisori provenivano dalla calcografia di quest'ultimo, come ad esempio Luigi Cunego (Camerlingo 1993, pp. 318-319). Lo scultore che non ha mai praticato direttamente quest'arte seguiva con grande attenzione tutte le fasi esecutive, assicurandosi scrupolosamente che le traduzioni fosse-

ro non solo fedeli ma anche di qualità elevata. A tal fine sceglieva in prima persona gli incisori, i cui margini operativi erano pertanto esigui. Tutto doveva seguire l'idea creativa di Canova, le indicazioni estetiche del quale dovevano essere tradotte in un altro linguaggio espressivo sempre sotto la sua attenta regia. Entro questa prassi deve intendersi il ruolo assunto da Domenico Manera che Pace Tonin (*Elenco*, 1880, ms.) indica come quello di «presidenza» al lavoro della stamperia. Gli incisori, proprio perché seguivano le precise istruzioni dettate dal maestro, potevano dar vita ad alcuni capolavori dell'arte incisoria italiana a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento (Honour 2003, p. 413). Si trattava di un ambizioso progetto estetico, morale e imprenditoriale, perché riguardava nelle intenzioni di Canova l'affermazione della propria visione artistica: l'incisione offriva la riproducibilità teoricamente infinita delle sue invenzioni, divulgandone i contenuti. Fu anche grazie a questo sistema che la sua nuova e personale interpretazione del "bello ideale" superò i confini di Roma per diffondersi in tutto il mondo. A un decennio o poco più dall'esecuzione delle tempere la loro traduzione nelle serie grafiche ne attualizzava il significato e valore. Qualificate come «ricreazioni» le tempere offrono l'occasione di evocare «una classicità in chiave diminutiva» e di mirare a un tempo alle espressioni di una "grazia" meditata. Per un motivo in più «il tono divertito che caratterizza questa micropinacoteca neopompeiana non deve trarre in inganno; le tempere non sono soltanto una divagazione ludica, una vacanza della fantasia, ma costituiscono un momento di riflessione: sono "pensieri", come l'artista stesso precisa, eseguiti, oltre che per "diletto", per "studio"», con riguardo nello specifico ai soggetti poi affrontati nel marmo (Pavanello 2001², p. 243). Rispetto a questi aspetti la riproposizione e divulgazione dei temi nella grafica, si pensi alla serie delle *Muse coi loro poeti e filosofi*, riafferma altresì

l'importanza che i contenuti stessi hanno per Canova che si dimostra convinto a divulgarli. A titolo d'esempio, si può riferire alla rappresentazione di *Calliope e Omero* l'osservazione circa «l'importanza che la poesia di Omero ha avuto come fonte d'ispirazione per Canova (ricordiamo che era sua abitudine farsi leggere l'*Iliade* mentre scolpiva), ma anche per la sua elevata qualità» (Pavanello 2001², p. 244 cat. 85). Pertanto, tratte dalle tempere ora a Possagno, le acqueforti con finitura a bulino «in campo nero sull'esempio delle pitture dell'Ercolano», come si legge nel *Catalogo di stampe delle opere di Canova vendibili nel negozio di Pier Scheri a Roma* (in *Canova* 1993, pp. 330-331), furono incise nella stamperia annessa allo studio da Luigi Cunego, Giovanni Martino De Boni, Pietro Fontana, Domenico Marchetti, Angelo Testa e Michele Torres (per i profili biografici si veda Camerlingo 1993, pp. 318-319, 320-321, 323; per Fontana inoltre Marini 1997, pp. 709-712; per De Boni inseparabile amico di Canova anche Pavanello 2001¹, pp. 166-167; Honour 2008, pp. 30-32). Le matrici da cui furono tratte con l'intero nucleo di rami (circa 167) si conservano presso l'Istituto Nazionale per la Grafica in Roma, già Calcografia Nazionale (Petrucci 1953, pp. 78, 142; Idem 1957, pp. 16, 19, 21 catt. 86-95; Fiorani - Pezzini Bernini, in *Canova* 1993, pp. 264-275, catt. LXXXXVI, 2-12). Alla quale furono cedute nel 1827 da Giambattista Sartori assieme a una notevolissima quantità di tirature (Ovidi 1905, pp. 52-53; Petrucci 1957, pp. 7-8; Fiorani 1993, pp. 37-43). In precedenza, a pochi mesi dalla morte di Canova, era stato redatto l'inventario manoscritto relativo sia ai rami che alle stampe da parte di Pietro Fontana e Pietro Maria Vitali, con data del 7 gennaio 1823 (collocazione non indicata e non individuata in questa occasione; *Canova* 1993, pp. 324-331). In particolare la serie di «Muse e Filosofi» era stimata 1000 scudi. Quanto ai tempi d'esecuzione si conoscono con precisione per la buona parte di esse in base

agli incarichi e pagamenti agli incisori (Possagno, Archivio Fondazione Canova, busta 9). Domenico Marchetti esegue la matrice di *Erodoto e Clio* tra il 30 marzo e il 12 giugno 1811 in base al pagamento di 60 scudi; quella di *Sofocle e Melpomene* è del mese di agosto 1811, la soddisfazione di Canova si concretizza in un supplemento di tre scudi sui sessanta previsti; Luigi Cunego è incaricato di tradurre *Tersicore e Pindaro* il 19 settembre 1811 e il pagamento al saldo è del 27 aprile 1812. Per quanto riguarda la matrice di *Polinnia e Mnemosine* che porta il nome di Michele Torres si registra l'acconto dato all'incisore il 4 ottobre 1811, egli risulta operare per Pietro Fontana il quale risulta all'opera per la realizzazione di tale soggetto in data 8 novembre 1811, ricevendone il saldo. Mancano le registrazioni di pagamento ad Angelo Testa per *Talia e Aristofane* che è compensato per *Urania e Talete* tra il 6 aprile 1811 e il 31 agosto 1812; non si dispone dei pagamenti effettuati a Giovanni Martino De Boni per *Calliope e Omero, Socrate e Filosofia, Giunone e tre amorini*, soggetti che comunque dovettero essere tradotti tra il 1811 e il 1812. L'acquaforte raffigurante *Danza delle Grazie con amorino musicante* non è databile in base ai pagamenti, ma la serie alla quale appartiene si colloca anch'essa tra il 1810 e il 1813. La qualità della tiratura delle inedite stampe del Museo di Asolo è buona. Non sono rilevanti i fenomeni di deterioramento dovuti alla tecnica esecutiva, come l'alterazione cromatica o la punteggiatura (*foxing*). Lo stato di conservazione è discreto, per quanto disomogeneo. La deformazione della carta a causa dell'umidità è un dato comune, variano l'ingiallimento e le gore dovute all'assorbimento d'acqua. Sporadici e riguardanti solo alcuni fogli sono gli attacchi biologici ("pesciolino d'argento"). La carta non reca segno di vergatura né di filigrana. Con riguardo alla linea di battuta della matrice a cui si riferiscono le misure qui riportate le dimensioni variano.



Erodoto e Clio



Sofocle e Melpomene



Talia e Aristofane



Tersicore e Pindaro



Calliope e Omero



Socrate e Filosofia



Polimnia e Mnemosine



Ninfa con amorini



Urania e Talete



Le Grazie con amorino

133. DOMENICO MANERA (POSSAGNO 1772-1825)

Ritratto di Antonio Canova

Gesso, diametro 55 cm | Inv. 820

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Iscrizioni: «ANTONIO CANOVA SCVLTORE VENETO»

Nello spessore del taglio al vivo del busto è incisa la scritta:

«9bre 1812 D(omenico) M(anera) Canova f(ece)».

È da identificarsi con il «Medaglione in gesso, rappresentante il scultore Canova Antonio, modellato da Manera Domenico, ed eseguito in marmo dallo stesso, come si vede nel Monumento *Il Cenotafio*, esistente in Asolo nella Sala del Municipio», così descritto nell'elenco degli oggetti lasciati nel 1880 al Comune di Asolo da Andrea Manera, nipote del defunto Domenico (Tonin, *Elenco* 1880, ms.).

A questo ritratto fa riferimento Pavanello (2007, p. 137 nota 32) che, interpretando il riscontro inventariale, lo ritiene ricavato da quello della *Stele commemorativa di Antonio Canova* (cat. 139, inv. 495), composta altresì dal marmo di uno dei *Geni Stuart* rimasti nello studio dell'artista allo stato di sbozzatura. A quest'ultima immagine del defunto Domenico si dedicò nel 1823 e il modello in gesso è presso la Gipsoteca di Possagno (inv. 303).

La relazione fra il ritratto clipeato in oggetto e quello della stele commemorativa è ovviamente da confermarsi, tuttavia con una diversa precedenza derivante dall'iscrizione già riportata da Guderzo - Cunial (in *La mano e il volto*, p. 238 cat. 227) che in calce alla scheda dell'opera fanno riferimento a bibliografia non specifica. Pertanto, non si sono tratte ancora le conseguenze dalla data che conferisce indubbiamente nuova importanza all'opera che altrimenti avrebbe rischiato di confondersi ancora con i molti ritratti

celebrativi più tardi. L'esecuzione nel 1812 di questo ritratto riporta, infatti, al momento del maggiore impegno di Domenico Manera presso lo studio di Canova in Roma (cfr. cat. 139, inv. 495).

Soprattutto si direbbe esemplato sugli autoritratti «in cui Canova ama “eroicizzarsi” dopo aver fatto tanta esperienza, in questo campo, come le sculture dei napoleonidi», secondo l'osservazione di Elena Bassi (1957, pp. 202-203 cat. 214; p. 275 cat. 309) a proposito di quello modellato in gesso proprio nel 1812, il cui originale è alla Gipsoteca di Possagno (inv. 213) e il marmo nel Tempio collocato presso il Monumento funebre, con versioni in gesso, come noto, al Museo Civico di Bassano del Grappa (inv. 58), in Palazzo Braschi a Roma e presso l'Accademia di Belle Arti a Ravenna (Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto*, pp. 224-225, catt. 13-18).

La tipologia (a prescindere dalla presentazione con o senza parrucchino), il grado di realismo, il dettaglio delle labbra dischiuse fanno associare questo ritratto colto di profilo a un gran numero di altri esempi, compresi alcuni incisi o della medagliistica celebrativa. Alla luce della data di esecuzione accertata per quello asolano che ne fa una sorta di prototipo, sono tutti successivi a questa ideazione e realizzazione “dal vero” avvenuta nello studio di Antonio

I26. - I29. DOMENICO MANERA
(Asolo 1772 - 1825)

Canova in Roma, proprio mentre quest'ultimo attendeva al proprio autoritratto più celebre. Sul repertorio ritrattistico riguardante Canova *post* 1812 basti qui il rinvio alle considerazioni e ai repertori di Honour (2008, pp. 30-44), Bernini (2008, pp. 45-49) e Guderzo - Cunial (in *La mano e il volto* 2008, pp. 224 segg.).

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Pavanello 2007, p. 137 nota 32; Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 238 cat. 227.



Busto di san Pietro apostolo

Gesso, 66 x 60 x 29 cm | Inv. 896

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Busto di san Paolo apostolo

Gesso, 62 x 60 x 29 cm | Inv. 897

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Busto di san Giovanni evangelista

Gesso, 68 x 60 x 29 cm | Inv. 898

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Busto di sant'Andrea apostolo

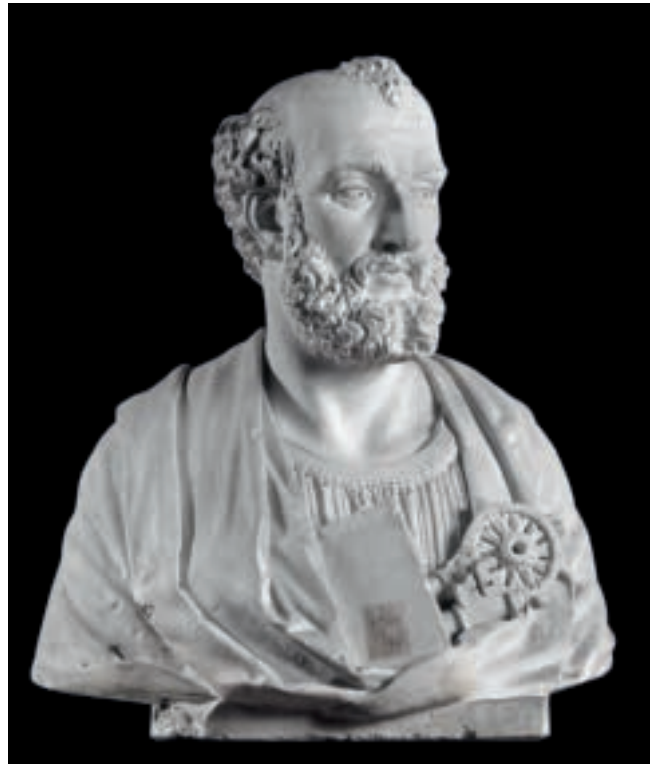
Gesso, 66 x 74 x 71 cm | Inv. 899

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

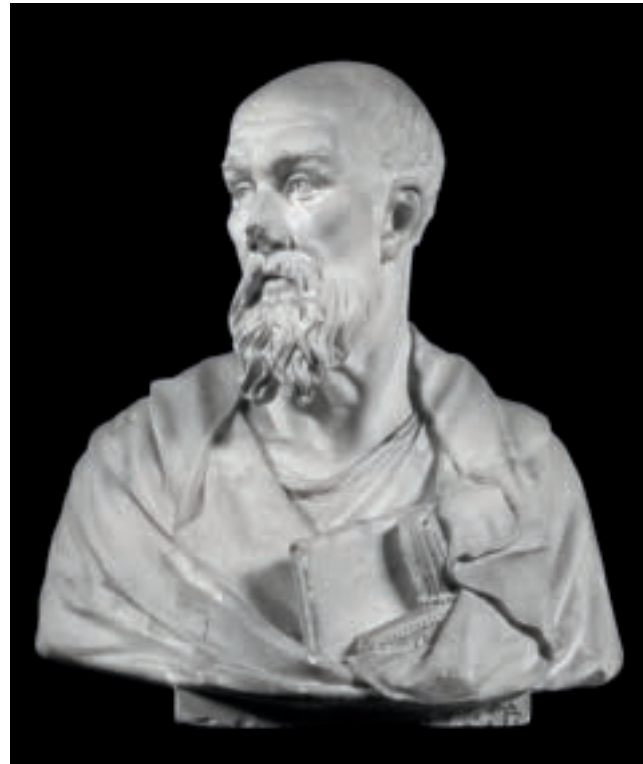
Ancora con il Legato di Andrea Manera provengono i quattro busti in gesso che forse in origine facevano parte

di un progetto per una chiesa comprendente la serie degli apostoli. Difatti sono qualificati come «modelli» con la specifica che non furono tradotti in marmo nell'*Elenco* stilato da Pace Tonin in data 14 aprile 1880 per conto del Comune di Asolo (Tonin, *Elenco* 1880, ms.). Si tratta di immagini fortemente realistiche. Per quanto nell'iconografia possano ritenersi memori della celebre serie del Piazzetta (Mariuz 1982, pp. 112-113), secondo quanto osserva Pavanello, tradiscono soprattutto una forte dipendenza dai modi di Antonio Canova sotto il controllo del quale, verosimilmente, furono ideati ed eseguiti. Possono essere associati altresì per tipologia e gusto alla serie di busti di italiani illustri realizzati su iniziativa di Canova per il Pantheon in Roma, ma trasferiti nel 1820 presso la Protomoteca Capitolina. Cfr. cat. 139, inv. 890.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Pavanello 2007, pp. 118 fig. 1, 122-123, 130 figg. 19, 20, 131 fig. 21.



San Pietro apostolo



San Paolo apostolo



Sant'Andrea apostolo



San Giovanni evangelista



125. DOMENICO MANERA (POSSAGNO 1772-1825)

Busto di Paolo Veronese

Gesso, 79 x 79 x 45 cm | Inv. 890

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

La definitiva affermazione di Domenico Manera a Roma avvenne quando Canova lo coinvolse nella grande impresa da lui promossa della celebrazione degli uomini illustri con una serie di ritratti ed erme da collocarsi nel Pantheon, ma trasferita alla Protomoteca Capitolina per volontà di papa Pio VII del 1820 (Martinelli - Pietrangeli 1955; Pavanello, in *Venezia nell'età di Canova* 1978, p. 267 cat. 370). In quest'occasione fu affidata a Manera la realizzazione di due erme e quattro busti che si collocano in un arco temporale che va dal 1813 al 1823 dovendosi annoverare i seguenti ritratti: *Paolo Veronese*, 1813; *Michele Sanmicheli e Vittorio Alfieri*, 1814; *Fra Bartolomeo*, 1815. Seguono le seguenti erme: *Galileo Galilei*, 1818; *Benedetto Marcello*, 1823. La conferma della realizzazione nel 1813 è indicata da Pavanello (2007, p. 129 nota 20) nella nota di spese a firma dello scalpellino Michele Belli che aveva provveduto alla collocazione della scultura (Possagno, Archivio Fondazione Canova).

L'iscrizione che il *Busto di Paolo Veronese* recava era la seguente: «A PAOLO CALIARI VERONESE/ NATO M.D.XXXII MORTO M.D.XXXVIII/ ANTONIO CANOVA/ MDCCCXIII/ DOMENICO MANERA D'ASOLO SCOLPI»

(Martinelli - Pietrangeli 1955, p. 9-11, 13). Sulla collocazione nella Protomoteca cfr. Tofanelli 1840, p. 103: Quarta Sala, Belle arti; Idem 1846, p. 112.

Il modello in gesso del busto di *Paolo Veronese*, dotato dei punti per il riporto delle misure al blocco, giunse al Museo Civico di Asolo con il Legato Andrea Manera del 1880 e compare al primo numero dell'inventario (Tonin, *Elenco* 1880, ms.): «Busto gigantesco di Paolo Veronese, modello dello scultore Manera Domenico eseguito in marmo, esistente in Campidoglio a Roma fra gli Uomini Illustri». L'opera si scosta dalla versione nobile in marmo per una maggiore insistenza nella definizione della capigliatura e una diversa soluzione nella chiusura della camicia, a doppio colletto.

Rispetto al busto memoriale in terracotta dipinta eseguito da Mattia Carneri nel 1588 per la tomba di Veronese della chiesa di San Sebastiano a Venezia, dal quale si trae ispirazione, la versione di Manera adotta la medesima iconografia, presentando tuttavia il pittore in età più giovane.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Comacchio 1979, p. 68; Pavanello 2007, pp. 121-122, 123 fig. 7, 131 nota 19.



123. DOMENICO MANERA (ASOLO 1772-1825)

Stele commemorativa di Antonio Canova

Marmo di Carrara, stele 188 x 120,5 x 12 cm; fastigio 137,5 x 47 x 16 cm;
basamento 136 x 86 x 18 cm | Inv. 495

Provenienza: Dono Domenico Manera, 1825

Iscrizioni, sull'erma: ANT(onium) CANOVA.

Sullo stemm: ΟΡΦΕΥΣ (Orpheus) ΕΥΡΥΔΙΚΗ (Eurydike).

Sul basamento: «A(ntonio) CANOVAE/ DOMINICVS
MANERA - CANOVA/ CONSANGVINEO BENEMERENTI/
CVM LACRIMIS FECIT/ ET ACELO PATRIAE SVAE DONO
DEDIT/ AN(no) MDCCCXXV»

Domenico Manera è il quartogenito di Anna Canova sorella di Giovanni Antonio (padre del grande scultore Antonio) e di Paolo Manera (Paolin 1987, pp. 17-18; Comacchio 1979, p. 56). La data di nascita a Possagno nel 1772 si deduce dal necrologio del 19 ottobre 1825 in cui Domenico si indica cinquantatreenne (Possagno, Archivio parrocchiale, *Registro de' Morti dal 7 settembre al 7 aprile 1831*, alla data; Battaglia, in *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 163-164 cat. 99; Pavanello 2007, p. 128 nota 1). Egli risulta deceduto a seguito di attacco apoplettico come conferma la corrispondenza di Giambattista Sartori e di Leopoldo Cicognara (Sartori a William Hamilton, 2 ottobre 1825, Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Manoscritti Canoviani, 1181, alla data; Cicognara a Giovanni degli Alessandri, 20 ottobre 1825; Honour 1994, p. 379; Pavanello 2007, p. 128 nota 1). Dell'artista si dispone ora del primo profilo

completo dovuto alla ricerca di Pavanello (2007, pp. 118-138), ai risultati della quale si rinvia.

In sintesi, attingendo al contributo dello studioso, Domenico Manera risulta presente nella bottega di Antonio Canova in Roma tra il 1791 e l'estate del 1792, per complessivi quindici mesi.

Lo stesso scultore ne dà conto scrivendo a Giannantonio Selva a Venezia in data 28 febbraio 1792: «dopo quindici mesi di dimora con me, si è risolto di voler fare il pittore prospettico (per non affaticare a studiar il credo), sicché dunque sono appena due mesi ch'egli conosce cosa è la riga» (Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, P.D. 592c.). Nel contempo Canova offre anche un'annotazione sul carattere del cugino ventenne: «Egli ha certamente talento, ma, non è istruito in niente affatto; non è birbo, ma è insensibile a tutte le cose, e a tutti; al meno sin'ora». La motivazione della lettera di Canova consiste nella richiesta rivolta a Selva di raccomandare il giovane allo scenografo Francesco Fontanesi, allora impegnato nelle decorazioni del nuovo Teatro la Fenice (Pavanello 1987, pp. 134-136). Altrettanto si era premurato di fare poco prima, su richiesta di Canova, il cavalier Girolamo Zulian che ne dà conto allo scultore in una lettera del 21 gennaio, nella quale si fa portavoce del chiarimento richiesto da Fontanesi: se il

giovane dovesse essere solo educato o se si aspettasse una paga, di per sé dovuta solo a quanti possedessero già nozioni (Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Manoscritti Canoviani, I.2.39.45; Pavanello 2007, pp. 119, 130 nota 7). La franca presentazione di Canova circa il carattere di Manera fu apprezzata e quest'ultimo poté iniziare, grazie all'autorevolezza e impegno del cugino, la sua formazione di scenografo come si deduce dalla lettera di Selva a Canova del 24 marzo 1792 (copia con data errata del 1794: Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, P.D. 592c; Pavanello 2007, p. 130 nota 8). In una lettera del 6 aprile 1793 al cugino Pier Antonio Manera che teneva bottega a Venezia al ponte di San Giovanni Grisostomo, Canova si premurava di avvertire i parenti: «sollecitate Meneghetto acciò studi per bene suo, e per consolazione de' suoi genitori»; scrivendo al cugino Giambattista Manera, fratello di Domenico, in data 25 gennaio 1794 Canova lamenta anche di non avere notizie di "Meneghetto", come è affettuosamente chiamato ancora una volta (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, A. 117 3/2 e 18/3; Honour 1994, p. 379; Pavanello 2007, pp. 130-131 note 8,9).

Tale fase di formazione diede a Manera la possibilità di frequentare nel contempo l'Accademia di Venezia poiché risulta ricevere il secondo premio di Architettura il 6 aprile 1795 e il 28 marzo 1796 concorrere per lo stesso premio (*Belle arti* 1795, p. 238; Honour 1994, p. 379; Pavanello 2007, p. 119).

Il suo trasferimento a Roma è registrato dal 1808 quando figura come «pittor scenico» nel *Catalogo degli Artisti stabili o attualmente dimoranti a Roma* che si attribuisce a Giuseppe Antonio Guattani (Rolfi Ožvald 2005, p. 291; Pavanello 2007, p. 121).

Solo in questa fase dovette formarsi come scultore alla scuola dell'illustre cugino, collaborando anche all'ese-

cuzione delle opere canoviane nelle fasi d'esecuzione dei gessi e della sbazzatura del marmo. Del 1810 sono i primi ritratti in gesso firmati, quello del pittore Roberto Roberti di Bassano (1786-1837) donato da Giambattista Sartori al Museo di Bassano di cui si hanno solo pochi frammenti, quello di Anna Belli Pichler in collezione privata (*Mobili* 2000, lotto 337; Pavanello 2007, pp. 121, 122, 129 note 13, 15, figg. 3, 4). Del 1810 è anche la *Stele commemorativa di Pasino Canova e Caterina Ceccato* della chiesa di San Rocco a Possagno che celebra la memoria dei nonni paterni di Domenico Manera e di Antonio Canova come recita l'iscrizione (Bernardi 1954, p. 79; Pegoraro 2003, p. 47; Pavanello 2007, pp. 121, 124 fig. 5). Il maggiore interesse per la ritrattistica di Manera è provato in una lettera di Giuseppe Bossi del 18 maggio 1811 dalla quale si apprende che Meneghetto sta lavorando al suo busto (Bossi 1982, II, p. 682; Pavanello, in *Canova* 2003, p. 118; Idem, 2007, pp. 121, 129 nota 12). Per lo più con tale diminutivo confidenziale di Meneghetto risulta familiare di Canova, affincandosi ad Antonio d'Este (Pavanello 1990, pp. 13-22; Mariuz 1991, 39, pp. 424-429; Debenedetti 2000, 26, pp. 446-449). Negli anni 1810, 1811-1813, ad esempio, Manera è così menzionato negli appunti di viaggio e nelle missive di Bossi a Canova quale destinatario di una mancia (6 settembre 1810), di saluti e libri (Bossi 1982, II, pp. 678, 679, 688, 689, 695-696, 712).

Canova gli affidò «la gestione della calcografia» come risulta dall'*Elenco* (Tonin, *Elenco* 1880, ms.) del Lascito di Andrea Manera stilato da Pace Tonin il 14 aprile 1880 (cfr. Introduzione al presente catalogo; Pavanello 2007, p. 129 nota 11). Cfr. catt. 123-132, inv. 598. I-X. L'impegno maggiore riguardò la partecipazione alla serie di busti ed erme di uomini celebri che Canova andava a eseguire e coordinare per il Pantheon che vede Manera impegnato dal 1813

al 1823 nell'esecuzione di quattro busti e due erme. In proposito si rinvia alla illustrazione del modello del busto di Paolo Veronese (cat. 138, inv. 890), il primo ad essere eseguito.

Alcune opere di Domenico Manera sono state riconosciute come provenienti dalla farmacia "All'Angelo" di Asolo gestita dal fratello di Domenico Giambattista Manera che si era anch'egli trasferito da Possagno a fine Settecento e in seguito rilevata dai figli Antonio e Andrea; a quest'ultimo si deve il citato legato del 1880.

Si tratta dei busti con *Cristo e Maria Vergine* rispettivamente del 1818 e 1819 (Padova, collezione privata) e di *San Giovanni evangelista* del 1822 (Asolo, collezione privata) che traggono spunto da soggetti canoviani, mostrandosi come opere di «un Canova più domestico» (Pavanello 2007, pp. 122, 127, 128, figg. 15-18).

Dopo la morte di Canova, sopraggiunta nel 1822, Domenico assieme alla schiera di allievi e artisti che frequentavano lo studio di Roma, s'impegnò a completare i suoi marmi lasciati incompiuti, operazione indispensabile per poter procedere alla vendita. Si preoccupò inoltre di onorare il suo ricordo realizzando la *Stele commemorativa di Antonio Canova* che donò al Municipio di Asolo nel maggio 1825 (documento in Archivio Fondazione Canova, Possagno), facendola collocare egli stesso nella "Sala Municipale".

Antonio Canova, come si è visto, aveva sempre nutrito un affetto sincero per il cugino Domenico Manera come pure per il fratello di costui Giovanni Battista. Li ricorda nei suoi testamenti (1802, 1805, 1809, 1815, 1822). Il particolare riguardo per Domenico Manera si ricava da quelli del 1809 e 1815: «a Domenico Manera detto Canova altro mio cugino scudi cinquecento di simil moneta, anco per una sol volta. Inoltre allo stesso Domenico scudi dieci al mese di simil moneta, sua vita durante. E più i mobili suf-





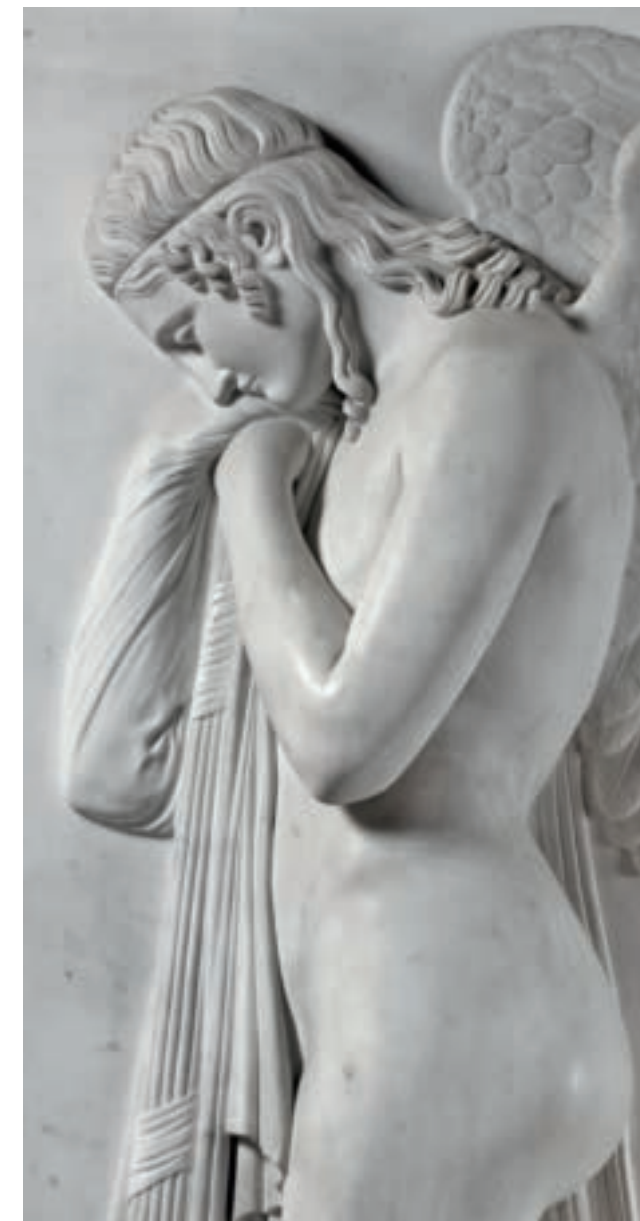
ficienti per una camera, cioè, letto, tre para di Lenzuola, due coperte convenienti alle stagioni, sedie, e canterano: con facoltà al medesimo di portarsi liberamente ad istudiare nel mio studio, certo, che il mio fratello D. Gio. Battista Amministratore ed Esecutore della mia disposizione gli continuerà ogni attenzione, posto che anch'egli continui a portarsi bene» (Malamani 1911, p. 338; Honour 1994, pp. 376, 425-427; Stringa 1995, p. 106; Pavanello - Stringa 1997, pp. 122-124; Pavanello 2007, p.119).

Nel testamento nuncupativo del 1822 è chiamato «mio ottimo ed amatissimo nipote», per errore in luogo di cugino, e ottiene l'usufrutto della proprietà di San Gemini assieme al fratellastro dello scultore Giambattista Sartori (Honour 1994, pp. 376, 425-426; Pavanello 2007, p. 119).

Fu così che un forte vincolo si consolidò fra Domenico Manera a Giambattista Sartori, il quale, designato ad amministrare l'eredità e gli affari in sospenso, affidò a Manera il completamento dei marmi lasciati incompiuti da Canova, fra i quali sono da annoverare in particolare la *Naiade* del Metropolitan Museum di New York e la *Ninfa dormiente* del Victoria and Albert Museum di Londra (Pavanello 2007, pp. 123, 137 nota 30)

Anche nella donazione del cenotafio di Antonio Canova ad Asolo interviene a sostegno dell'iniziativa Giambattista Sartori come egli stesso ricorda in premessa alla lettera del 21 giugno 1836 con la quale annuncia il dono della statua del *Paride* (cfr. cat. 120, inv. 494). L'avvio del lavoro è attestato già nel 1823 in base ai documenti dell'Archivio della Fondazione Canova di Possagno resi noti da Pavanello (2007, pp. 123-124, 137 nota 32) riguardanti le spese «per la segatura fatta al ritratto del fu Signor Canova spettante al Signore Domenico» dell'11 ottobre 1823 e per la fornitura di gesso «per formare il modello e il marmo della memoria che fa il Signore Domenico al fu

Signore Marchese Canova» del 3 luglio dello stesso anno. La stele presenta a sinistra l'erma con il busto del defunto colto di profilo conforme al ritratto clipeato in gesso eseguito nel 1812 (cat. 133, inv. 820) e non viceversa, come è statoo sostenuto. Lo circonda una ghirlanda di fiori composta da un nastro che ricade alle spalle e anche lungo il fusto dell'erma. Ai piedi di essa è posata una corona di fiori; lo scudo che vi è appeso mediante un nastro presenta lo stemma in campo partito: nel primo d'azzurro alla cetra d'oro, nel secondo di rosso alla serpe di verde (altre volte ondeggiante in palo). Le scritte in greco esplicitano il riferimento al mito di Orfeo ed Euridice (Ovidio, *Metamorfosi* X, 41-63). Si tratta dello stemma adottato da Canova quando papa Pio VII nel 1816 volle che fosse ascritto alla nobiltà romana con il titolo di Marchese d'Ischia. Il pontefice aveva deciso di inviare a Parigi, come ambasciatore, Canova con piena facoltà a trattare la restituzione della refurtiva delle guerre napoleoniche. Forte del suo prestigio e dell'abilità anche nel conversare, gli riuscì di recuperare metà dei beni trafugati e ottenne da inglesi (quale sodale del duca di Wellington) e da austriaci la scorta armata per sorvegliare i convogli e i carriaggi stessi per il trasporto. Per questi, e gli altri meriti, Canova fu creato marchese di Ischia di Castro dal Papa e aggregato alla nobiltà romana. Osserva Missirini (1824, p. 410) «l'unica variazione, ch'egli ammise nel consueto suo vivere fu il crearsi uno stemma: conciosiachè essendo stato acclamato fra i romani patrizi, avea bisogno d'una divisa; e questa scelse con molto accorgimento, poichè adottò per sua cifra una serpe congiunta alla lira come attributi di Euridice e di Orfeo, in grata rimembranza che quelle erano state le prime due statue che dato gli aveano avviamento alla statuaria: fuori di questo distintivo non fece cangiamento; e come colui che gli pareva aver tolto all'arte sua molto tempo, si die-



de a lavorare quasi per ripararlo con incredibile celerità». Lo stemma è posto anche sul basamento del Monumento funerario di Antonio Canova e Giambattista Sartori del Tempio di Possagno.

Dinanzi all'erma di Asolo, un genio alato tiene la fiaccola estinta rivolta a terra e piange chinando il capo in basso, asciugandosi compostamente le lacrime con un lungo drappo dalle sottilissime pieghe. La figura stante deriva evidentemente da uno dei due geni funerari del *Monumento Stuart* (Roma, Basilica di San Pietro) a ricordo degli ultimi antenati del casato, Giacomo III e i suoi figli Carlo III ed Enrico IX, che Canova eseguì fra il 1817 e il 1819 su proposta del governo inglese a memoria degli ultimi membri dell'illustre casato.

Fin dal 1833 l'abate Lorenzo Crico (1833, p. 205), come riporta Pavanello (2007, p. 137 nota 34), si esprimeva con chiarezza in proposito: «[Domenico Manera]di questo capo d'arte fece prezioso dono ad Asolo sua patria. Né si poteva far migliore scelta dall'ottimo donatore di quella, ch'egli fece, servendosi di un marmo, che fu accarezzato dal veneto Fidia, e sentì il suo divino scarpello, e poscia fu lasciato giacere nel suo studio buona pezza, perché alcuna macchia uscì nella sua parte inferiore. Deh! Avrebbe'egli, Canova pensato mai che quel marmo, ch'egli rigettava, divenir dovesse pietra principale dell'angolo e quel Genio, che pianger doveva sulla soglia dell'avello del cardinale duca di Iork e della famiglia Stuarda, pianger dovesse d'incontro alla sua stessa immagine, che scolpir doveva in onor di lui, alla sua vicina morte, l'anzidetto amorosissimo suo cugino».

In seguito Pivetta (1876, ms. 171, I, cc. 138-139; IV, cc. 938-939) e Paladini (1892, pp. 53-54) riferiscono il genio funebre a Canova. Nani (1882, p. 99 nota 191) riteneva che Manera lo avesse ricavato dal modello in gesso di Canova, tesi sostenuta più di recente da Rudolph (1980, p. 47

nota 32). Sulla questione attributiva interviene Agnoletto (1922¹, pp. 88-90) che riporta altre posizioni: «L'effigie del Maestro sarebbe tutt'opera del Manera, e la figura del Genio, incominciata dal Canova stesso, sarebbe stata dal Manera ridotta quale ora si vede, avendo preso per modello il secondo Genio del Canova dal monumento dei tre Stuardi che si ammira in San Pietro nel Vaticano. Non è esatto adunque il Paladini il quale vuole che l'angelo che piange sia tutt'opera del Canova».

Più di recente Pavanello, ricordando la citazione in cui Cicognara (1823, p. 70) segnalava nello studio dell'artista un «bassorilievo dell'angelo a destra del monumento Stuart», suggerisce anch'egli (come già Elena Bassi 1957, p. 294) per l'immagine del dolente una derivazione dal marmo di uno dei Geni Stuart rimasti nello studio di Roma allo stato di sbazzatura (Pavanello 1976, pp. 127-128 cat. 294). Lo studioso in particolare considera come «la consanguineità [di Domenico Manera] con Giambattista Sartori e lo scopo cui era destinato il *Genio funebre* furono di certo alla base della concessione, da parte dell'erede universale, per il nuovo impiego di quel marmo, al fine di lasciare anche ad Asolo una memoria del genio di Possagno».

Verrebbe quindi a sostanzarsi l'ipotesi che si tratti, per quanto riguarda il genio funebre, di una composizione a due mani, confermando ancora una volta come Domenico Manera abbia condotto tutta la sua vita sotto il segno del magistero canoviano. È evidente, del resto, come la stele sia il risultato dell'assemblaggio dei due rilievi se si osserva la marcata linea di giunzione dei blocchi in cui essi sono ricavati. Aspetto reso ancor più chiaro a tener conto del modello originale in gesso del ritratto che si conserva presso la Gipsoteca di Possagno inv. 303 (167 x 44 x 16 cm; Bassi 1957, p. 264 cat. 304; Cunial 2003, p. 34; Pegoraro 2003, p. 46; Pavanello 2007, pp. 133, 134 figg. 23, 25; Gu-

derzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 236 cat. 193). Le circostanze della collocazione del cenotafio in data 13 maggio 1825 sono descritte da Pivetta (1876, ms. 171, I, cc. 138-139; IV, cc. 938-939). La solenne inaugurazione era stata fissata per la sera di domenica 2 ottobre 1825 e prevedeva un'accademia strumentale e la recita di componimenti in lode del donatore. La sospensione dell'evento fu determinata dalla scomparsa di Manera pochi giorni prima.

Bibliografia: Cicognara 1823, p. 70; Crico 1833, pp. 205-206; Vittorelli 1833, pp. 69-70; Pivetta 1876, ms. 171, I, cc. 138-139; IV, cc. 938-939; Paladini 1892, pp. 53-54; Agnoletto 1922¹, pp. 88-90; Bertarelli 1925, p. 314; Coletti 1927¹, p. 5; Vardanega 1928, p. 11; Bernardi 1949¹, p. 134; *Veneto* 1954, p. 438; Bassi 1957, p. 264 cat. 304; *Veneto* 1969, p. 523; Pavanello 1976, pp. 127-128 cat. 294; Comacchio 1979, pp. 57-60, figg. 9, 11; Rudolf 1980, p. 47, fig. 8; Panzetta 2003, p. 564; Pavanello 2007, pp. 123-124, 137 note; Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 236 catt. 192-193.



140. ANTONIO TONIN (POSSAGNO 1795-1882)

Busto di Domenico Manera

Marmo, 47 x 34 x 24 cm | Inv. 593

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Nell'elenco autografo relativo alle opere del Legato di Andrea Manera redatto da Pace Tonin in data 14 aprile 1880 è citato un «Busto in marmo sculpito da Pace Tonini, rappresentante l'Effigie dello scultore Manera Domenico, di grandezza al naturale» (Tonin, *Elenco* 1880, ms.). La voce inventariale precedente riguarda un «Busto colossale in gesso, modellato da Pace Tonini di Possagno, rappresentante l'Effigie di Antonio Manera, fratello del donatore» (cat. 141, inv. 891).

È evidente che egli si riferisce a opere dello stesso autore, ma non specifica di averle eseguite lui stesso. Si è di fronte al fatto che l'elenco inventariale, come tale, vuole attenersi a un carattere impersonale o che si tratta di un caso di omonimia fra due scultori coevi e dello stesso ambito. Quest'ultima interpretazione è avanzata di recente da Pavanello (2007, pp. 122, 131-132 nota 23) che identifica l'autore con Antonio Tonin chiamato anche Pasin Tonini o Pasino Tonin, da qui il caso di omonimia. Si tratta in realtà di cugini per parte sia materna che, con ogni probabilità, paterna. A loro volta sono secondi cugini di Antonio Canova.

Pace Tonin, autore del citato *Elenco* del 1880, è figlio di Adriana e di Giovanni Tonin detto Rossat. La nonna materna era Caterina Canova, prima cugina di Antonio, che

aveva sposato Michele Bastasin. Antonio Tonin è figlio di Caterina Bastasin e di Giuseppe Tonin. La nonna materna era Caterina Canova che diede il proprio nome alla figlia, madre del nostro scultore. Il legame di parentela fra Giovanni e Giuseppe Tonin non è specificato nell'utile albero genealogico di Pasin Canova, nonno di Antonio, edito da Paolin (1987, pp. 14, 17-18).

Adducendo ragioni di stile, Battaglia (1988, scheda OA) riconosceva in questo busto un ritratto di Antonio Canova, attribuendolo a Domenico Manera. Pavanello (2007, p. 129 nota 22) riporta l'opinione di Paolo Mariuz (2003-2004, p. 347) secondo il quale si sarebbe trattato di un autoritratto di Domenico Manera.

Lo stesso Pavanello (2007, p. 122 doc. 1) ipotizza che Antonio Tonin abbia ricavato il marmo dal gesso raffigurante il *Ritratto di Domenico Manera* che è assegnato a Canova nella «Nota de' Gessi e de' Marmi lavorati che dallo Studio Canova in Roma verranno trasportati a Possagno» datata 1829 in cui è così elencato: «cassa n. 38. Ritratto di Domenico Manera Canova modello, come opera di Canova» (Possagno, Archivio Fondazione Canova).

In tal caso nel busto del Museo di Asolo si deve ravvisare un'opera «di traduzione» dal modello di Antonio Canova stesso da parte di Antonio Tonin, soluzione che si ritiene

affatto plausibile anche alla luce del confronto stilistico con l'inedito gesso del *Ritratto di Antonio Manera* (cat. 141; inv. 891) dai caratteri diversi.

Le circostanze della realizzazione del modello da parte di Canova e, ipoteticamente, della traduzione stessa possono essere quelle della presenza sia di Manera che di Tonin nello studio di Roma circa il 1812. Del resto il ritratto sembra potersi associare nella sua concezione e idealizzazione all'*Autoritratto* di Canova spettante a quell'anno, una versione del quale si trova ora presso il Tempio di Possagno (cfr. cat. 133, inv. 820). Per lo più, come osserva Pavanello (2007, p. 123), esso «fa pensare a un busto in sequenza con quelli dedicati da Canova a personaggi della sua cerchia: Giambattista Sartori, Antonio d'Este, Leopoldo Cicognara, cui dovrebbe aggiungersi - e le motivazioni non mancherebbero - Domenico Manera».

Sulle circostanze della presenza a Roma di Antonio Tonin si rinvia alla scheda dell'opera seguente (cat. 141, inv. 891).

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Mariuz 2003-2004, p. 347; Pavanello 2007, pp. 122, 128 fig. 14.



141. ANTONIO TONIN (POSSAGNO 1795-1882)

Ritratto di Antonio Manera

Gesso, 97 x 67 x 34 cm | Inv. 891

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Il ritratto, finora inedito, si identifica con il «Busto colossale in gesso, modellato da Pace Tonini di Possagno, rappresentante l'Effigie di Antonio Manera, fratello del donatore» così inventariato da Pace Tonin fra le opere del Legato di Andrea Manera del 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.) Antonio Manera è figlio di Gio. Batta e di Marta Bauta di Asolo. Nacque ad Asolo il 9 marzo 1805 e vi muore il 27 giugno 1855. Fratello di Andrea fu anche lui farmacista. Si deve ricordare che il padre Gio. Batta era figlio di Paolo e Anna Maria Canova, nato a Possagno il 24 maggio 1762 e arrivato (ovviamente con la famiglia) ad Asolo nel 1765, dove muore nel 1840. I figli tutti nati ad Asolo sono: Paolo, Ausilio (di professione ingegnere, cfr. cat. 113, inv. 892) nato nel 1787, Antonio nato nel 1805, Andrea nato il 29 maggio 1808 (morto il 18 febbraio 1880) e Luigia di cui non si conosce la data di nascita.

In sostanza Pace Tonin classifica un ritratto eseguito dal primo cugino Antonio Tonin, con il quale è talvolta confuso, riguardante un loro secondo cugino erede della famiglia collaterale dei Manera che ascende anch'essa alla famiglia Canova per via di madre. A proposito dei legami famigliari si rinvia a quanto osservato nella scheda precedente (cat. 140, inv. 593) relativa al *Ritratto di Domenico Manera*.

Quanto ad Antonio Tonin il profilo è delineato da Bassi

(1957, p. 263), Honour (1994, pp. 379-380) e Pavanello (2007, pp. 122, 133 nota 23). La sua formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia è documentata a iniziare dall'8 agosto 1808 e, in particolare, nel 1814 quando riceve in data 7 agosto il premio per la composizione di figura in plastica e per il gruppo del nudo in plastica; egli si era presentato («accessit») anche per l'azione semplice in plastica e per la statua in plastica (*Discorsi letti* 1815, pp. 65, 66).

Tali risultati favorevoli si comprendono se si tiene conto che egli dovette essere presente nello studio di Canova in Roma nel 1812, come si deduce dalla scritta «Pasin fece l'anno 1812» incisa sulla base di uno dei due gessi della *Testa del pugilatore Damossenno* della Gipsoteca di Possagno che Bassi (1957, p. 263 catt. 301, 302) classifica come «calco dal marmo di Canova» finito nel 1802.

Che i legami fra Canova e Tonin fossero famigliari si ricava dalla sua nomina tra gli eredi nel testamento del 1815 «a Pasino Tonin, mio nipote, che studia la scultura, scudi dieci il mese sua vita durante» (Honour 1994, p. 377). Anche Giambattista Sartori si ricorderà di lui nel testamento del 28 febbraio 1858 lasciandogli la somma di duemila lire austriache. In proposito si deve tener conto del suo ruolo di Primo Conservatore della Gipsoteca canoviana di Possa-

gno, fedelmente mantenuto per venticinque anni dopo che era stata eretta da Sartori nel 1836, inoltre del fatto che egli provvide al restauro delle opere (Bassi 1957, p. 263; Cunial 2003, p. 287).

Il ritratto di Antonio Manera può essere datato circa il 1830 anche in ragione dell'età dimostrata dal personaggio. Tutt'altro che idealizzato come quello di Domenico Manera, si caratterizza invece per naturalezza e affabilità dovuta anche dalla scelta di orientare la testa, come se egli fosse richiamato da un interesse subitaneo.

Indubbiamente riuscita appare pertanto l'indagine fisiognomica, l'espressione vigile e a un tempo controllata e serena, la resa di un'incipiente sorriso. Deciso è l'effetto plastico e chiaroscurale delle vesti.

In definitiva si tratta del primo esempio finora individuato dell'attività autonoma di Antonio Tonin, di riferimento per la ricostruzione del catalogo e rappresentativo dell'interpretazione del lascito di Antonio Canova a pochi anni dalla sua scomparsa da parte di uno fra i tanti scultori che ebbero la fortuna di frequentarne lo studio in fase formativa.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Pavanello 2007, p. 133 nota 23.



142. ANDREA POZZI (ROMA 1777 - 1837)

Ritratto di Domenico Manera

Olio su tela, 73 x 62 cm | Inv. 566

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Iscrizioni: sul piedistallo del busto scolpito si legge:
«Pasin Canova di Possagno nato nel 1714 e morto nel 1794»

Restauro: A. Bigolin, 1988

La tela, foderata, presenta una vecchia lacerazione sviluppata in verticale in corrispondenza della testa della statua. Come il seguente (cat. 143, inv. 565), anche questo ritratto entrò a far parte delle collezioni museali con il legato di Andrea Manera del 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.). Brusatin lo pubblicò nel 1969 come *Ritratto di Antonio Canova che presenta la pianta del tempio di Possagno eseguito da Domenico Manera*. Lo stesso studioso, nel pubblicarlo nuovamente nel 1980, vi riconobbe nel progetto tenuto in mano dal Canova quello del santuario della Madonna del Covolo di Crespano del Grappa, ma lasciò cadere l'opera nell'anonimato. Nel redigere una scheda articolata sul dipinto Roberta Battaglia (in *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 163-164 cat. 99) annotava come l'ipotesi di Brusatin non fosse convincente «sia per la diversità fisionomica del personaggio ritratto rispetto a Canova, sia per il fatto che il progetto presentato non sembra corrispondere né al Tempio di Possagno né alla chiesa della Madonna del Covolo. Sarebbe invece da riconoscervi il «Ritratto in olio di Domenico Manera eseguito dal pittor Pozzi», citato nel legato di Andrea Manera del 1880». Tale ipotesi sembra confermata dall'identificazione del busto scolpito posto alle spalle dell'effigiato come quello di Pasin Canova, nonno di Domenico Manera e di Antonio Canova, resa possibile grazie alla lettura dell'iscrizione sul

piedistallo, che recita: «Pasin Canova di Possagno nato nel 1714 e morto nel 1794».

Domenico Manera, come sopra ricordato, era dunque cugino di primo grado del celebre artista, presso il cui studio romano si trovò a lavorare come scultore. Della sua attività come architetto, palesata dalla carta con il progetto e dal compasso posto sul tavolo, nulla si conosce con certezza, ma forse, come indicato da Battaglia (in *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 163-164 cat. 99), Domenico Manera potrebbe essere riconosciuto in quel Domenico Canova vincitore del secondo premio di architettura all'Accademia di Venezia nel 1795 («Gazzetta Urbana Veneta», 15 aprile 1795, p. 238). Su questa fase veneziana successiva alla prima frequentazione dello studio di Canova a Roma dalla primavera del 1791 all'estate del 1792 e sull'attività di scenografo, decoratore e studioso di architettura sono effettuati i primi accertamenti da Pavanello (2007, pp. 119 segg.) di cui si dà conto nella scheda relativa al Cenotafio di Canova del Museo di Asolo (cat. 139, inv. 494).

L'esecuzione del ritratto si inquadra nel contesto dei rapporti di Andrea Pozzi con Canova negli anni che coincidono con il primo quadriennio in cui lo scultore ricoprì la carica di Principe dell'Accademia di San Luca, conferitagli il 2 settembre 1810, poi divenuta perpetua.



Pozzi godeva allora di una buona considerazione in ambito accademico, come attestano la nomina a custode delle Gallerie Vaticane, incarico assunto con Luigi Agricola e Carlo Labruzzi, la partecipazione alla commissione preposta a visionare lo stato conservativo delle chiese romane da selezionare per gli interventi di restauro e la nomina a professore di Pittura Elementare nel 1814 (Sica 1991, II, p. 975; Jervis 1994-95, pp. 253-254).

Sotto la direzione di Canova stesso, nel 1813 Pozzi eseguì i disegni (ora Parigi, Bibliothèque Marmottan) per l'incisione di Pietro Fontana (Bassano 1762 - Roma 1837) avente come soggetto i busti di Carolina Bonaparte e Gioacchino Murat che lo scultore portò a termine in quell'anno a Napoli. I due ritratti figurano nel frontespizio dell'opera di Angelo Maria Ricci, *Fasti del Regno di Gioacchino Napoleone P.F.A. delle Due Sicilie* stampata a Napoli nel 1813 (Sica 1991, II, pp. 974-975). L'evidente stima di Canova gli consentiva di entrare come collaboratore in quella prestigiosa attività di traduzione di Fontana. Incisore «non ufficiale», ma certo preferito come è stato qualificato Fontana, al quale si deve «quasi la metà della grande “calcografia canoviana”» (Marini 1997, p. 170).

L'ingresso di Pozzi nell'*entourage* di Canova è poi sancito dal matrimonio con Vittoria, figlia di Antonio d'Este,

segretario del grande scultore; quale testimone figura il fratello della sposa Alessandro, allievo di Canova (Jervis 1994-1995, p. 254). Ne deriva la familiarità anche con “Menichetto Canova” tanto da affrontare il suo ritratto, non di circostanza ma ideativamente molto meditato. Pozzi non manca di ricordarlo nella *Nota autobiografica* inviata ad Angelo Maria Ricci nel 1823: «Può dire eseguiti ancora molti retratti, segnatamente il Sig. Menichetto Canova (che non gli farà dispiacere vedere il suo nome segnato, in questi volumi» (Jervis 1994-1995, p. 263 nota 54).

Si tratta di opera che rivela dunque un buon impegno, nella quale il nitido rigore della soluzione spaziale adottata dichiara l'adesione alla cultura del tardo neoclassicismo. Essa tuttavia è esente dai pericoli di una troppo rigida freddezza. Pur nell'attenta e rigorosa stesura, l'opera appare temperata dalla ricerca di caratterizzazione espressiva del personaggio che è ben riuscita.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Brusatin, in *Illuminismo* 1969, p. 247 cat. 74; Comacchio 1979, p. 68; Brusatin 1980, fig. 277; Battaglia, in *Il Veneto e l'Austria* 1989, pp. 163-164 cat. 99; Jervis 1994-1995, pp. 254, 273 fig. 8; Pavanello 2007, pp. 119-120 fig. 2, 130 nota 3.

I43. FRANCESCO ROBERTI (BASSANO DEL GRAPPA 1789-1857)

Ritratto di Giovan Battista Manera

Olio su tela, 74 x 61 cm | Inv. 565

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Iscrizioni: nella lettera che tiene in mano si legge:
«Cartissimo fratello/ Roma, li 2 aprile 1825/ (...) Canova (...)»

L'autore appartiene alla nota famiglia della nobiltà bassanese. Figlio di Tiberio (amministratore dei beni di Canova in Veneto) e di Francesca Negri Miazzi è il fratello minore di Roberto Roberti (1786 - 1837), vedutista e paesaggista (Pavanello 2002², pp. 349-351; De Feo 2003², II, pp. 803-804), cfr. cat. 144, inv. 594. Quest'ultimo fu ritratto da Domenico Manera a Roma nel 1810, ma il busto, donato da Giambattista Sartori nel 1851, si conserva solo frammentario presso il Museo Civico di Bassano del Grappa, inv. Tua, 17. Cfr. Pavanello 2007, pp. 121, 129 nota 13. Francesco fu allievo privato di Carlo Paroli e probabilmente frequentò nel 1810-1811 anche il corso di figura da questi tenuto presso la Scuola di disegno di Bassano. Completò la sua formazione a Venezia e a Roma. Dal 1833 al 1857 Roberti condusse la Scuola di disegno di Bassano. Si dedicò prevalentemente alla ritrattistica. Le sue sembianze sono tramandate dal ritratto del 1819 eseguito da Francesco Hayez a Venezia (Bassano, Museo Civico, inv. 88).

Il dipinto, in prima tela, si giudica in presenza di qualche caduta di colore localizzata prevalentemente sul volto. Fu acquisito dal Museo con il lascito di Andrea Manera del 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.). Nella lettera che il personaggio tiene in mano si riesce a leggere: «Roma, li 2 aprile 1825», e l'intestazione «Carissimo fratello», mentre il seguito risulta

di difficile decifrazione se non per il nome «Canova».

Il dipinto fu pubblicato da Comacchio (1979, p. 86) come *Ritratto di Domenico Manera*. Tuttavia secondo Battaglia (1988, scheda OA) l'identità dell'effigiato non potrebbe corrispondere a quella di Domenico Manera, morto nello stesso anno. Adducendo come prova la documentazione relativa al lascito Manera, in cui vengono citati tre ritratti di personaggi della stessa famiglia - Domenico, Giovan Battista e Andrea - la studiosa suggerisce di identificare il citato ritratto di Domenico con quello recante il numero di inventario 566 (cat. 142). Sarebbe altresì da escludere l'identificazione con «Andrea Manera, figlio di Giambattista, poiché anche se non se ne conosce l'esatta data di nascita, si può verosimilmente supporre - data la nascita del padre nel 1762 - che fosse nato verso il 1785-1790 e che allora nel 1825 fosse ancora troppo giovane per corrispondere al personaggio ritrattato».

Battaglia quindi, per esclusione, individua in questo quadro quel *Ritratto di Giovan Battista Manera* «eseguito dal Pitore Francesco Conte Roberti di Bassano» secondo Pace Tonin (*Elenco* 1880, ms.). Fratello maggiore di Domenico, residente a Possagno, Giovan Battista nacque, come detto, nel 1762. Sarebbe quindi ritratto all'età di sessantatré anni e ciò appare abbastanza plausibile. Egli si trasferisce da



Posagno ad Asolo a fine Settecento, tra l'altro fu a lungo fabbricere del Duomo al quale donò i quadri della chiesa di San Girolamo che aveva acquistati nel 1811 dal Demanio. Cfr. Comacchio 1979, p. 54; Idem 1981¹, pp. 19, 47 nota 14, 250 doc. XX. Quanto al fratello che gli scrive da Rom è da ritenersi che si tratti proprio di Domenico per quanto muoia in quell'anno; in alternativa non rimane che Pier Antonio, del quale però non si hanno notizie precise.

La perplessità nel riconoscere di Domenico la lettera datata 2 aprile deriva a Battaglia dal non avere a disposizione la data di morte che sopraggiunse improvvisamente il 19 ottobre 1825 a seguito di crisi apoplettica che lo colse mentre portava a termine la collocazione della *Stele commemorativa di Antonio Canova* nella Sala Municipale di Asolo (cat. 139, inv. 495). Nel mese di aprile Domenico poteva trovarsi effettivamente a Roma, in quanto impegnato nel portare a compimento i marmi lasciati incompiuti nello studio di Canova. Del maggio 1825 è la donazione della stele commemorativa alla Città di Asolo.

A conferma dell'ipotesi formulata da Battaglia e vi vagliata con esito positivo, soccorre l'analisi stilistica, poiché l'opera si accorda bene con la maniera pittorica di Francesco Roberti (Brotto Pastega 1999, pp. 4-14; Idem 2003, II, pp. 802-803). Si vedano ad esempio le affinità con il ritratto di Domenico Brocchi, primo direttore del Museo civico di Bassano databile al 1817 circa (Passamani, in *Il Museo Civico* 1978, p. 104 cat. 101).

Per inciso, a seguito dell'identificazione del *Ritratto di Domenico Manera* di Francesco Roberti, manca all'appello unicamente il Ritratto di Andrea Manera che Pace Tonin (*Elenco* 1880, ms.) attesta spettare al «Pitor di Lorenzi». Da identificare, con ogni probabilità con Giuseppe De Lorenzi Gallo (Soligo 1790 - ? 1858), noto come pittore di storia e ritrattista, ma soprattutto professore di resaturo, Consigliere presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Comacchio 1979, pp. 68, 86 fig. 18.

I44. ROBERTO ROBERTI (BASSANO DEL GRAPPA 1786-1837)

Lo studio di Canova in Roma

Tempera su carta, 25 x 33,5 cm | Inv. 594

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Restauri: A. Bigolin, 1988

Si formò alla scuola di disegno istituita a Bassano dove fu allievo di Carlo Paroli e Giulio Golini. Divenne insegnante presso la stessa scuola. Il padre Tiberio che ricoprì l'incarico di R. Ispettore degli Scavi e Monumenti del Distretto di Bassano dai primi anni novanta fu sostenitore e amico di Canova del quale curava i beni in Veneto. Quest'ultimo invitò il giovane Roberti a Roma nel suo studio per apprendere l'arte del disegno di figura. La condotta poco impegnata dell'allievo gli consigliò di indirizzarlo alla scuola del ritrattista Domenico Del Frate, dei paesaggisti mantovani i fratelli Luigi e Giovanni Campovecchio e del paesaggista Ludovico Cavacciolo. Roberti inizia la sua attività con copie da Canaletto (De Feo 2003², II, pp. 803-804), alcune ora al Museo Civico di Bassano del Grappa. Giunta al Museo con il Legato di Andrea Manera del 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.), dove veniva già ascritta al conte

Roberto Roberti di Bassano abitante in Roma, questa tempera è stata pubblicata da Brusatin (in *Illuminismo* 1969, p. 264 cat. 292) come opera di Antonio Canova. Restituita da Comacchio (1979, p. 64 fig. 13) a Roberto Roberti, essa palesa gli stilemi tipici del pittore bassanese, nell'intensa resa luministica e nella fermezza descrittiva. L'opera è stata posta da Pavanello (2001¹, pp. 163, 174 nota 7) in collegamento con la *Veduta dello studio romano di Canova* eseguita da Roberto Roberti, facente parte della collezione dello scultore e che si trovava nella cosiddetta "Camera della Nascita" nella sua Casa di Possagno da dove scomparve nel corso della Grande Guerra (Rossi 1950, p. 89).

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Brusatin, in *Illuminismo* 1969, p. 264 cat. 292; Comacchio 1979, pp. 64 fig. 13, 69; Pavanello 2001¹, pp. 163, 164 fig. 2.



I45. SCULTORE VENETO, SECOLO XIX

Maschera funebre di Antonio Canova

Gesso, 31 x 21 cm | Inv. 567

Provenienza: Legato Andrea Manera, 1880

Nell'inventario del Legato Manera stilato per conto del Comune di Asolo da Pace Tonin il 14 aprile 1880 (Tonin, *Elenco* 1880, ms.) è citata come «maschera in gesso tratta dal cadavere di Canova Antonio, morto in Venezia, in Casa Francesconi detto Florian suo Compare». Il trapasso avvenne il 13 ottobre 1822 alle ore 7,43 del mattino. Gli ultimi momenti sono descritti nei particolari dal medico veneziano dottor Paolo Zannini che l'assistette assieme al medico Francesco Aglietti, estimatore e amico di Canova, i quali procedettero all'esame autoptico. La *Memoria letta all'Ateneo Veneto nella seduta ordinaria del giorno XXII di giugno MDCCCXIII* da Zannini è pubblicata da Cicognara (1823, pp. 147-171) e Missirini (1824, pp. 475-496). Risulta che i due medici provvidero all'espianco delle reliquie, per cui il cuore è ora conservato nel *Monumento a Canova* in Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia eretto fra 1822 e 1827 (Cicognara 1827) mentre la mano destra fu riposta nel monumento funebre all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1824 disegnato da Giuseppe Borsato (Malamani 1911, pp. 266-269; Cavarzan 2008, pp. 85-92). Solo nel 2009 la mano venne trasferita nel Tempio di Possagno, accanto alla tomba di Canova, entro un'urna sfericamente realizzata. La maschera mortuaria fu eseguita dagli amici in tali momenti, nei quali si provvide anche

all'imbalsamazione, in previsione del seppellimento nel Tempio di Possagno.

L'esecuzione della maschera mortuaria rientra nella pratica di conservare il ricordo dei personaggi illustri ed è finalizzata anche a trarne il ritratto, come quello da porsi ad esempio sulla tomba del defunto. Quella di Antonio Canova è nota in più esemplari, si segnalano oltre al presente quelli conservati presso il Museo Gipsoteca di Possagno (Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 237 cat. 200, figg. 200, 201) e il Museo Civico Correr di Venezia (Malamani 1911, p. 268). Nel pubblicare quella della propria collezione Laurence Hutton la riteneva l'unica fra quelle possedute riguardanti un esecutore di maschere, adducendo che fosse servita di base al medaglione con il busto del Canova del Monumento ai Frari (Hutton 1894 pp. 138, 150-159; *Talks in a Library* 1905, pp. 179-180). Lo si può confermare per quanto l'effigie di Canova sia comunque "idealizzata" al modo dell'incisione di Felice Zucchi su disegno dell'allievo di Canova Antonio Giacarelli, edita come antiporta da Pier Alessandro Paravia nel 1822. Giacarelli, allievo di Canova, provvide alla traduzione in bronzo (Ricciotti Bratti 1917, p. 135).

Hanno attinenza con la maschera mortuaria una serie di incisioni all'acquaforte con il ritratto di Canova sul letto

di morte che ne riprendono il volto di profilo, come quelle di Henry Moses su disegno di Luigi Azimonti e di Vincenzo Giacconi su disegno di Carlo Prayer (Moschini 1924, p. 105). Di riferimento è il disegno a matita di Francesco Azzolini edito da Malamani (1911, p. 267; Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, pp. 194-195, figg. 201-204, 237 catt. 202-204).

Tali incisioni sono edite nelle biografie che ben presto seguirono la morte dello scultore (Missirini 1824, p. 497). Quanto alla traduzione pittorica è segnalata quella in chiaroscuro di Placido Fabris delle Gallerie dell'Accademia, ora in deposito alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia del 1836 (Moschini Marconi 1970, p. 202 cat. 491; Pavanello, in *Venezia nell'età di Canova* 1978, p. 258 cat. 351; Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 237 cat. 205).

Alla *Maschera mortuaria* di Antonio Canova si aggiungono nel Museo Civico di Asolo altre memorie dello scultore di cui non è accertata la provenienza, probabilmente pervenute con lo stesso Legato Manera. Tra queste vi è il calco della mano sinistra, inoltre una raspa e gli occhiali dello scultore.

Bibliografia: Tonin, *Elenco* 1880, ms.; Comacchio 1979, p. 68; Guderzo - Cunial, in *La mano e il volto* 2008, p. 237 cat. 201.



146. ANTONIO LONGO
(VARENA IN VAL DI FIEEMME, 1742 - 1820)

Sant'Andrea apostolo

Olio su tela, 62 x 35,5 cm | Inv. 738

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1994

Il dipinto si giudica in uno stato di conservazione buono. È raffigurato l'apostolo a figura intera addossato alla grande croce del martirio posto entro una nicchia architettonica definita mediante cercati riverberi di luce.

L'autore replica su tela la grande scultura che François Du Quesnoy (Bruxelles 1597 - Livorno 1643) realizzò dal 1633 al 1639 per una delle nicchie dei pilastri che sorreggono la cupola michelangiolesca della Basilica di San Pietro in Vaticano, secondo il progetto berniniano. L'opera di marmo fu consegnata e scoperta al pubblico nel 1640, riscuotendo grande successo.

A trarre spunto dalla celebre opera scultorea vaticana è Antonio Longo come si accerta per l'inedito dipinto in questa occasione. Il suo profilo è ricostruito con dovizia d'informazioni (Mich 1981, pp. 89-111; Rasmò 1982, pp. 297, 326 segg., 368-370; Idem 1984; Chini 1990, I, p. 121; Mich 1990, II p. 771; Felicetti 2005, 65, pp. 695-698).

Originario di Varena in Val di Fiemme è ordinato sacerdote nel 1766. Si formò presso il tiepolesco Valentino Rovisi a Moena, dove egli si trasferì in seguito in qualità di cappellano dal 1776 al 1778. Particolarmente importante fu lo studio dell'arte degli Unterperger, di Michelangelo, Ignazio (designato quale primo maestro da Longo stesso), Cristoforo specie nell'imitazione degli aspetti di avvicina-

mento all'accademismo della pittura veronese del momento (Mich 1990, II p. 771). Da questa partenza nell'ambito delle declinazioni locali dello stile rococò, l'evoluzione verso il gusto neoclassico è determinato nel percorso di Longo dal soggiorno a Roma, tra 1780 e 1798, dove egli continua a svolgere la sua missione sacerdotale presso Santa Maria dell'Anima. Ciò gli fu possibile grazie all'amico architetto Ambrogio Rosmini di Rovereto dal quale ebbe l'incarico di acquisire le importanti pubblicazioni incisorie del momento, come quelle di Giovanni Volpato, Gavin Hamilton, Raffaello Morghen e altri. La frequentazione degli ambienti artistici e dell'Accademia del nudo in Campidoglio per cui si qualificherà come accademico romano (Mich 1981, p. 98 nota 14), o dell'Accademia di Francia in palazzo Mancini, determinarono un profondo rinnovamento di gusto documentato dai numerosi dipinti inviati nel frattempo alle chiese del Trentino. La puntuale ricostruzione di questa fase e delle frequentazioni è possibile grazie alla corrispondenza che Longo intrattene con Rosmini dalla quale emergono i nomi di Cristoforo Unterperger, Pompeo Batoni, Giuseppe Cades, Domenico Corvi, Anton van Maron, Alexander Trippel e Antonio Cavallucci (Felicetti 2005, 65, p. 696). Si ricava inoltre la specifica dedizione di Longo alla copia di dipinti di artisti famosi, «volgendosi

in particolare al classicismo marattesco e cortonesco», alle opere di Guido Reni, Marco Benefial, Francesco Trevisani e Sebastiano Conca (Felicetti 2005, 65, p. 696).

Nel suo *Diario* Longo informa che durante il periodo romano eseguì ventitré pale d'altare (Rasmò 1984, p. 139), come assicura nella lettera che invia nel giugno 1808 a Gian Paolo Andrich, direttore della fabbrica della pieve di Canale d'Agordo (Canale d'Agordo, Archivio arcipretale). Longo dovette lasciare Roma nel 1798 a seguito della proclamazione della Repubblica Romana. L'itinerario del rientro nella terra d'origine comprese la sosta a Venezia. A Varena ricoperse l'incarico di sostituto curato fino alla morte.

Il dipinto del Museo di Asolo che ora si restituisce a Longo si colloca in questa fase tarda caratterizzata dalla pratica dell'utilizzo dei modelli elaborati a Roma. Si allineano le due opere per la chiesa parrocchiale di Varena, il *Commiato dei santi Pietro e Paolo condotti al martirio* del 1800 che ha apposta l'emblematica iscrizione «Inventum Romae, Pictum Varenae», di cui è noto il bozzetto (Lago di Tesero, collezione privata), la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Antonio Abate* del 1811. Si inserisce l'*Incredulità di Tommaso* per la parrocchiale di Daiano del 1801. Di particolare interesse per la datazione puntuale del dipinto asolano è il ciclo con il *Redentore e gli apostoli* realizzato per la chiesa di San Leonardo a Tesero nel 1819. Quest'ultimo è replicato per la chiesa di San Vigilio a Cavalese. Si tratta della libera «traduzione» delle statue disegnate da Carlo Maratta per la basilica di San Giovanni in Laterano. Il piccolo dipinto di *Sant'Andrea apostolo* rientra in questa prassi del recupero di modelli romani e della replica dei soggetti, poteva trovarsi fra le opere tarde lasciate in eredità ai parenti di Tesero e in seguito disperse.

Bibliografia: inedito.



147. GIOVANNI CARLO BEVILACQUA (VENEZIA 1775 - 1849)

*Madonna con il Bambino in trono e san Francesco di Sales
che presenta la regola della Congregazione della Visitazione di Nostra Signora
di santa Giovanna Francesca de Chantal*

Olio su tela, 103,5 x 52 cm | Inv. 715

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: R. Clochiatti, 1994

Su un alto piedistallo marmoreo in cui si intravede un rilievo è collocato il sedile ligneo sul quale è assisa la Madonna che tiene il Bambino comodamente disteso. La Vergine volge lo sguardo a san Francesco di Sales che indica Giovanna Francesca Fremyot de Chantal e il corteo di monache convenute per l'atto di presentazione della regola della Congregazione. A sinistra sta a terra il demonio sconfitto. Da presso il piedistallo del trono un fanciullo in abito da chierichetto assiste alla scena. Al di sopra del gruppo divino è dispiegato un tendaggio d'onore di colore rosso. Lo sfondo è irradiato da una forte luce e in alto appare la gloria d'angeli, mentre a destra oltre l'alta colonna si apre un breve scorcio sull'esterno con edificio a pianta circolare. L'identificazione del soggetto qui proposta è espressa in termini dubitativi da Bevilacqua (2000, scheda OA).

Il dipinto può ritenersi il modello per una pala d'altare di maggiori proporzioni. Lo stato di abbozzo è avvertibile soprattutto nella figura del demonio sconfitto e nel volto della monaca alle spalle di Giovanna Francesca de Chantal. La rappresentazione allude all'episodio del 1615, quando la madre Giovanna Francesca di Chantal, il 25 gennaio, confortata dalla benedizione del grande vescovo di Ginevra, san Francesco di Sales, parte da Annecy con quattro suore per fondare a Lione, il secondo monastero della Visi-

tazione. La casa fu aperta sotto il titolo di Santa Maria di Bellecourt e subito divenne meta sospirata di anime elette. Nel 1793, essendo diventato troppo pericoloso vivere in Francia, le monache decisero di fuggire a Mantova, dove il governo lombardo-austriaco aveva messo a disposizione un monastero. Il soggiorno delle "Visitandine" fu di breve durata, perché, per sfuggire all'esercito di Bonaparte, furono costrette a rifugiarsi in Austria a Klagenfurt e quindi nel 1801 a Vienna. Dopo poche settimane decisero di lasciare anche Vienna e di stabilirsi a Venezia nel nuovo monastero di San Giuseppe di Castello. È qui che, ipoteticamente, l'opera in oggetto poté essere commissionata. Il dipinto è assegnato nel Legato Bertoldi (1910) alla scuola di Tiepolo. Si propone l'attribuzione a Giovanni Carlo Bevilacqua per ragioni di stile che consigliano una datazione circa il 1820 con riferimento alle molte pale d'altare eseguite in questo torno d'anni, alcune documentate dal modelletto disegnativo nel vasto *corpus* grafico raccolto al Museo Correr di Venezia (circa 130 numeri) e in tre volumi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia (circa 870 numeri; Pavanello 1973, pp. 5-28; Bandera 2002).

Va sottolineato che un tale soggetto non trova menzione nella dettagliata *Autobiografia* di Bevilacqua (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 3414/XXII) edita



da Giuseppe Pavanello (1972) il quale passa sistematicamente al vaglio le opere ricordate, provvedendo al catalogo completo comprensivo di quelle perdute.

L'attribuzione si fonda pertanto su dati stilistici e tipologici, sul riscontro quale elemento permanente e qualificante nella lunga e prolifica attività della «propensione al "grazioso", rilevabile anche nei volti delicati che egli predilige», com'è stato colto a proposito dei disegni (Pavanello 1973, p. 5). Il dipinto asolano è esempio del risolto in arte sacra dell'ispirazione neoclassica di cui Bevilacqua dà prova nelle grandi imprese decorative affrontate nel contesto di Venezia e del Veneto, o oltre, durante la fase di grandi rivolgimenti storici e di gusto che seguono la caduta della Repubblica (De Feo 2003¹, II, pp. 647-648).

Si ritrova la propensione per un modulo allungato delle figure dai volti piccoli e come ritagliati, la scelta di colori tenui. È ancora presente tuttavia in quest'opera la

memoria degli insegnamenti di Francesco Maggiotto, suo maestro all'Accademia di Venezia che stanno alla base dell'opzione neoclassica dei primi anni dell'Ottocento stimolata da Pietro Antonio Novelli e Giovanni Battista Mengardi. Sono presenti ancora effetti chiaroscurali riconducibili a tale matrice. L'impianto compositivo trova riscontro in alcune pale d'altare che si situano fra la fine del terzo decennio e i primi anni del seguente documentate dai modelletti disegnativi del *corpus* dell'Accademia di Venezia: studio per la pala perduta della *Madonna del Rosario e i santi Domenico e Vincenzo* destinata alla chiesa parrocchiale di Rio San Martino (Scorzé) del 1818 circa, studio per la pala perduta della parrocchiale vecchia di Farra di Soligo, 1823 circa (Bandera 2002, p. 136 cat. 208, 138-139 cat. 227).

Bibliografia: inedito.

148. PITTORE VENETO, INIZI SECOLO XIX

Ingresso al tempio di Iside a Philae

Olio su tela, 26,8 x 19,3 cm | Inv. 743

Restauro: R. Clochiatti, 1994

La tela, incollata su tavola, si presenta in stato di conservazione discreto.

Oltre un porticato, retto da due massicce colonne con capitello a corolla, si apre la visione di un giardino, delimitato a sinistra da un'altra teoria di colonne. Sullo sfondo campeggia un portale con architrave a fregio, affiancato da una torre tronco-piramidale.

Bevilacqua (2000, scheda OA), pur in mancanza di precisazioni documentali, riconosce in quest'opera «i tratti della pittura del friulano Francesco Chiarottini». Artista che godeva della stima di Canova, il quale nel 1790 scrisse a Giovan Battista Manera: «ai signori asolani che tenghino conto delle cose del sig. Chiarottini, perché dureranno fatica ad aver un pittore di tal merito» (De Boni sec. XIX, ms.).

Bibliografia: inedito.



I49. IPPOLITO CAFFI (BELLUNO 1809 - LISSA 1866), copia

Memorie dalla Nubia

Olio su tela, 31,9,5 x 27,3 cm | Inv. 742

Restauro: A. Bigolin, 1994

Il dipinto sottoposto a pulitura e foderatura versa in uno stato conservativo buono. Il supporto e la tecnica esecutiva sono chiaramente novecenteschi.

La parete diroccata di un tempio egizio di cui sopravvive parte dell'architrave scolpita, costituisce la quinta scenica di questa composizione. Di fronte al portale è raffigurata una grande statua e attorno ad essa sono visibili alcune figure, due nel tipico abito islamico e con il *fez* in capo, una indossa una tunica bianca e, a destra, altre due indossano il solo gonnellino bianco. In primo piano un'altra statua pare emergere dalla sabbia.

Si tratta, come notato da Bevilacqua (2000, scheda OA), di una copia del dipinto *Memorie dalla Nubia* realizzato nel 1844 da Ippolito Caffi e ora conservato nella Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro a Venezia (*Ippolito Caffi* 1979, p. 66, inv. 82; *Ippolito Caffi* 1988, p. 42, inv. 24). Oltre a riproporre precisamente la composizione, l'autore recupera in questo dipinto asolano anche l'orchestrazione cromatica.

Bibliografia: inedito.



I50. LUIGI QUERENA (VENEZIA 1824-1887)

La cantina di Palazzo Vendramin ai Carmini

Olio su tavola, 15 x 11,8 cm | Inv. 755

Provenienza: Legato Vettoruzzo, 1891

Iscrizioni: sul *recto*, in basso a destra, a pennello rosso è apposta la firma «L. Querena»; sul *verso* è apposto il cartellino a stampa in cui si legge «Luigi Querena. Palazzo Vendramin ai Carmini»; sul *verso*, su altro cartellino, si legge la scritta a penna «Museo di Asolo»

Lo stato di conservazione è discreto. Si registrano alcune piccole cadute in corrispondenza delle venature della tavola. La cornice d'epoca è intagliata a fogliami ed ebanizzata. Il dipinto è l'unico superstite dei «cinque quadretti del professor Querena Luigi» pervenuti al Museo di Asolo mediante il Legato Vettoruzzo del 1891 e dati tutti per scomparsi da Comacchio (1979, p. 96).

Non si dispone di notizie aggiornate al riguardo delle «tre vedute di Asolo» esposte nell'occasione della mostra *Il paesaggio asolano* del 1957 a cura di Giuseppe Mazzotti. Solo due sono riprodotte: *Veduta di Asolo alla metà dell'Ottocento*, *La cosiddetta «casa longobarda» ad Asolo*, 1848, allora di proprietà rispettivamente delle sorelle Vettoruzzo di Asolo e dei marchesi Fossi di Asolo. La terza raffigurava *La porta del Colmarion*, proprietà sorelle Vettoruzzo, Asolo.

Tali testimonianze hanno l'interesse di documentare la presenza asolana del pittore alla data precisa del 1848, non è dato sapere se deducibile dall'iscrizione apposta al primo dipinto menzionato o dal contenuto dell'opera. Nel commento Enea De Marchi (in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.) prende atto che «senza essere di grandi qualità artistiche, hanno un particolare interesse per l'iconografia asolana»; egli giudica bene inquadrata la *Veduta di Asolo* «con il tono sottilmente umoristico delle figure in primo piano, che



sembrano affacciate al palchetto di un teatro». Aggiunge a proposito de *La cosiddetta «casa longobarda» ad Asolo* che riferisce al 1848: «con iscrizioni sul muro, inneggianti a Pio IX, a Daniele Manin e al Tommaseo». Ne desume probabilmente la datazione.

Nel dipinto pervenuto al Museo Civico all'interno della cantina del barocco Palazzo Vendramin (del ramo detto 'del cardinale') ai Carmini a Venezia (Fondamenta Malcanton), l'oste è colto nell'istante in cui verifica la limpidezza del vino sollevando il bicchiere verso una fonte di luce. Questa, che si rivela a destra della composizione, penetra illuminando i diversi oggetti, botti, gabbie, sedia e sgabello, cesti ed attrezzi agricoli, stipati all'interno della cantina. Sullo sfondo vi è una scala dalla quale una donna di casa osserva la scena.

Si tratta di un buon esempio appartenente a uno dei filoni figurativi praticati dal pittore veneziano. È il figlio di Lattanzio (Clusone 1768 - Venezia 1853), il cui nome è noto ad Asolo per aver dipinto nel 1840 la pala dell'*Assunta* nel Duomo. Cfr. Comacchio 1981¹, pp. 44, 251 doc. XXI. Luigi Querena, dopo la prima formazione presso il padre fu allievo dell'Accademia veneziana dove frequentò le scuole di Architettura, Prospettiva e Paesaggio sotto la guida di Francesco Lazzari, Tranquillo Orsi, Francesco Bagnara, dimostrando ben presto una cauta apertura verso una pittura attenta al vero in una scelta di soggetti inediti (Red. 1933, XXVII, p. 516; Tonini 2003, II, pp. 797-799). Compiuta la sua forma-

zione, partecipa da protagonista a quella "pittura della realtà" attestata a Venezia nei decenni centrali dell'Ottocento (Comanducci 1934, p. 572). Un riconoscimento gli venne già nel 1857 con la nomina a Socio d'Onore dell'Accademia di Venezia. Del 1845 sono le due vedute prospettiche d'esordio e del 1847 quella con la *Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*. Le vedute della città lagunare che maggiormente impegnano l'artista, ossequienti degli impianti prospettici soprattutto canalettiiani, presentano di sovente sullo sfondo episodi di vita cittadina, di un'attualità quotidiana.

Del tutto coerenti con questo spirito sono le rappresentazioni di scene d'interni, come quella in oggetto, che contribuirono alla diffusa fortuna collezionistica di Querena, il quale espose con assiduità riscuotendo successo alle manifestazioni della Società Veneta Promotrice per le Belle Arti di Venezia, ma anche in rassegne presso numerose città italiane: alle esposizioni di Brera a Milano, in quelle della Società di Belle Arti di Genova, in altre delle Società Promotrici di Napoli, Torino e Firenze. L'attenzione al vero si dimostra poi nel filone più noto praticato da Querena, quello che lo vede cronista del biennio rivoluzionario, delle eroiche vicende patriottiche e in particolare partecipe all'insurrezione del marzo 1848 e alla difesa della Repubblica Veneziana dall'assedio austriaco dell'anno successivo (Urban, in *Venezia* 1997, p. 366 cat. 50, con bibliografia).

Bibliografia: Comacchio 1979, pp. 96-97.

I 51. PITTORE VENETO, TERZO QUARTO DEL SECOLO XIX

Veduta di Asolo con il Borgo Allocco

Olio su tela, 72,2 x 83 cm | Inv. 597

La tela molto allentata è applicata su un telaio che comprende anche la cornice perimetrale. Si registrano alcuni danneggiamenti lungo i margini e qualche abrasione, la vernice è ossidata.

L'anonimo pittore, di modesta levatura, presenta l'aspetto del Borgo Allocco prima della demolizione (Pivetta 1876, I, pp. 136-137), avvenuta nel 1877, giustificata dal voler creare la piazza del mercato, l'attuale piazza Brugnoli. Nel corso di quelle demolizioni fu scoperto il sito delle terme romane di Asolo su cui avevano avanzato ipotesi gli eruditi settecenteschi e fu l'occasione per avviare una nuova stagione di ricerca archeologica sulla città (Scomazzetto 1877, pp. 235-240; Comacchio 1967², pp. 141-149; Idem 1985³, pp. 9-21; Bonetto 1993³, p. 15; Rosada 1993, pp. 12, 14 nota 26).

Si notano affinità con il gusto espresso da Luigi Querena nelle opere di soggetto asolano: *Veduta di Asolo alla metà dell'Ottocento* e *La cosiddetta «casa longobarda» ad Asolo* (1848), segnalate presso le collezioni delle sorelle Vettoruzzo di Asolo e dei marchesi Fossi, riprodotte da Enea De Marchi (in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.). Nell'impossibilità di effettuare un confronto diretto fra queste opere si sospende l'attribuzione a Querena di quella in oggetto che pare di livello inferiore alle altre e comunque di stile



affatto diverso dall'esemplare che ancora si conserva nelle raccolte asolane. Si veda in proposito la scheda precedente relativa al dipinto di Luigi Querena (cat. 150, inv. 755).

Bibliografia: Comacchio 1967², pp. 141-143 fig. 51; Bonetto 1993², p. 48.

I 52. GIOVANNI SPOLDI (VENEZIA? - 1904)
Il martirio dei pellegrini e i funerali di sant'Orsola

(copia parziale da Vittore Carpaccio)

Olio su tela, 145 x 111 cm | Inv. 801

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Iscrizioni: in basso a destra la scritta a pennello in rosso: «G. Spoldi/1882»

L'opera apparteneva alla collezione di monsignor Giacomo Bertoldi (Salzano 1840 - Asolo, 15 ottobre 1910) e pervenne al comune di Asolo a mezzo di Legato nel 1910, dove si dichiarava «copia dal Carpaccio, dettaglio». In effetti la composizione replica un particolare del telerico con *Il martirio dei pellegrini e funerali della santa* che Vittore Carpaccio firma e data nel 1493, facente parte del *Ciclo di storie di sant'Orsola* che il maestro dipinse tra il 1490 e il 1495 per l'omonima Scuola veneziana oggi custodito presso le Gallerie dell'Accademia. Di quel dipinto l'opera in esame ripropone parte del corteo che accompagna il catafalco, retto a spalla da prelati, su cui giace sant'Orsola. Al rito attendono numerosissime persone disposte entro una piazza cittadina.

La tela è firmata da Giovanni Spoldi «pittore restauratore» veneziano che si formò all'Accademia di Belle Arti di Venezia negli anni Settanta dell'Ottocento (Comanducci 1934, p. 702). Assieme a Giovanni Zennaro e Luigi Betto fu tra i «riparatori» di maggior importanza e impegno tra Otto e Novecento, in particolare presso le Gallerie dell'Accademia dirette da Luigi Cantalamessa (Conti 1988, pp. 250, 299, 307, 311, 356 nota 22, 358). Con Zennaro fu tra i par-

tecipanti al corso sul metodo della rigenerazione alcolica tenuto a Venezia nel 1891 da Giuseppe Uberto Valentini dedicato alla divulgazione delle sperimentazioni di Massimiliano di Pettenkofer.

Nel dipinto delle raccolte asolane l'artista è dunque impegnato nella replica parziale di un celebre dipinto secondo la diffusa prassi delle esercitazioni accademiche che riscuotevano, in quel periodo, un grande successo anche collezionistico. Nel suo caso, quale restauratore, si aggiungeva probabilmente all'emulazione tipica del copista l'interesse ad applicarsi sperimentalmente nella tecnica pittorica ad olio come applicata da Carpaccio.

Spoldi è noto anche come pittore di paesaggi marini che conobbero il successo alla mostra della Promotrice delle Belle Arti a Venezia nel 1887, alle esposizioni di Londra e Bologna del 1888 e di Torino del 1898. Si dedicò anche alla realizzazioni di pale d'altare di gusto «purista» neoquattrocentesco o neocinquecentesco per chiese di Venezia e Terraferma.

Bibliografia: inedito.



153. PITTORE VENETO, CIRCA 1830
Ritratto di Elisabetta Beltramini Farolfi (?)

Olio su tela, 70 x 53 cm | Inv. 902

Provenienza: Donazione Adriana Barzi Basso, 2005

Il personaggio è in abiti severi conforme all'uso del tempo per le donne in età matura; al collo tiene la sciarpa in grigio annodata sul davanti. Ha in capo una cuffia orlata di trine, portata su semplice pettinatura con la scriminatura nel mezzo e boccoli sovrapposti ai lati. In alto sono dipinti gli stemmi delle famiglie Farolfi e Beltramini.

Nel documento di donazione si identifica il personaggio in Chiara Farolfi (1804-1892).

Se così fosse, a tener conto dell'età dimostrata di circa cinquant'anni, si dovrebbe datare il ritratto oltre la metà del secolo. Tuttavia, si tratta di opera che per ragioni stilistiche si ritiene della stessa mano dei ritratti inv. 900 e inv. 901 (catt. 154, 155). Pertanto la datazione e identificazione del personaggio non è disgiunta dalle soluzioni che si prospettano per questi ultimi.

Si propone pertanto l'identificazione con la madre di Chiara Farolfi, cioè con Elisabetta Beltramini (1776-1854).

Bibliografia: inedito.



PITTORE VENETO, CIRCA 1830
Ritratto di Andrea Farolfi (?)

Olio su tela, 69 x 55 cm | Inv. 900

Provenienza: Donazione Adriana Barzi Basso, 2005

Còlto frontalmente il personaggio si presenta in paletot nero e con il sottostante gillet verde con righe in rosso. La cravatta o fazzoletto da collo ha il nodo denominato Trono d'Amore. La camicia a collo montante ha apposto un fermaglio sul petto. Porta una frangia corta riccia e riccioli ai lati del viso sopra le orecchie.

In alto a sinistra è dipinto lo stemma della famiglia Farolfi. Si propone l'identificazione di Andrea Farolfi (1776-1857), così da costituire una sorta di *pendant* con il ritratto cat. 153, inv. 902, ritenuto della moglie, e costituire una serie con quello che si ipotizza del fratello Antonio (cat. 155, inv. 901).

Bibliografia: inedito.



I 55. PITTORE VENETO, CIRCA 1830

Ritratto del canonico Antonio Farolfi (?)

Olio su tela, 69 x 53 cm | Inv. 901

Provenienza: Donazione Adriana Barzi Basso, 2005

Il personaggio è orientato di tre quarti verso destra. Porta i capelli alla Tito con la frangia corta e riccioli. Indossa il paletot di panno nero robusto abbottonato. Segno di distinzione della dignità ecclesiastica è il collarino in grigio profilato di bianco di uso recente come complemento dell'abito talare. Quest'ultimo di colore paonazzo indica la dignità di prelato o nel caso specifico canonico.

In alto a destra è dipinto lo stemma della famiglia Farolfi. Nessun ornamento esteriore allo scudo indica la dignità ecclesiastica.

Si propone l'identificazione con Antonio Farolfi nato nel 1778 che diviene canonico e immesso nel 1803 nel beneficio Paruta, il quale risulta morto nel 1845 (A.M.A., *Anagrafe asolana dell'Ottocento*, busta 11; Comacchio 1982, p. 94).

Bibliografia: inedito.



I 56. PITTORE VENETO, CIRCA 1840

Ritratto di Chiara Farolfi con i figli Elisabetta e Benedetto

Olio su tela, 69 x 84 cm | Inv. 903

Provenienza: Donazione Adriana Barzi Basso, 2005

Restauri: A. Bigolin, 2010

La giovane donna che indossa gli abiti vedovili avvicina a sé i figli adolescenti posando le mani sulle loro spalle. Il figliolletto mostra il ritratto in ovale del padre scomparso al quale indica. In alto a sinistra è dipinto lo stemma partito con l'arma Beltramini e Farolfi.

Ragioni documentarie portano a identificare Chiara Farolfi (1804-1892) con i figli Elisabetta (1832-1911) e Benedetto (1834-1881) nati dal matrimonio con Antonio Beltramini (1801-1839; A.M.A., *Anagrafe asolana dell'Ottocento*, busta 11, buste 15-16).

Chiara Farolfi è figlia di Andrea (1776-1857) ed Elisabetta Beltramini (1776-1854). Andrea ebbe tre figlie: Chiara, Maria (1805 - si sposa nel 1834 e va a vivere a Vicenza), Luigia nata nel 1809 e un figlio Giacomo nato nel 1807 di cui si perdono le tracce, poiché nel registro

della popolazione di Asolo del 1830 e nei successivi non compare.

Andrea Farolfi era figlio di Michele e Maria Pasini e aveva due fratelli. Il primo è Paolo nato nel 1768, nel registro della popolazione del 1811 indicato come nubile (sic); vive in casa con i due fratelli come si apprende dal registro popolazione del 1850, nel registro successivo (1857-1900) non compare il suo nome (A.M.A., *Anagrafe asolana dell'Ottocento*, busta 11; *Registri della popolazione 1857-1900*, Asolo, Ufficio Anagrafe del Comune).

Il secondo di nome Antonio è nato nel 1778, diviene canonico e risulta morto nel 1845 (A.M.A., *Anagrafe asolana dell'Ottocento*, busta 7).

Bibliografia: inedito.



157. PITTORE VENETO, CIRCA 1870

Ritratto di monsignor Pietro Basso protonotario apostolico

Olio su tela, 117 x 81 cm | Inv. 904

Provenienza: Donazione Adriana Barzi Basso, 2005

Il prelado si presenta seduto in abiti corali. Indossa la mozzetta con foderatura violacea sopra la cotta non pieghettata e con le maniche foderate di paonazzo, la talare con filettatura e bottoni colore rubino. La fascia di seta violacea è dotata di fiocchi. Ha in capo lo zucchetto nero. Porta l'anello. Tali insegne si giustificano, probabilmente, in forza dell'ufficio di cerimoniere della cattedrale asolana. L'identificazione del personaggio con tali insegne trova conferma dal fatto che presso la Casa prepositurale del duomo-cattedrale di Asolo si conserva un analogo *Ritratto di monsignor Pietro Basso*, di altra mano, opera riprodotta da Comacchio (1974, p. 123) che traccia un breve profilo del personaggio.

Monsignor Pietro Basso, (Castelcuoco, 19 aprile 1801 - Asolo, 27 agosto 1883) fu insignito del titolo di protonotario apostolico nel 1854. Di famiglia abbiente, ad Asolo era proprietario della casa con giardino presso porta Loreggia che sarà successivamente di Freya Stark.

Si dedicò, in particolare, agli studi storici collaborando con il veneziano Giuseppe Cappelletti (1803-1876) con ogni probabilità nelle ricerche di storia ecclesiastica (Preto 1995, 8, pp. 72-86). Fu committente di opere d'arte sacra. Per il duomo di Asolo che beneficiò in molti modi, anche con il suo lascito, fece realizzare nel 1840 la copia

dell'*Assunta* di Tiziano da Lattanzio Querena (Comacchio 1974, p. 124 nota 7). Nel 1859 commissionò a Sebastiano Santi la decorazione del soffitto della chiesa parrocchiale di Castelcuoco.

La datazione del ritratto deriva dal fatto che sul foglio che il personaggio trattiene con la mano sinistra si legge: «ACTA/CONCILII VATICANI I». Si tratta evidentemente dei documenti ufficiali promulgati alla chiusura del Concilio nel 1869 (*Acta officialia* 1869).

In ragione della comune provenienza il gruppo di cinque ritratti (catt. 153-157) si considera unitariamente per quanto eseguiti in momenti e da autori diversi. Furono donati all'Amministrazione Comunale di Asolo nel 2005 da Adriana Barzi Basso di Asolo, vedova dell'avvocato Giorgio Basso scomparso nel 1992 del quale gli effigiati rappresentano gli avi, tutti appartenenti alle famiglie asolane imparentate dei Farolfi, Beltramini e Basso. La linea familiare è la seguente. Giorgio Basso era figlio di Pietro, il quale era figlio di Vincenzo ed Elisabetta Beltramini, figlia di Chiara Farolfi e Antonio Beltramini. Vincenzo era figlio di Antonio e Giovanna Tamiel ed era fratello di monsignor Pietro Basso.

La famiglia Farolfi si è estinta nel corso dell'Ottocento. Nessun componente risulta ad Asolo con il registro della po-

polazione del 1900. È plausibile che i ritratti in oggetto riguardino gli ultimi esponenti della famiglia Farolfi in Asolo. Gli stemmi entro analogo cornice a cartiglio con in capo un giglio apposti ai primi quattro ritratti, tutti colti a mezza figura su fondo unito, consente di confermare la comune provenienza dalle residenze dei Beltramini e Farolfi, due famiglie nobiliari fra le più importanti di Asolo.

Lo stemma Beltramini è d'azzurro alla casa d'argento con il tetto di rosso accompagnata ai lati da due gigli d'argento e in capo da una cometa d'oro.

Lo stemma Farolfi è troncato alla fascia di rosso sulla partizione, nel primo d'azzurro alle tre spighe d'oro, nel secondo d'oro allo scaglione d'azzurro.

I Beltramini si considerano originari della Valsassina e giunti ad Asolo verso il 1470. Erano dediti all'arte tessile e al prestito. Fin dal 1511 la famiglia fu aggregata al nobile Consiglio della città di Asolo. Il privilegio di nobiltà fu confermato il 14 luglio 1820 (Schröder 1830, pp. 100-101).

Fra le numerose residenze cittadine e ubicate nel territorio ebbe maggiore importanza il palazzo che prospetta sul Pavejon, l'odierna piazza Gabriele d'Annunzio. La loro dimora è qui documentata attorno al 1500. Nella prima metà del Settecento assume le forme attuali a opera del celebre architetto Giorgio Massari. Il palazzo passò successivamente ai Pasini, ai Neruda ai quali venne donato da Edoardo principe di Galles e infine al Comune che vi trasferì la sede municipale (Bonetto 1993², p. 44).

La storia della famiglia Farolfi ad Asolo, a cominciare dal trasferimento da Ferrara di Giacomo Farolfi nel 1460, è documentata in *Origine della famiglia nostra Farolfa, Asolo 1460-1641* (1999, pp. 41 segg.).

Bibliografia: inedito.



I 58. PITTORE VENETO, CIRCA 1850

Ritratto di Pacifico Scomazzetto

Olio su tela, 26,7 x 25 cm | Inv. 946

Provenienza: Donazione Scomazzetto, 1888

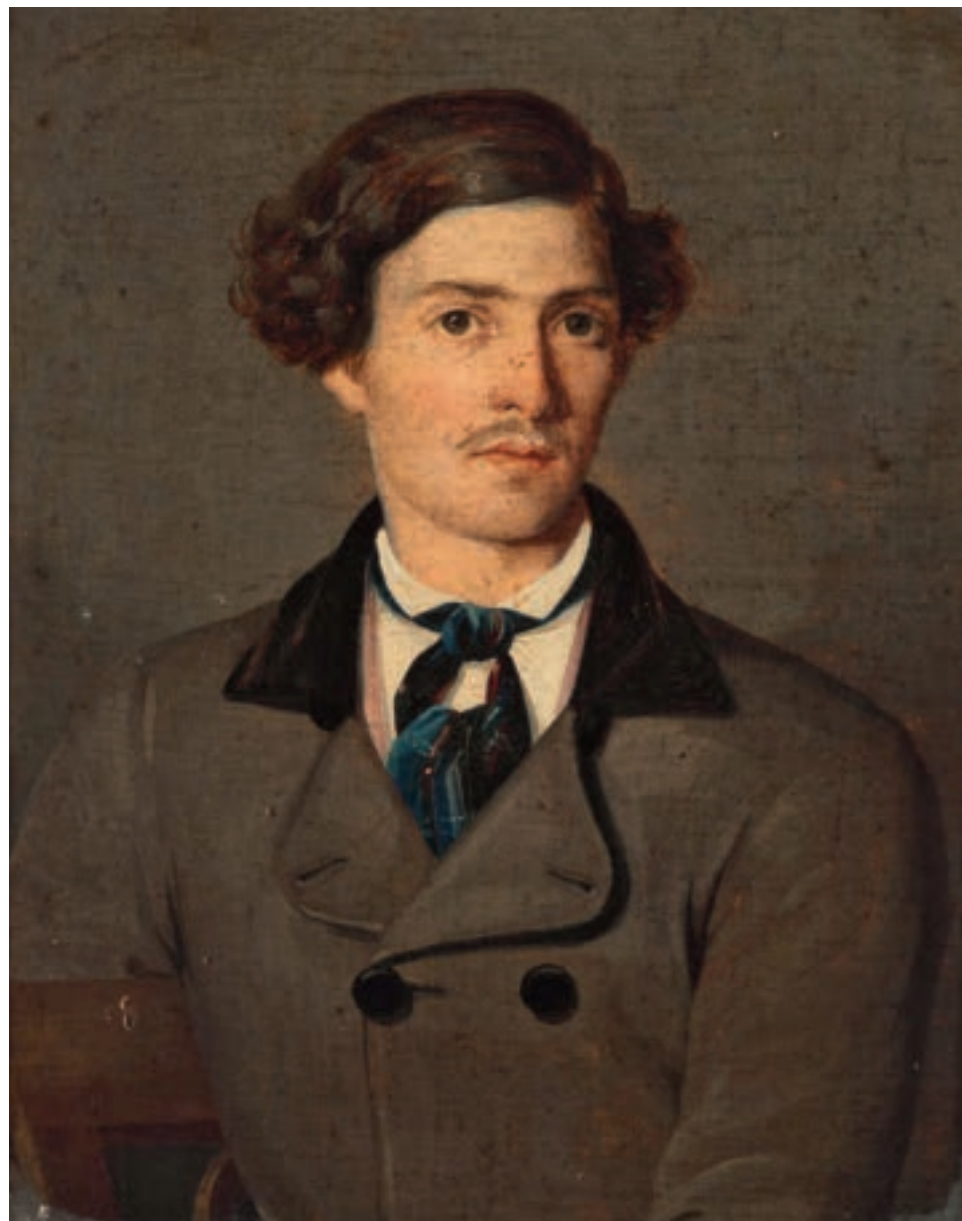
Lo stato di conservazione è buono. Il dipinto è contenuto in una cornice di tipologia sansoviniana ed è stato notevolmente ripiegato e forse ridotto per esservi allogato.

Il personaggio è ritratto in età giovanile, così da orientare una datazione alla metà del secolo, ma l'autore pur di qualità distinta rimane da identificare.

Pacifico di Antonio e di Caterina Rossi di Cornuda (Asolo 5 luglio 1831 - 18 agosto 1888) compì gli studi ad Asolo, Castelfranco e Treviso. All'Università di Padova si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza. Alla morte del padre nel 1851 dovette optare per la Facoltà di Farmacia, per far fronte alla gestione della farmacia di famiglia all'insegna dell'Annunziata (Maggioni - Talmelli 1969, pp. 95-96). Nel 1859 si arruolò volontario nell'esercito piemontese nel 23° reggimento di linea nelle cui file partecipò alla seconda guerra di indipendenza. Potrebbe essere questo l'immediato *terminus ante quem* per l'esecuzione del ritratto. Dopo la pace di Villafranca, considerando traditi gli ideali dei veneti, stette in esilio, trovando lavoro in alcune farmacie dell'Emilia. Il ritorno ad Asolo avvenne nel 1866 con il passaggio del Veneto al Regno d'Italia. Illustrò la città da archeologo autodidatta, divenendo ispettore degli scavi e collaboratore di diverse riviste scientifiche di archeologia. Di particolare interesse è la corrispondenza con Theodor

Mommsen (1817-1903). Nel profilo di Carlo Bianchetti (1888) si sottolinea che «gli studi lui, fatti con ricerche pazienti, con intelletto illuminato, con animo cosciente, rimasero inediti, perché egli temeva soverchiamente il giudizio del pubblico. Raro esempio di modestia in ogni tempo più raro assai a' giorni nostri!». Aggiunge come egli «visitò più volte Roma, Napoli, Pozzuoli e Pompei, e scrisse, con note intime, le vive impressioni, che ebbe dagli avanzi venerati dei monumenti romani». L'anno prima della morte visitò le tombe di Giuseppe Mazzini e di Federico Campanella a Staglieno e di Giuseppe Garibaldi a Caprera. Progettava il viaggio in Grecia. Quanto alla sua cultura Bianchetti aggiunge «Dilesse le arti belle e ne parlava con qualche competenza cogli artisti, che spesso e volentieri lo visitavano nella farmacia. Della musica e della fotografia fu modesto esecutore». Secondo Comacchio (1979, pp. 78-79) «interrogando le reliquie delle età preistoriche e della romana epopea, i ruderi delle remote origini di Asolo, riuniva nella sua casa, cose antiche e rare, che donate dagli egregi congiunti al Municipio saranno e sono il fondamento del Museo Asolano».

Bibliografia: Comacchio 1967¹, p. 125 fig. 45; Maggioni - Talmelli 1969, p. 95; Comacchio 1979, p. 77 fig. 16.



159. GIULIANO ZASSO
(CASTELLAVAZZO 1833 - VENEZIA 1889)

Ritratto di giovane garibaldino

Olio su tela, 49,6 x 40,5 cm | Inv. 947

Iscrizioni: in alto a sinistra a caratteri corsivi in colore bianco
è apposta la scritta «Zasso»

Il ritratto in prima tela è inedito. È ascrivibile a Giuliano Zasso in base al rilevamento della firma che si registra per la prima volta. Si tratta di opera della fase della prima maturità del maestro legato alla stagione del romanticismo storico (Lucco 1991, II, p. 1074; De Grassi 2003², II, pp. 850-851; Gardonio 2008, pp. 73-78).

Il pittore bellunese partecipò con successo ai corsi dell'Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1851 e fino al 1854. In questa fase esegue la *Strage degli Innocenti* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Ebbe successo con l'opera *Maria Stuarda regina degli scozzesi* (collezione privata). Nel 1874 ebbe l'incarico di supplente alla cattedra di Pittura e Nudo dell'Accademia veneziana. Esegue per la chiesa parrocchiale di Castellavazzo la pala di *San Giovanni Evangelista*.

L'opera conferma come nella produzione ritrattistica il pittore facesse largo uso del mezzo fotografico quale modello nell'ideazione ed esecuzione pittorica.

Bibliografia: inedito.



I60. PITTORE VENETO, TERZO QUARTO SECOLO XIX
(GIULIANO ZASSO?)

Ritratto di uomo con barba e cappello

Olio su tela, 47,5 x 36 cm | Inv. 912

Nello stato di conservazione attuale si giudica dipinto molto probabilmente su cartoncino con preparazione bianca anziché su tela, poi incollato su tavoletta di circa un centimetro di spessore. I bordi della tavola, sono stati dipinti contemporaneamente dal pittore che li ha così uniformati allo sfondo monocromo ocre del cartoncino leggermente più piccolo del nuovo supporto.

È ascrivibile a pittore veneto del 1870 circa di notevole livello qualitativo. Per quanto 'più finita' si riscontrano affinità ideative ed esecutive con l'opera di Giuliano Zasso rappresentata dal *Ritratto di garibaldino* (cat. 159, inv. 947), anche nel ricorso al mezzo fotografico quale modello, come sembra cogliersi nel taglio ravvicinato e nella conduzione della luce.

Bibliografia: inedito.



I61. PITTORE VENETO, CIRCA 1870
Ritratto del sacerdote Giacomo Bertoldi

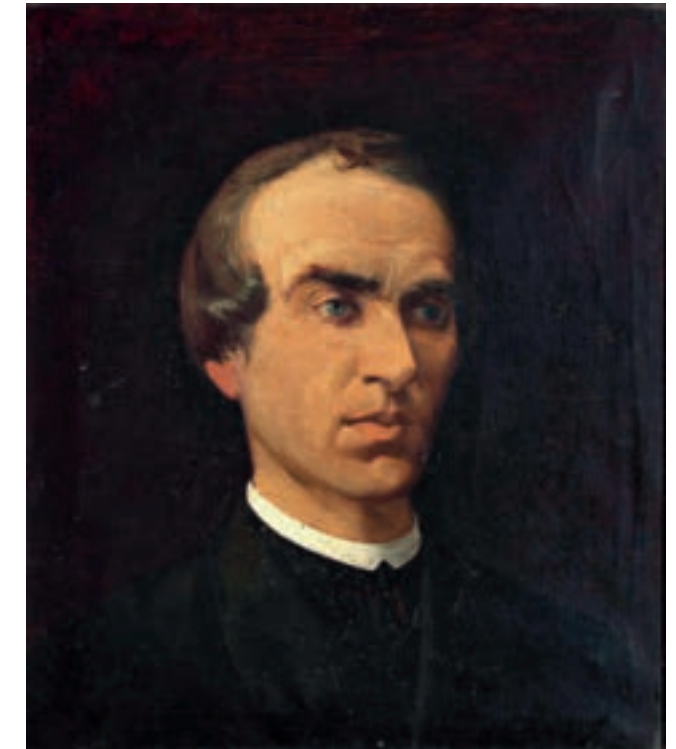
Olio su tela, 51,5 x 44 cm | Inv. 707

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

L'opera evidenzia un lieve strato di deposito superficiale e piccole cadute di colore localizzate prevalentemente in corrispondenza dei capelli e del viso.

Il dipinto presenta uno dei maggiori donatori del Museo di Asolo, Giacomo Bertoldi (Salzano 1840 - Asolo 15 ottobre 1910). L'illustre benefattore raccolse una cospicua collezione di libri d'arte e oltre un centinaio di quadri che poi legò, con atto testamentario del 1907, al Civico Museo dove entrarono nel 1910. Indossa la veste talare e nessuna insegna lo distingue per la dignità di prevosto di Asolo che ricoprì dal 1894 al 1910 (Comacchio 1967¹, pp. 56-57). L'età dimostrata giustifica la datazione proposta. Nessun dato si è raccolto circa l'autore dell'opera.

Bibliografia: Comacchio 1967¹, pp. 56-57 fig.; Idem 1979, p. 103, fig. 22.



162. - 164. LUDWIG NORMAN-NERUDA

(Stoccolma 1864 - Ortisei 1898)

Natura morta con brocche

Olio su tela, 45,6 x 62 cm | Inv. 729

Iscrizioni: in basso a sinistra si legge «L(udwig) N(eruda) 188[?]»

Restauro: Zattin e Restano, 2014

Natura morta con libri e maioliche

Olio su tela, 45,6 x 62 cm | Inv. 730

Restauro: Zattin e Restano, 2014

Ritratto di vecchia signora in costume con il parapioggia rosso

Olio su tela applicata su tavola, 77 x 59 cm | Inv. 750

Le due nature morte, eseguite evidentemente in *pendant*, sono state acquisite tramite il Legato Bertoldi (1910) nel cui inventario figurano con la paternità di “L. Neruda” e la data del 1890.

Nella prima su di un tavolo ricoperto da una tovaglia verde sono disposti un vaso e due brocche, libri e un candeliera. Nell'altra invece sullo stesso tavolo con tovaglia verde trovano sistemazioni alcuni libri, maioliche, un bicchiere di metallo e una lucerna.

Per ragioni di affinità di gamme e d'esecuzione pittorica

nonché stilistiche si assegna allo stesso pittore il *Ritratto di vecchia signora in costume con il parapioggia rosso*, caratterizzato da una forte accentuazione naturalistica con cui si rilegge un tema che trova ascendenza nei soggetti di Giandomenico Tiepolo (Zianigo 1727 - Venezia 1804).

Queste opere inedite si attribuiscono nella presente occasione a Ludwig Norman Neruda in base all'interpretazione del riscontro inventariale. Il pittore fu legato ad Asolo e si dedicò alla pittura, ma di certo è noto soprattutto quale alpinista. È il figlio di Wilma Neruda (nata Wilhelmine Maria Franziska Neruda; Brno 1838 - Berlino 1911) famosa violinista cieca appartenente a una famiglia di musicisti, la quale compì la sua formazione a Vienna presso Leopold Jansa, esibendosi in pubblico a sette anni. Nel 1864 sposò a Stoccolma il musicista svedese Ludwig Norman da cui ebbe Ludwig Norman - Neruda, con il quale si trasferì a Londra nel 1868. Dopo la morte del marito nel 1885, Wilma Neruda sposò nel 1888 il musicista anglo-tedesco Charles Hallé (Hagen 1819 - Manchester 1895) e per il quale, qualche anno dopo, assunse il titolo di Lady Hallé. Quando rimase di nuovo vedova si trasferì in palazzo Beltramini di Asolo (l'attuale sede municipale) che le fu donato da Edoardo principe di Galles, futuro re del Regno Unito. La seguì il figlio che aveva

sposato Marianne Sophia C. Peyton dal cui matrimonio nacque Wilma Marian Norman-Neruda. Dopo la morte di costui nel 1898 Wilma Neruda si trasferì a Berlino.

Le scarse notizie sull'attività di Ludwig Norman-Neruda si ricavano dagli articoli di cronaca internazionale relativi alla tragica morte del celebre alpinista. L'incidente di cui fu vittima sul Sassolungo richiese il primo intervento di soccorso alpino documentato, in quanto egli fu raggiunto in vetta da due guide gardenesi, Fistil e Pescosa, che con grandi difficoltà lo recuperarono e lo portarono a Ortisei, dove però egli morì alcuni giorni dopo (*Senza titolo* 1898; Hösch 1978, 7, pp. 151-152).

Il sintetico profilo pubblicato sul New York Time a corredo della notizia della morte fa riferimento alla sua attività pittorica: «In his very short life he elected for painting, varied by a brief spell of commerce, for which he was totally unsuited. He studied at Antwerp, where he made and friendship with Mr. Barrett Browning. This friendship subsequently led him to Asolo in Italy, where he lived for the last few years». Si apprende, pertanto, che Robert Barrett Brownig e Ludwig Norman-Neruda studiano entrambi ad Anversa, dove dovettero condividere l'alunnato presso Jean-Arnould Heyermans (1837-1892).

Il sodalizio fra i due consente di aggiungere altre informazioni sulle loro frequentazioni a Venezia e Asolo qui riportate nella scheda che segue relativa al *Ritratto di Sarianna Browning* del 1894 (cat. 165, inv. 752), opera di Charles-Stuart Forbes (Ginevra 1856 - New York? 1926).

Bibliografia: inediti.





CHARLES STUART FORBES (GINEVRA 1856 - NEW YORK? 1926)

Ritratto di Sarianna Browning

Olio su tela, 37 x 28 cm | Inv. 752

Iscrizioni: sul *verso* è apposta a penna la scritta «Sarianna Browning Sister of Robert Browning/ portrait by Carlo Forbes for R. R. Browning»; sul *recto*, in alto, a pennello, si legge la scritta in corsivo «Charles S. Forbes - Florence dec. 1894»

Il dipinto, racchiuso nella cornice originale, è segnato da una profonda craquelure in corrispondenza dell'ispessimento della materia cromatica. Lo stato di conservazione è tuttavia buono.

Sarianna Browning (1814 - 1903), sorella del poeta Robert Browning (Camberwell 1812 - Venezia 1889), è ritratta all'età di ottant'anni seduta su un'elegante poltrona barocca laccata di rosso e dallo schienale in cuoio imbottito. Su di un bracciolo è gettato lo scialle oca. L'acconciatura è composta dall'elegante fazzoletto orlato di pizzo. Anche il prezioso abito nero (in jais) proprio dello stato vedovile è orlato con pizzo bianco al collo e ai polsi. Le mani in grembo trattengono una lettera sigillata.

Come si deduce dalla scritta apposta sul *recto* il ritratto fu eseguito a Firenze nel 1894. Nel *verso* la scritta identificativa certifica quale committente e destinatario dell'opera Robert Browning.

L'autore è tra i partecipanti alla comunità di artisti inglesi e americani di formazione ed esperienza internazionali che furono frequentatori dell'ambiente cosmopolita veneziano (Gerdtz 2006, p. 183). Charles Stuart Forbes nacque nel 1856 a Ginevra da genitori statunitensi e si dedicò agli studi di pittura entrando in contatto con Pen Browning, figlio del poeta, e tra gli altri con John Singer

Sargent (1856-1925; Red. 1916, XII, p. 200; Ritter 2004, 42, p. 253). Nell'ottobre 1881 figura tra gli artisti quali Ralph W. Curtis, Harper Pennington, Julian Story, che ritraggono Robert Browning su incarico di Katharine de Kay Bronson (1834-1901), cfr. Mamoli Zorzi 2004, p. 63. Dal 1887 studiò a Parigi presso Carolus-Duran (Lille 1837 - Parigi 1917), inserendosi quindi in un *atelier* caratterizzato dalla vasta produttività e dalla presenza di numerosi artisti soprattutto inglesi e americani, fra i quali figurava Sargent. Forbes espose ai Salons parigini (1887-1889). Nel 1891 partecipò a quello della Société Nationale des Beaux Arts che iniziava l'organizzazione in primavera di un proprio Salon, antagonista di quello ufficiale ospitato al Palais des Beaux Arts al Champ-de-Mars (Fink 1990, pp. 198-199). Nel 1889 Sargent dipinse il *Ritratto di Charles S. Forbes* (Henry E. Huntington Library and Art Gallery San Marino, California; Hills 1986).

Alla fine degli anni Novanta Forbes raggiunse gli Stati Uniti e opera prima a Boston, in particolare partecipando alle attività del Boston Art Club, poi a New York (*Who was who*, 1999, I, *ad vocem*).

Il *Ritratto di Sarianna Browning* di Forbes è un elemento importante per configurare la problematica della cosiddetta «Donazione Browning, 1911?-1938» di cui parla Bernardi

(1952, ds., pp. 33-34) in questi termini: «sul 1921, il Prof. Luigi Coletti, nella sua bella relazione per il riordino del nostro Museo, accennava in voto alla “istituzione di un piccolo Museo Browningiano”. L’idea, più che dai ricordi storici che legarono il nome del grande poeta a quello di Asolo, noi gliela crediamo suggerita dalla presenza, in Museo, di un certo materiale di provenienza Browningiana». Nell’occasione Bernardi, procedeva a una verifica dei materiali esistenti e dei loro donatori, constatando che «non ci resta che di procedere per congettura, basandosi sulle poche cose tuttora rimaste, e sulle deposizioni, diremo così, del personale di casa. Il prof. Coletti parla di “autografi, edizioni, ritratti, ricordi di Roberto e di Elisabetta, e le opere di scoltura e di pittura del figlio dei poeti”. Ebbene, delle opere di quest’ultimo, Roberto come il padre, che ad Asolo visse a lungo e si spense sul 1911 [in realtà 1912], in Museo non esistono tracce. Si ha solo il ricordo di due gessi, due nudi muliebri in grandezza naturale, che, donati non è detto da chi e accolti in Museo, verso il 1930, - per ordine superiore - sarebbero stati distrutti a colpi di martello dagli spazzini comunali!».

Bernardi segnala di seguito: «del Browning padre invece esistono un ingrandimento fotografico e una ciocca di capelli racchiusa in un bel cofanetto di bronzo. Accanto alla fotografia, un ritratto ad olio, delle stesse dimensioni, dovrebbe ricordare le sembianze di Elisabetta. Altri però sono di parere diverso e vi riconoscono invece quelle della Signora Bronson. Parere che anche noi condividiamo, rifacendoci ai più noti ritratti della poetessa tanto diversi, nonché ai rapporti di buona ospitalità intercorsi ad Asolo e a Venezia fra il Browning e la Bronson il cui nome ricorda pure l’ammirazione asolana condivisa dalla sua nipote contessa Editta Rucellai-Bronson, che, più tardi al Museo donò la spinetta usata dal poeta in casa della donna ad

Asolo» (sulla spinetta cfr. Mamoli Zorzi 1989, p. 66 cat. 72). La ricognizione dei materiali Bronson effettuata da Bernardi gli consente di segnalare e trascrivere i tre documenti d’archivio che accompagnano il dono della spinetta giunta al museo nel 1938: il cartellino apposto allo strumento, la lettera di ringraziamento (con relativa minuta) inviata dal Podestà Raselli alla donatrice.

Si ritiene che Bernardi nell’elencare l’ingrandimento del ritratto fotografico di Robert Browning (Camberwell 1812 - Venezia 1889) e un ritratto delle stesse dimensioni nel quale identifica la moglie Elisabeth Barret Browning (Durham 1806 - Firenze 1861) si riferisca, in realtà, per quest’ultimo all’opera in oggetto. Le dimensioni, tra l’altro, corrispondono a un ingrandimento fotografico (rispetto al formato della lastra 18x24). Si deve ammettere, tuttavia, che in tal caso dovettero essere trascurate le scritte identificative apposte al dipinto.

Non vi sono ragioni, in ogni caso, per avvallare la proposta d’identificazione del personaggio rappresentato con Katharine de Kay Bronson (1834-1901), moglie di Arthur Bronson, dal cui matrimonio nacque Edith che andò in sposa a un Rucellai, donatrice al museo asolano dei cimeli di Browning come si annuncia nel 1949 (Pusinich 1949, p. 6). È ben vero che Katharine Bronson, celebre protagonista della società cosmopolita veneziana a partire dal 1876, era particolarmente legata ad Asolo dove, nella casa La Mura, ospitava amici, artisti e poeti tra i quali in particolare Browning che grazie a lei dal 1878 ha occasione di frequentare di nuovo la cittadina (Pellegrini 1938¹, pp. 59-75; Rebora 1949, pp. 63-65; Mamoli Zorzi 1989, pp. 19-22, 34-37, 42; Eadem 1991, pp. 119-120).

Robert Browning che già in età giovanile aveva ambientato ad Asolo il poema *Sordello* pubblicato nel 1840 e il dramma *Pippa Passes* del 1841, a distanza di molti anni vi concepisce



l'ultima sua raccolta di poesie intitolata *Asolando* edita con dedica a Katharine Bronson il 12 dicembre 1889, lo stesso giorno della morte dell'autore.

Pertanto, il ritorno ad Asolo di Browning può dirsi una conseguenza del legame stabilitosi a Venezia con i coniugi Bronson che vi si erano stabiliti nel 1876, ospitando a Palazzo Alvisi sul Canal Grande di fronte alla Salute non solo Robert Browning ma, in contemporanea, anche Henry James e, inoltre, gli artisti James Whistler, John Singer Sargent e William Merritt Chase.

Il contesto è quello descritto nel fortunato articolo della Bronson su *Browning in Asolo* del 1899-1900 (de Kay Bronson 1899-1900, pp. 920-931) che compone una sorta di dittico con quello su *Browning in Venice* dell'anno seguente (de Kay Bronson 1901-1902, pp. 572-84).

Pertanto, contrariamente alle supposizioni di Bernardi, si congettura che il *Ritratto di Sarianna Browning* realizzato da Charles-Stuart Forbes a Firenze nel dicembre 1894 possa essere giunto alla sede attuale attraverso Robert Wiedemann Barrett Browning (Firenze 1849 - Asolo 1912), noto nella famiglia come "Pen", l'unico figlio di Robert e di Elisabeth Barret Browning che ebbe un consolidato rapporto con Asolo, tanto da fondare la Scuola di merletti Browning divenuta in seguito Scuola di Antico Ricamo. La sua amicizia con il fotografo Herbert Young occasiona la straordinaria documentazione fotografica di Asolo di cui il Museo Civico conserva alcuni esemplari di notevole valore qualitativo (Mamoli Zorzi 1989, pp. 20, 50 catt. 8, 9, 10, 11).

Dopo gli studi universitari a Oxford Pen Browning scelse quelli della pittura che intraprese assieme a Ludwig Norman-Neruda presso Jean Arnould Heyermans ad Anversa

(Reese 1946, pp. 784-803). Per tale decisione fu incoraggiato da un amico di Robert Browning, il pittore John Everett Millais. Pen continuò gli studi a Parigi dove ebbe come maestro Auguste Rodin e tra i compagni di studio John Singer Sargent. Anche grazie al sostegno paterno conobbe un certo successo, dedicandosi al tema preferito del nudo femminile. Nel 1887 sposò l'americana Fannie Coddington (1853-1935), grazie alle possibilità finanziarie della quale acquistò e restaurò Palazzo Rezzonico a Venezia. Negli anni successivi continuò a dedicarsi alla pittura senza la necessità di mirare al guadagno. Alla morte di Robert Browning che si ammalò nella circostanza del soggiorno in Palazzo Rezzonico alla fine del 1889, Pen e Fannie ebbero cura delle persone a carico del poeta e tra queste della sorella Sarianna. La loro crisi coniugale subentrata negli anni successivi ebbe come conseguenza la vendita di Palazzo Rezzonico nel 1906. Per Browning fissò quindi la sua residenza presso Antella, vicino a Firenze, e ad Asolo dove morì l'8 luglio 1912. Fu sepolto solennemente ad Asolo e una decina d'anni dopo a Firenze per volontà della vedova. In assenza di volontà testamentarie la raccolta di manoscritti e cimeli di famiglia da lui raccolti negli anni fu messa all'asta e dispersa. Una parte venne acquisita da A. J. Armstrong, professore di inglese alla Baylor University negli Stati Uniti, e oggi si conserva presso la Biblioteca Armstrong Browning nel campus della Baylor University di Waco, Texas.

In tale contesto è da ipotizzare l'arrivo alle raccolte civiche asolane del *Ritratto di Sarianna Browning* realizzato da Forbes nel 1894.

Bibliografia: Bernardi 1952, ds., p. 33.

EUGENE BENSON

(Hudson 1839 - Venezia 1908)

166. *Orfeo ed Euridice sulle river del Lete*

Olio su tela, 98,5 x 208 cm | Inv. 858

Iscrizioni: «Orpheus Awaking Euridice by River of Lether».

Opera firmata

Bibliografia: *Prima Esposizione* 1895, pp. 69-70, cat. 18;

Mazzanti 2002, pp. 441 fig. 15, 455 nota 100; Eadem 2007,

p. 188 nota 80.

167. *Spiaggia in Oriente [Egitto]*

Olio su tavola, 8 x 31 cm | Inv. 766

168. *Paesaggio fluviale con colline*

Olio su tela, 12,2 x 33,5 cm | Inv. 767

169. *Il capitello di Forestuzzo in Asolo*

Olio su tela, 45 x 40 cm | Inv. 484

170. *Veduta della pianura da una strada collinare asolana*

Olio su tela, 25,8 x 33,2 cm | Inv. 485

171. *Paesaggio asolano al tramonto con il monte Grappa*

Olio su tavola, 12,5 x 32 cm | Inv. 486

172. *Paesaggio asolano di giorno con il monte Grappa*

Olio su tavola, 12,5 x 32 cm | Inv. 487

173. *Torre in campagna romana*

Olio su tela, 28 x 57 cm | Inv. 488

174. *Paesaggio con signora in bianco (rendez-vous)*

Olio su tela, 22,5 x 43 cm | Inv. 489

175. *Paesaggio*

Olio su tela, 20 x 32,5 cm | Inv. 490

176. *Angolo di casa di San Martino con merlettaia*

Olio su tavola, 19 x 25 cm | Inv. 491

177. *Collina degli Armeni ad Asolo*

Olio su tavola, 16 x 26 cm | Inv. 492

Bibliografia: De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p., n. 8 riprodotto.

178. *Paesaggio con la Rocca di Asolo*

Olio su tavola, 14 x 33,5 cm | Inv. 493

Bibliografia: Mamoli Zorzi 1989, pp. 45, 80 cat. 121, riprodotto.

179. *Veduta della laguna*

Olio su tavola, 14,5 x 34 cm | Inv. 493 bis

180. *Paesaggio con il Monte Grappa*

Olio su tavola, 26,5 x 39,5 cm | Inv. 757

181. *Mosaico della Madonna con il Bambino e dell'Albero del Paradiso della Basilica di San Marco*

Olio su tavola, 47 x 31,1 cm | Inv. 759

Iscrizioni: sul verso cartellino con scritto a matita «n. 40 *venitian mosaic of the church by Eugene Benson*».

In basso a sinistra il monogramma dell'artista

182. *Case con montagne sullo sfondo (Pieve di Cadore)*

Olio su tela, 29,4 x 14,3 cm | Inv. 768

183. *Luna che sale e le stelle della sera. Twilight of August*

Olio su tavola, 32,2 x 37,8 cm | Inv. 758

Bibliografia: Mazzanti 2002, p. 440 fig. 12

184. *Veduta dell'isola di San Giorgio in Alga*

Olio su tavola, 27,2 x 32 cm | Inv. 760

185. *Bosco di lecci nella campagna romana*

Olio su tela, 25,6 x 45,3 cm | Inv. 761

Bibliografia: Mazzanti 2002, p. 440 fig. 13

186. *Veduta della laguna con montagne sullo sfondo*

Olio su tavola, 25,8 x 20 cm | Inv. 763

Iscrizioni: «The venetian Alps & Lagoon Painted by Eugene Benson Price £ 30»

187. *Molo di Venezia con imbarcazioni [La Giudecca]*

Olio su tavola, 40 x 18 cm | Inv. 762

Iscizioni: sul retro cartellino con scritta a matita «Stay Boats and Scirocco sunset effect Venice»

188. *Sunday morning in Titian's Country*

Olio su tavola, 21 x 48 cm | Inv. 764

Bibliografia: Mazzanti 2002, p. 440 fig. 14; Eadem 2007, p. 188, fig. 51.

189. *Castelfranco in Moonlight*

Olio su tavola, 45 x 55,7 cm | Inv. 769

Iscrizioni: sul retro cartellino con scritta «Castelfranco Moonlight / with Place of Giorgione / Moonlight effect / by Eugene Benson»; a matita «Mezza Notte Chiaro da Luna / a Castelfranco».

190. *La caccia notturna*

Olio su tavola, 40 x 50,5 cm | Inv. 790

Opera firmata, recante il titolo

191. *Interno con focolare*

Olio su tavola, 24 x 22 cm | Inv. 971

Iscrizioni: sul retro a matita si legge «Eugene Benson»

192. *Pastora con gregge sul Forestuzzo*

Olio su tela, 38 x 32 cm | Inv. 857

Iscrizioni: sul retro «March 1904»

193. *Nel Tirolo*

Olio su tela, 95 x 147 cm | Inv. 822

Iscrizioni: sul retro a pennello «Nel Tirolo. Painted by Eugene Benson / Rome - Venezia»

Bibliografia: *Quarta Esposizione* 1901, p. 77 cat 49.

194. *Paesaggio del Cadore*

Olio su tela, 87 x 161 cm | Inv. 821

Iscrizioni: «Cadore, from (...).The last work»

Scritte autografe a pennello nel retro: «ultimo lavoro/ terminato/ E. B./ 1908; The/ Last touches/ made Jan(uary)1908/ m(r) E. Benson/ Venice./ Probably my/ Last Painting». Cartellino del Carnege Institut di Pittsburg, con il titolo originario dell'opera.

Questa serie di dipinti, il cui comune denominatore è il paesaggio italiano, con vere e proprie incursioni in quello asolano, fu donata al Museo dalla figlia acquisita di Eugene Benson, Miss Constance Fletcher, in ricordo del vincolo profondo che lo legò a queste terre.

Formatosi alla National Academy of Design di New York, della quale divenne membro a partire dal 1863, poi a Parigi dal 1867 al 1869, Eugene Benson assecondò da subito la sua inclinazione letteraria accanto a quella artistica (*Prima Esposizione* 1895, pp. 69-70; von Mach 1909, III, pp. 351-352; Wright 1929, p. 204; Soria 1982, pp. 67-68; Rohrschneider 1994, 9, p. 153). Prima e principale fonte di sostentamento furono gli scritti d'arte e di letteratura pubblicati su alcuni giornali newyorkesi, in partitolare in *The Round Table* dal 1863 e in *The Galaxy* dal 1866, successivamente in *The Atlantic Montbly* dal 1868, in *Appleton's Journal* dal 1869, in *The New York Evening Post* dal 1880 (Scholnick 1981, pp. 242-266).

Assieme alla sua compagna Violet, sposata Fletcher, madre di Julia Constance Fletcher, scrittrice nota con lo pseudonimo di “George Fleming”, Benson ritornò in Europa nel 1872, si stabilì in Italia, a Roma prima e dal 1888 a Venezia. In laguna risiedette in Palazzo Cappello su Rio Marin, dove Henry James ambientò *The Aspern Papers* (1888). Osserva Mazzanti 2007, pp. 182-183) che «i Benson possedevano uno di quei misteriosi recinti di verzura sulla laguna che affascinavano la Duse, protetto dalla mole maestosa di Palazzo Cappello. Gli ospiti di tale orto ameno ne hanno fatto un mito letterario, forse ispirato al mitico parco disegnato dal Bembo per gli *Asolani*, il *Paradiso* di Caterina Cornaro. Quello che “doubtless Giorgione saw and enjoyed”, scriveva Benson che riteneva i soggetti più liberi e singolari di Giorgione derivare dagli *Asolani*. Il giardino degli incontri amorosi e ludici, delle conversazioni sulla

giovinezza, sulle arti e l'amore doveva infatti trovarsi proprio in quelle terre dipinte con profondo sentimento della natura dal maestro veneto e dove, con la “stessa varietà elegante di vita dei nobili veneziani” di un tempo, anche gli abitatori moderni, seguendo la tradizione di illustri espatriati, da George Sand a Robert Browning, trascorrevano le stagioni miti, “come inglesi amanti di parchi e giardini della vita di campagna, come si conviene a persone raffinate e colte”. E Asolo doveva rappresentare di per sé un metaforico giardino appartato dove godere “immensa pace, l'infinito dell'orizzonte, l'assenza della volgarità del mondo”, così come nel gioiello arboreo e vegetale di Palazzo Soranzo Cappello» (le citazioni di Mazzanti sono tratte da Benson 1882², p. 15).

In definitiva, con la sua vasta e raffinata cultura, Benson diede voce a quella società internazionale di esteti che risiedeva a Venezia, partecipando nel contempo a quel cenacolo che coltivava le idee estetiche di Ruskin e votato a celebrare il mito di Giorgione, con prese di posizione anche attributive, come descrive Angelo Conti nel suo *Giorgione* (1894; Conti 2007). Ne facevano parte, fra gli artisti, Mario de Maria, Mariano Fortuny, Cesare Laurenti, Angelo Alessandri (Mazzanti 2002, pp. 445-446; Eadem 2007, pp. 183-186). Questo cenacolo artistico si divideva, a emulazione di quelli giorgioneschi del Cinquecento, fra le lagune e le campagne della terraferma che Benson conobbe bene da quando, in qualità di corrispondente, scriveva lettere di viaggio, divenendo con il tempo un giornalista molto apprezzato per le sue cronache.

Giunto ad Asolo per la prima volta nel 1885, Benson ne rimase talmente affascinato da ritornarvi periodicamente a trascorrere le vacanze estive, anche a seguito dell'invito dell'amico Robert Browning (Camberwell 1812 - Venezia 1889), autore di *Asolando*, raccolta di versi incentrati sulle

suggestioni offerte da queste terre, la cui pubblicazione coincise con la morte del poeta. Come spiega Pietro Re-bora (1949, p. 63) il titolo deriva «da “asolare”, svagarsi al sole, merigiare; parola che gli richiamava il cardinale Bembo, segretario della regina Caterina Cornaro ed i suoi Asolani, e che si ricollegava al suo adorato Asolo, il *delicious* Asolo della sua giovinezza». Le «incantevoli colline e la Torre d'Asolo, con i fulgori dell'autunno e le foglie sempre meno fitte» dipinte da Benson colpirono la sensibilità di Robert Browning, il quale in una lettera del 1889 a Mr. Thomas Fitzgerald ricordava con malinconia il paesaggio asolano dell'amata gioventù (Perosa 1991, p. 123).

In tale clima culturale Benson compose il breve saggio *In Giorgione's Country* (1882², pp. 9-19), evocazione di un passato idilliaco ma intriso di coeve impressioni naturalistiche che può fare da sfondo ai dipinti di ambiente asolano, specie a quelli popolati da figure mitologiche. Altra prosa ha per titolo *In Titian's Country* (Benson 1882³, pp. 20-40) e Pieve di Cadore, difatti, con le cime dolomitiche sono ugualmente oggetto della perlustrazione pittorica di Benson. Non trascurò in parallelo l'ambiente di Serravalle (Benson 1882¹, pp. 159-165) con i dintorni, Conegliano e i territori della nobile famiglia Collalto, di cui non sono giunti ad Asolo dipinti di soggetto corrispondente. Si tratta di saggi raccolti in volume dopo essere apparsi sulle colonne del *The New York Evening Post*. L'interesse per i territori collaltini trova giustificazione nel testo su *Gaspara Stampa* (1881) in cui tratta della irrequieta relazione della poetessa con Collaltino dei Conti di Collalto.

Benson studiò inoltre con passione la storia di queste terre alle quali dedicò il poema composto a partire dal 1889 intitolato *From the Asolan Hills* edito a Venezia nel 1890, in edizione rivista a Londra l'anno seguente (1891), il sottotitolo dell'edizione asolana del 1902 recita “*Dedicated to*

the lovers of Asolo”. Tratta delle vicende delle «Amber Isles (*Insulae Electrides*)» che egli vede ad Asolo, indagandone le vicende a partire dalla preistoria per giungere fino alla dominazione veneziana. Ricorda nei suoi versi le «dear dead women» che hanno reso celebre Asolo, la regina Cornaro in particolare e il suo seguito. L'interesse storico e documentario è rispecchiato in *Sordello & Cunizza* (1903) un affresco della Marca Trevigiana al tempo degli Ezzelini.

Durante questi soggiorni Eugene Benson realizzò i dipinti dedicati al paesaggio asolano, mentre per gli altri la datazione risulta più problematica. Due dipinti riguardano la campagna romana (cat. 173, inv. 488; cat. 185, inv. 761), un altro con ogni probabilità l'Oriente (cat. 167, inv. 766). Un piccolo nucleo ha per soggetto l'ambiente di Pieve di Cadore (cat. 182, inv. 768; cat. 194, inv. 821) e le Dolomiti fino al Tirolo (cat. 193, inv. 822). I soggetti lagunari hanno per tema le isole minori, scorci della città con le sue piazze d'acqua popolate d'imbarcazioni, aspetti quasi fantastici (cat. 190, inv. 790, *Caccia notturna*) o di suggestione documentaria come nel caso di un particolare dei mosaici marciari (cat. 181, inv. 759) in cui sembra rispettare la tradizione ruskiniana. Il nucleo più cospicuo di soggetto asolano riguarda angoli caratteristici e la dimensione di vita (cat. 169, inv. 484, *Il capitello di Forestuzzo in Asolo*; cat. 176, inv. 491, *Angolo di casa di San Martino con merlettaia*; cat. 192, inv. 857, *Pastora con gregge sul Forestuzzo*). Gli elementi qualificanti il paesaggio, come la Rocca e il Fresco della Villa degli Armeni, sono sempre presentati nella spazialità dilatata della natura di quei luoghi. Il carattere «impressionistico» si esprime nell'attenzione alla poetica dell'ora. Le variazioni e la volontà di cogliere con immediatezza gli effetti atmosferici ben si misurano nelle vedute di ampio respiro della pianura vista dalle colline asolane in pieno sole o del Monte Grappa al tramonto.

Altre opere conservate in Museo documentano la predisposizione dell'artista a raffigurare scene mitologiche, come il dipinto *Orfeo ed Euridice sulle rive del Lete* (cat. 166, inv. 858), in sintonia con le coeve esperienze dei simbolisti, ma ispirato soprattutto ai temi idillici del «misterioso» mondo giorgionesco.

Benson si espose al giudizio del pubblico partecipando alle Biennali veneziane (*Prima Esposizione* 1895, pp. 69-70 catt. 18-20; *Seconda Esposizione* 1897, p. 183 catt. 44-46; *Terza Esposizione* 1899, p. 53 catt. 41-44; *Quarta Esposizione* 1901, p. 77 catt. 46-50; *Quinta Esposizione* 1903, p. 42 cat. 3; *Settima Esposizione* 1907, p. 28 catt. 2-3; Pica 1901, pp. 63, 64, 66; Idem 1903, pp. 237, 258). Espose anche ai Salons di Parigi e alla Royal Academy di Londra. Bernardi (1952, ds., p. 35), con riferimento alla proposta di riordino del Museo di Asolo elaborata da Luigi Coletti, vedeva l'opportunità di affiancare al progettato “piccolo Museo Browningiano” anche quello dedicato a Benson «che non amò meno di qualsiasi altro la terra asolana da lui esaltata con quel suo poema *From the Asolan Hills (Dai Colli Asolani)* nel quale, senza raggiungere i voli sublimi della poesia Browninghiana, vibra per Asolo una nota, vorremmo dire, più specifica, più personale di caldo affetto ammirativo». Bernardi lamenta «peccato che nessuno, tranne con qualche saggio il Massarani, si sia curato di darci una traduzione italiana di questo poema *Dedicato agli innamorati di Asolo*, stampato dalla tipografia asolana Vivian (Benson 1902), palpitante di vita asolana e purtroppo da tutti i buoni Asolani ignorato!». I materiali avrebbero dovuto riguardare «autografi, ritratti, edizioni ed opere». Tali osservazioni sono di premessa alla rievocazione delle circostanze della donazione dei dipinti Benson fra 1935 e 1937 (in proposito si rinvia all'introduzione del presente catalogo). Di fronte a una tale opportunità «tutti assonnarono e dovettero passare ben 27

anni dalla sua scomparsa [di Benson] prima che un altro innamorato di Asolo, non asolano, sentisse il bisogno di fare qualcosa in proposito: l'avvocato veneziano Rodolfo Protti». È riportata la lettera del legale veneziano del 7 settembre 1935 indirizzata al Podestà Raselli che sonda l'interesse all'acquisizione dei dipinti di Benson: «Illustre Podestà, Asolo non possiede alcun quadro del Benson? Si desidera di averlo? Si sente, dirò meglio, il bisogno di averlo? Se così fosse, e se ci fosse la sicurezza di un onorevole collocamento al Museo, potrei adoperarmi all'uopo, forse con esito favorevole. In ogni caso, abbia la bontà di scrivermi una riga». Nella missiva Protti fa cenno alle sue pubblicazioni del 1935 su Browning e Benson ad Asolo (non reperite). La risposta del Podestà è del 12 settembre «La informo che questo Museo Civico non possiede alcun quadro del Benson e che, malgrado sia fortemente sentito il desiderio di averne uno, purtroppo il bilancio non consente, per ora, di sostenere una spesa del genere. Ad ogni modo giungano a Lei i sensi della più viva gratitudine per la proposta fatta, che spero potrà in un tempo non lontano realizzarsi».

Il cospicuo nucleo di opere donate in effetti, come detto, dalla figlia del pittore Miss Constance Fletcher, constava di trentasei dipinti, «di cui trentadue incorniciati»: attualmente, però, il museo ne conserva ventinove, degli altri se ne sono perse le tracce. Dal copioso carteggio conservato negli archivi dello stesso museo, affiora inoltre un'intricata vicenda relativa a questa donazione. L'allora direttore, il maestro Gianfrancesco Malipiero (Venezia 1882 - Treviso 1973), durante il sopralluogo effettuato a casa Fletcher per esaminare le opere di Benson, fu attratto non tanto da quest'ultime, quanto da «alcuni quadri antichi che non facevano parte del dono offerto». Infatti, poco dopo, lo stesso direttore dichiarava che i quadri di Benson non sarebbero stati accettati se non accompagnati dagli antichi,

sui quali egli aveva fissato la propria attenzione. L'immediata risposta fatta giungere dalla donatrice tramite il suo fiduciario, l'ingegnere Augusto Bas, al Podestà Raselli e che vide l'intervento di Mrs. Flora Stark, fu categorica: «se il Maestro Malipiero avesse ancora una qualsiasi influenza nell'ordinamento e conservazione del Museo, essa intenderebbe revocare senz'altro la donazione». La replica del podestà non si fece attendere. Oltre a esprimere la «più viva riconoscenza della Cittadinanza Asolana per la generosa donazione che ella intende fare», assicurava che vi sono «in corso mutamenti al Personale dirigente del Museo stesso». Qualche tempo dopo infatti il conte Pietro Trieste fu nominato vice direttore del Museo e Malipiero,

in virtù della regola *promoveatur ut removeatur*, fu a sua volta promosso Ispettore Onorario per i Monumenti e per gli Scavi di Antichità del Museo Asolano.

I trentasei dipinti a olio, oggetto della donazione, dopo una sosta forzata nei porti di Genova e Venezia a causa di complicazioni burocratiche inerenti i dazi doganali, arrivarono ad Asolo nell'autunno del 1937, dove furono esposti in una sala ricavata alla bisogna secondo, ironia della sorte, le direttive impartite da Malipiero (Bernardi 1952, ds., pp. 35-48; Comacchio 1979, pp. 179-193). Alcune opere furono in qualche misura valorizzate nell'esposizione dedicata al paesaggio asolano nel 1957 (De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.).



Imm. 858



Imm. 766



Imm. 767



Inv. 484



Inv. 485



Inv. 486



Inv. 487



Inv. 488



Inv. 489



Inv. 490



Inv. 491



Inv. 492



Inv. 493



Inv. 493 bis



Inv. 757



Inv. 759



Inv. 768



Inv. 758



Inv. 760



Inv. 761



Inv. 763



Inv. 762



Inv. 764



Inv. 769



Inv. 790



Inv. 971



Inv. 857



Inv. 822



Inv. 821

GUGLIELMO TALAMINI

(Vodo di Cadore 1867 - Faenza 1918)

195. *Venere e satiro*

Olio su tela, 128 x 176 cm | Inv. 845

Firmato: «G. Talamini». Retro non rilevato.

196. *Cantauro con faunetti*

Olio su tela, 49 x 58 cm | Inv. 846

Siglato «G.T.».

Bibliografia: De Marchi, in *Il Paesaggio asolano* 1957, s.p.197. *Ritratto di signora in costume*

Olio su tela, 123 x 102 cm | Inv. 843

Firmato : «G. T. / dipinse Guglielmo Talamini».

Sul retro «G.T. / Da Cadore I 1909».

Restauro: A. Bigolin, 2009.

198. *La centenaria montanara*

Olio su tela, 136 x 101 cm | Inv. 842

Reca la sigla, la firma e il titolo autografo: «G.T.;

G. Talamini da Cadore; *La centenaria montanara*».

Restauro: A. Bigolin, 2009.

Bibliografia: *1909. Ottava Esposizione* 1909; Mazza 2002, p. 4.199. *Mamma con bambino dopo il bagno*

Pastello su cartone, 91,2 x 69,3 cm | Inv. 781

Firmato in basso a destra «Guglielmo Talamini I (...) 1911».

Sul retro «1321 Venezia».

200. *Ditirambo asolano (Vendemmia asolana)*

Olio su tela, 171 x 283 cm | Inv. 889

Retro non esaminato.

Restauro: A. Bigolin, 2008.

Bibliografia: *XI Esposizione* 1914; Mazza 2002, pp. 4, 5.201. *Studio di figure in bianco in giardino*

Olio su tavola, 22,3 x 28,5 cm | Inv. 774

Sul retro abbozzo per natura morta (?).

202. *Giovane madre con bambino nel frutteto*

Olio su tavola, 137 x 117 cm | Inv. 841

Restauro: A. Bigolin, 2010.

203. *Ritratto della moglie [Angela Acquaviva]*

Olio su cartone, 64 x 49 cm | Inv. 864

Firmato «Talamini / (...) novembre 1902».

204. *Autoritratto*

Olio su cartone, 47,5 x 38,2 cm | Inv. 877

Iscrizioni: in alto a sinistra «il piccolo alla sua mamma»

Bibliografia: Comacchio 1979, p. 129 fig. 31.

205. *Ritratto di giovane donna*

Pastello su cartone, 51 x 41,5 cm | Inv. 863

Iscrizioni: in basso a destra «GT da Cadore».

Bibliografia: *Guglielmo Talamini* 2002, p. 21, riprodotto.206. *Ritratto di “Stona” di Asolo*

Olio su cartone, 63,5 x 48 cm | Inv. 480

Bibliografia: Rigoni 2002, p. 3.

207. *Ritratto di “Cice” di Asolo*

Carboncino su cartone, 54 x 32,5 cm | Inv. 481

Iscrizioni: sigla «G T» in basso a destra; nel retro a matita

«Cice d’Asolo» e data 1914.

Bibliografia: Rigoni 2002, p. 3.

208. *Ritratto di vecchio*

Olio su cartone, 48 x 41 cm | Inv. 783

Iscrizioni: si legge la firma «G. Talamini»

209. *Ritratto di vecchio*

Olio su tavola, 57,5 x 46,2 cm | Inv. 785

210. *Paesaggio dolomitico (Croda Marcora e Antelao dalla Valle del Boite)*

Olio su cartone, 51 x 71; 75,5 x 95 cm con cornice | Inv. 782

211. *Paesaggio dolomitico innevato*

(Punta Nera, Sorapìss, Fopa di Mattia, Croda Marcora; Cima di Bel Pra delle Marmarole)

Olio su cartone, 49 x 69,8; 53,5 x 74,5 cm con cornice |

Inv. 784

212. *Paesaggio dolomitico (Torre dei Sabbioni, Cima di Bel Pra e Antelao)*

Olio su tavola, 14 x 23,5 cm | Inv. 765

Sul retro abbozzo per lo stesso soggetto.

213. *L’asino*

Olio su tavola, 41 x 52 cm | Inv. 791

214. *Barche alla fonda davanti a San Giorgio Maggiore*

Olio su cartone, 48 x 54 cm | Inv. 886

215. *Barche alla fonda*

Olio su cartone, 44 x 62,2 cm | Inv. 879

Bibliografia: *Guglielmo Talamini* 2002, p. 20, riprodotto.216. *Paesaggio*

Carboncino ed olio su carta, 37 x 47,5 cm | Inv. 826

217. *Ciliegi*

Olio su cartone, 46 x 68 cm | Inv. 788

Iscrizioni: sul retro «15 / da mettere sotto al 15».

218. *Leggenda della foresta*

Olio su tavola, 87 x 68 cm | Inv. 800

Bibliografia: *X Esposizione* 1912; Mazza 2002, p. 4.219. *Casa asolana*

Olio su cartone, 71 x 48,5 cm | Inv. 786

Iscrizioni: in alto a matita «Sig. Prof. Guglielmo Talamini /

Leon d’Oro / Belluno»; sul retro «Casa asolana».

Bibliografia: De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p. (con erronea assegnazione a E. Benson).

I dipinti furono donati nel 1923 dalla moglie del pittore, Angela Acquaviva, a cinque anni dalla sua scomparsa. Tale offerta intendeva, per stessa ammissione della donatrice, confermare l'attaccamento dell'artista a questa «terra ridente e bella a Lui tanto cara». Una clausola del testamento olografo della donatrice prevedeva che sulla porta d'accesso alla sala da riservarsi a queste opere presso il Museo di Asolo l'iscrizione di marmo o granito riportasse la massima: «Arte in solitudine. Sola beatitudine. Opere di Guglielmo Talamini di Cadore».

Sfortunatamente le opere conobbero una sorte singolare, tanto che «la donazione Talamini divenne la “faccenda” o la “vertenza” Talamini, come ebbero a definirla i vari direttori del Museo civico avvicendatisi fino al 1975 (da Gianfrancesco Malipiero ad Enea De Marchi e Luigi Comacchio), impegnati ricorrentemente ora a giustificare agli eredi talune scelte espositive che sacrificavano, visto lo spazio limitato, alcuni quadri del pittore, ora a rassicurare vuoi sull'adeguatezza del luogo di conservazione delle opere collocate nei depositi del museo, vuoi sulle presunte perdite di alcuni dipinti» (Rigoni 2002, p. 3). Nel dicembre del 1927 giunsero ad Asolo quattordici casse ripiene di quadri, che però sostarono in Comune chiuse per due anni. Nel 1929 il maestro Gianfrancesco Malipiero procedette a una scelta delle opere, trattenendone un certo numero per il Museo e restituendo alla vedova le altre, circa i due terzi, che furono allora spedite a Pieve di Cadore, dove nel 1931 venne inaugurata l'esposizione permanente presso la Magnifica Comunità Cadorina.

Le opere trattenute, alla fine, non furono più di venticinque, di cui una, il *Ditirambo asolano* (cat. 200, inv. 889), deteriorato nella spedizione fu subito dato in restauro a un certo pittore Carlo (Bernardi 1952, ds., p. 57). Dalla corrispondenza, datata 1973-1975, tra il nipote dell'artista e

il sindaco di allora, si evince che i dipinti, all'epoca, erano già ridotti, per motivi non meglio precisati, al numero di diciassette (Battaglia 1988, schede OA). Con il riordino occasionato dal presente catalogo sono stati individuati venticinque dipinti, in quanto alcuni confusi con quelli di Eugene Benson. Per quanto riguarda le vicende della donazione si rinvia all'introduzione al catalogo.

Vivace ritrattista, talvolta impegnato in intense visioni di paesaggio, Guglielmo Talamini si educò dapprima a Venezia presso l'Accademia di Belle Arti e successivamente a Monaco, dove nel 1890 ebbe accesso alla famosa Accademia diretta da Franz Lenbach (Red. 1938, XXXII, p. 413; *Dizionario* 1976, p. 11; Mazza 2002, p. 3; De Grassi 2003¹, II, pp. 828-829). Nel 1899 e 1901 risulta risiedere a Firenze, nel 1903 a Venezia (*Terza Esposizione* 1899, p. 120; *Quarta Esposizione* 1901, p. 141; *Quinta Esposizione* 1903, p. 154).

Nel 1899 esordì con l'esposizione di due ritratti alla Terza Biennale di Venezia, figurandovi poi quasi ininterrottamente fino all'inizio della Grande Guerra, partecipando alla Undicesima Biennale del 1914. Si deve citare del 1909 La centenaria montanare (cat. 198, inv. 842). Uno studio per questo dipinto (*Centenaria di Vodo di Cadore*), nel quale la figura è colta fino al busto, si conserva presso la Collezione della Magnifica Comunità di Cadore (tecnica mista su cartone, 53 x 43 cm; Mazza 2012, p. 32). Nel 1912 espone alla Decima Biennale *Leggenda della foresta* (cat. 218, inv. 800) e infine nel 1914 *Ditirambo asolano o Vendemmia asolana* (cat. 200, inv. 889; Comanducci 1934, p. 714; Pica 1901, p. 24; Idem 1903, pp. 133, 139, 142; Mazza 2002, p. 4 note 5-13).

Dopo aver sposato la nobildonna faentina Angelina Acquaviva nel 1903, Talamini si stabilì tra le lagune, alternando frequenti soggiorni nel natio Cadore e ad Asolo, dove «con la puntualità di una rondinella amica, ad ogni tor-

nar di primavera fino al tardo autunno soleva aggirarsi tra piazzette e vicoli del ristretto ambiente cittadino o, più spesso, per le aperte 'rive' suburbane, fissando in quelle sue inesauribili tele schizzi, macchiette, ritratti e paesaggi a non finire» (Bernardi 1952, ds., p. 49). Quivi Bernardi lo ricorda «amico di tutti, circondato e ammirato da cittadini e villici in crocchio mentre, seduto sul trespolino, all'aperto, sciabolava pennellate su tavolozza e tele, a tutti sorrideva, con tutti scambiava piacevolezze e frizzi con la bonarietà disinvolta di uno di casa». Tali luoghi furono per l'artista fonti d'ispirazione continua e non a caso uno dei momenti più alti e felici della sua produzione, il suo “capolavoro” come lo definisce la vedova (Bernardi 1952, ds., p. 58), è da identificarsi in quel *Ditirambo asolano* (cat. 200, inv. 889) presentato all'ultima Biennale del 1914. Qualche anno dopo però, il precipitare degli eventi bellici, lo indussero a trasferirsi da Asolo a Faenza, dove morì poco più che cinquantenne nel febbraio del 1918.

Il nucleo di opere conservate ad Asolo consente di apprezzare lo stile e la poetica di questo pittore, intrisa di «un'energia ispiratrice resa tangibile dalla vivezza dei

moltissimi ritratti cui l'artista si dedica fin da subito, evidentemente suggestionato, più che dai vari neoimpressionismi o modernismi dell'ambiente secessionista monacense, dall'icastica ritrattistica del Lenbach (...). Alla pittura del maestro tedesco lo lega peraltro anche il costante riferimento al Rinascimento veneto, poi assunto come specifico terreno di indagine (...). L'ancoraggio alla matrice antica allontana progressivamente l'arte del Talamini dal realismo stringente degli esordi: i dipinti esposti nelle ultime due biennali prebelliche esprimono un evidente classicismo tanto iconografico che tecnico e anche la dimensione testimonia una nuova consapevolezza di monumentalità» (Mazza 2002, p. 5). Il *Ditirambo asolano* costituisce una sorta di sintesi delle precedenti sperimentazioni, in cui la lezione di Lenbach si innesta su di un tessuto culturale maturato sul realismo della pittura veneziana degli anni Ottanta, mentre nel *Centauro con faunetti* (cat. 196, inv. 846) affiora quel simbolismo di matrice böckliniana conosciuto probabilmente a Monaco e che tanta importanza ebbe per certi sviluppi della pittura italiana di primo Novecento.



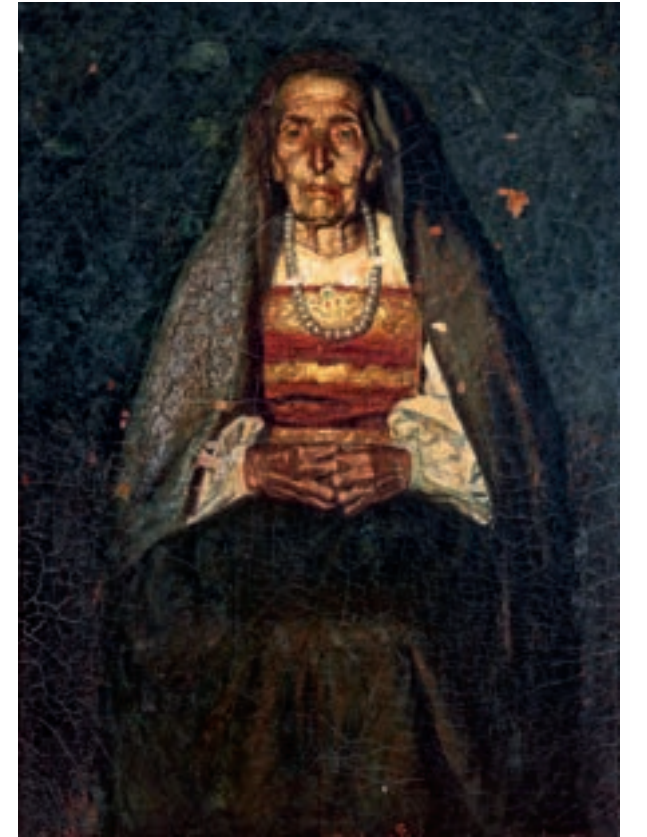
Inv. 845



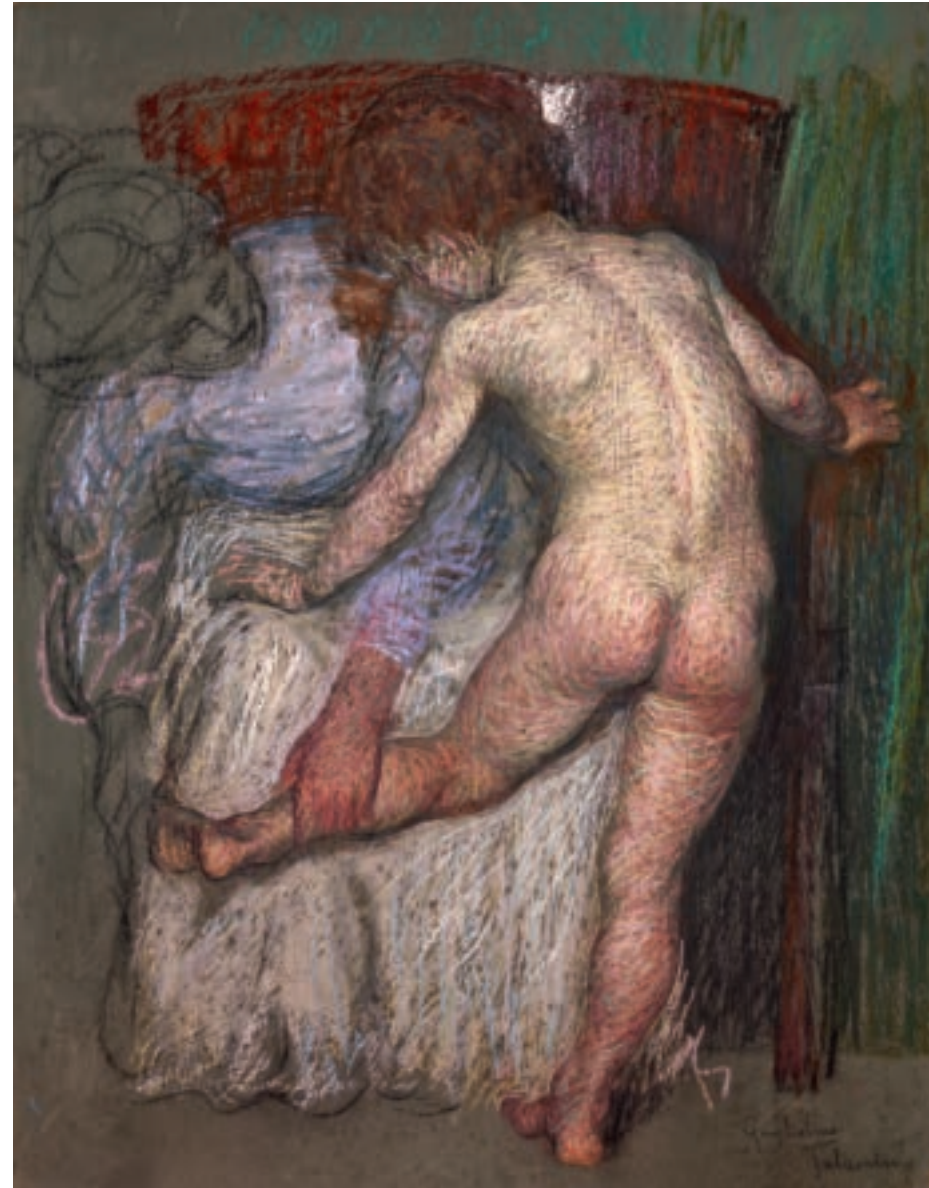
Inv. 846



Inv. 843



Inv. 842



Inv. 781



Inv. 889



Inv. 774



Inv. 841



Inv. 864



Inv. 877



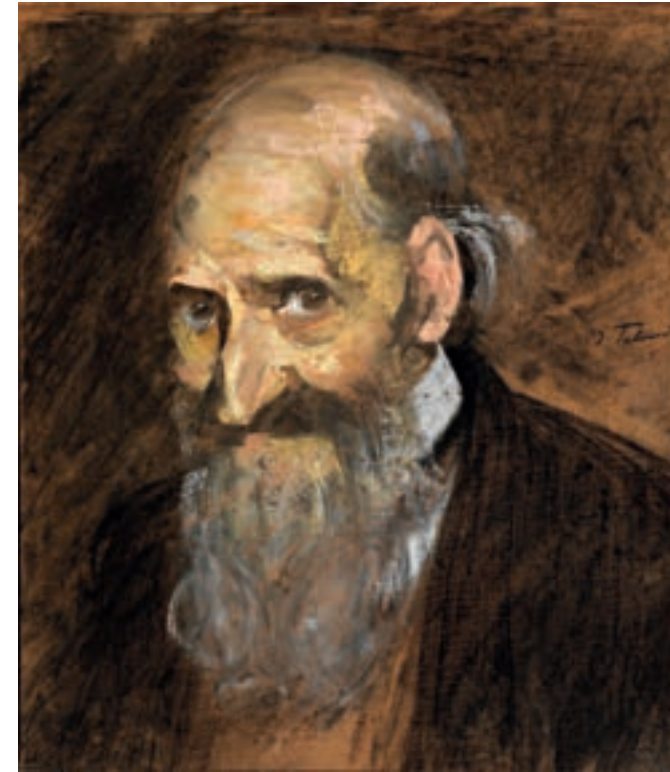
Inv. 863



Inv. 480



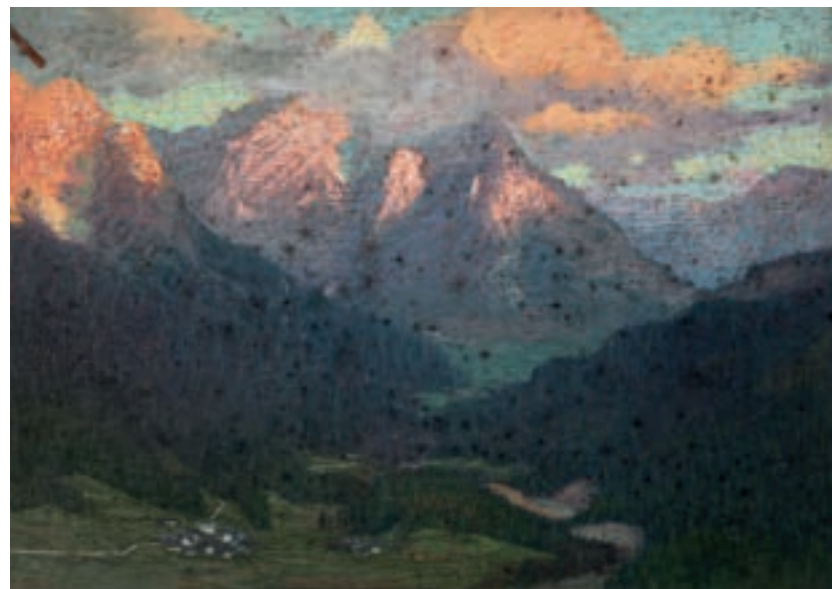
Inv. 481



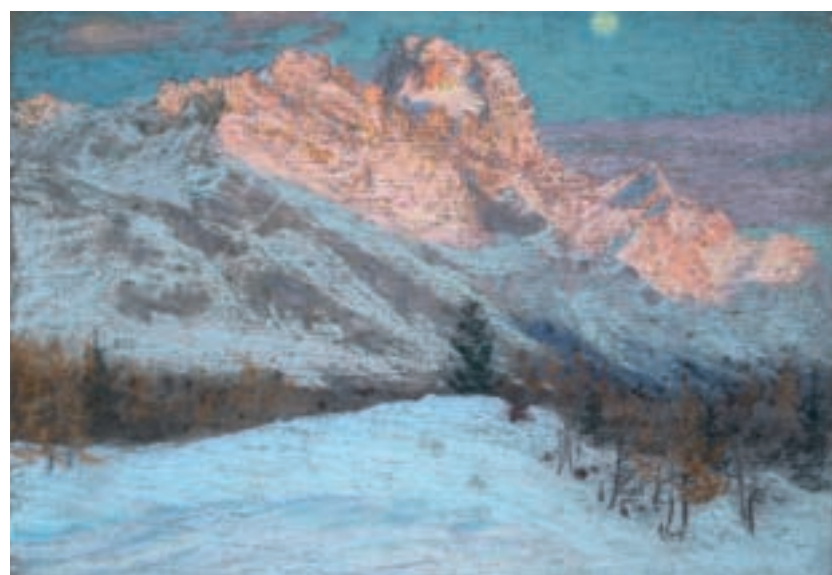
Inv. 783



Inv. 785



Inv. 782



Inv. 784



Inv. 765



Inv. 791



Inv. 886



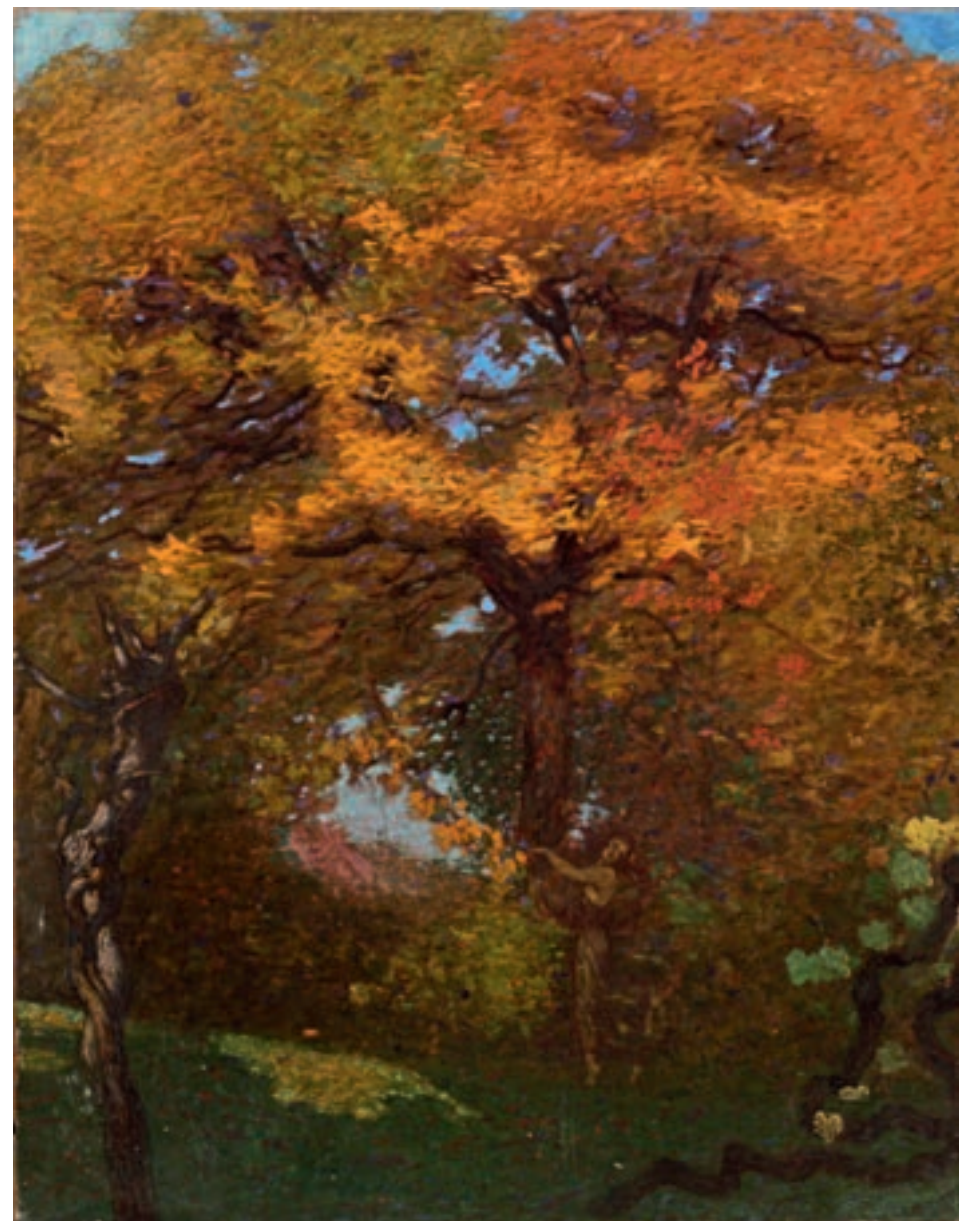
Inv. 879



Inv. 826



Inv. 788



Inv. 800



Inv. 786

220. NOÈ BORDIGNON
(SALVAROSA 1841 - SAN ZENONE DEGLI EZZELINI 1920)

Ritratto di fanciulla in preghiera

Olio su tela, 51,8 x 40 cm | Inv. 937

Iscrizioni: in basso a sinistra la scritta in nero a pennello «N. Bordignon»

Lo stato di conservazione è buono. Per l'immediatezza con la quale è raggiunto l'intento espressivo e scioltezza esecutiva il dipinto si colloca sullo scorcio dell'Ottocento o nei primi anni del nuovo secolo. Pertanto è rappresentativo degli esiti più maturi del lungo percorso del pittore trevigiano e in particolare della fase che lo vide partecipe della linea della "pittura della realtà". Larghe pennellate sfrangiate di colore corposo definiscono l'abito e i capelli del personaggio, come pure lo sfondo appena rischiarato su cui è gettata l'ombra. Una stesura più sottile e fusa riguarda il volto al fine di raggiungere un effetto plastico più risoluto, laddove si concentra la luminosità più alta.

Noè Raimondo Bordignon nasce a Salvarosa di Castelfranco Veneto il 3 settembre 1841 da umile famiglia, ma grazie ad aiuti poté iscriversi alla Regia Accademia di Belle Arti di Venezia per frequentare le lezioni di Michelangelo Grigoletti, Carlo De Blaas e Pompeo Molmenti, avendo come compagni Guglielmo Ciardi, Luigi Nono, Giacomo Favretto (Mondi 2003¹, II, pp. 654-655). L'impronta iniziale fu quella ancora legata al Romanticismo storico con predilezione per i soggetti mitologici e religiosi. Nel 1865 l'assegnazione di una borsa di studio governativa gli consentì di svolgere per tre anni il perfezionamento artistico a Roma, dove poté venire a contatto con Puristi e Nazareni e affrontare un solido studio

della grandi pagine della pittura del passato. Sulla via del rientro, la permanenza a Firenze lo portò a conoscere i Macchiaioli. Stabilitosi fra Castelfranco e Venezia, a partire dal 1869 il pittore si dedicò soprattutto alla grande decorazione di chiese in cui ha modo di esprimere, ancora una volta con forza drammatica pienamente romantica, l'ascendenza accademica della sua formazione. Solo dalla fine degli anni settanta, con quello che è denominato il periodo veneziano, si avverte una svolta di stile e l'adesione alla linea del Realismo di cui diviene protagonista. Eccelle in composizioni complesse, si dedica ai temi di vita quotidiana ambientati a Venezia sempre ricchi di aneddoti, occasione per dar prova ogni volta di una indubbia sapienza coloristica.

Il dipinto delle raccolte asolane è un esempio tipico di come, parallelamente a questa produzione, egli non manchi di isolare anche una sola figura per coglierne con sicurezza, in un gesto o in un'inclinazione dello sguardo, l'attimo psicologico con partecipata adesione alla realtà più intima. Tanto più ciò si avverte nell'opera in oggetto perché meno vincolata dagli schemi della ritrattistica di occasione. La collocazione cronologica indicata riguarda gli anni che lo vedono scegliere l'ambiente di campagna prossimo a quello asolano.

Bibliografia: inedito.



221. - 222. LUIGI ROSA
(Venezia 1850 - Roma 1919)

Mercato asolano

Olio su compensato, 73,5 x 99,5 cm | Inv. 823
Iscrizioni: in basso a destra si legge «Rosa; Asolo/ ottobre 19[13]»..

La casa gotica ad Asolo

Olio su tela, 47 x 70,5 cm | Inv. 561
Iscrizioni: in basso a destra si legge «Asolo / [otto]bre 1913»

Questi dipinti raffiguranti il centro di Asolo si presentano quasi fossero ritagli di un'immagine più ampia. Gli elementi architettonici caratterizzanti incombono nello spazio. In un caso si rappresenta la città con i portici e la strada deserta, solo gli scuri spalancati del palazzetto gotico di via Dante lascia intuire la vita in un interno. Nell'altro brulica la vita del mercato all'aperto in via Roma o via Garibaldi. Le donne che indossano abiti e fazzoletti variopinti paiono radunarsi all'ascolto per qualche attrattiva e abbandonare i cesti delle merci, ma c'è chi siede sulla gabbia del pollame o fruga in un cesto. Coprotagonista è la città dipinta. Con il virtuosismo di una pittura di macchia si coglie l'apparato decorativo del fronte di palazzo Farolfi.



Inv. 823



Inv. 561

L'autore è Luigi Rosa, allievo dell'Accademia veneziana e artista capace di coniugare l'immediatezza dei segni con una distintiva freschezza cromatica (Mondi 2003², II, pp. 806-807) sia che si dedichi all'ambiente lagunare, per la cui interpretazione egli è più noto, sia che colga i paesaggi di Terraferma.

Una versione de *La Casa gotica di Asolo* datata 1916 (olio su cartone, 46,4 x 28,9 cm) di collezione privata è stata espo-

sta alla rassegna a cura di Marco Mondì dedicata a *Vittorio e Romolo Tessari* (2003, cat. 159).

Nell'ottobre 1910 il maestro Gianfrancesco Malipiero sposò Maria, figlia del pittore veneziano e visitò per la prima volta Asolo, luogo al quale rimase legato.

Bibliografia: De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p., cat. 7; Mondì 2003², II, pp. 806-807.

223A. UMBERTO MOGGIOLI (TRENTO 1886 - ROMA 1919)

Asolo

Olio su tela, 53 x 45 cm | Inv. 483

Provenienza: Donazione G. Risch - Valentine, 1925

Iscrizioni: firmato in basso a destra

Umberto Moggioli, nativo di Trento, si trasferisce a Venezia nel 1905, dove frequenta i corsi di Guglielmo Ciardi e Augusto Sezanne presso la locale Accademia di Belle Arti (*Umberto Moggioli* 1969; *Moggioli* 1986; Pistellato 1992, II, pp. 979-980; Lorenzoni 2006, p. 365; *Umberto Moggioli* 2008; *L'avanguardia intermedia* 2013).

Nel 1907 un suo dipinto venne accettato alla Biennale e due anni dopo, nel 1909, giunge il riconoscimento ufficiale, ovvero l'invito ad allestire una vasta personale all'interno delle Mostre di Ca' Pesaro a Venezia. Tra gli artisti che quivi esponevano in quegli anni, si lega di amicizia con Gino Rossi e non sfugge al fascino emanato da Tullio Garbari, al quale si sente vicino «per nascita, educazione e concezione religiosa della vita» (Perocco 1972, p. 217). Nonostante il successo immediato, l'artista dal 1910 al 1915 fissa la sua dimora in una casetta, chiudendosi «da poeta nell'incantata isola di Burano» (Perocco 1972, p. 218), dove, poco dopo, lo seguiranno, Gino Rossi, Pio Semeghini, Luigi Scopinich e Vittorio Zecchin.

«Prima che egli si fissasse a Burano, la sua pittura rilevava - nella sua larghezza fin troppo facile e franca - uno schietto temperamento di pittore: erano generalmente impressioni di paese risolte alla brava, con poche pennellate vigorose e sommarie, grasse e verniciate, che denotavano più che



altro il gusto della materia e del brillante artificio pittorico» (Barbantini 1922, p. 22). Successivamente, durante il periodo di Burano, «la sua emotività fu più pronta, le sue visioni furono più autentiche, le sue impressioni più chiare, ed egli raggiunse tra le proprie emozioni e la propria arte il maggiore equilibrio. [...] Si serviva di rado di tinte schiette, per lo più di tinte impastate delicatissime e chiare, cosicché gli azzurri, i rosei, i verdi teneri sembravano trasparire discretamente dietro un velo lievissimo che li soffondeva di albore, in una gamma perlacea, dove tutti i colori dell'iride comparivano però in una splendida tenuità come nelle madreperla e nelle opali» (Barbantini 1922, pp. 25-26). Allo scoppio della Grande Guerra nel 1914, Moggioli, che sapeva come lo scontro si combattesse anche per il suo Trentino, si sentì in dovere di arruolarsi. Fu prima a Verona dove, vicino a Cesare Battisti, disegnò documenti topografici, e poi al fronte. Ammalatosi, nella primavera del '16 venne ricoverato a Verona e poi al convalescenziario di Torino. Uscitone riformato perché debole e malaticcio, riparò a Roma, dove lavorò moltissimo, eseguendo anche qualche ritratto su tutti *L'Americana*, e originando alcuni capolavori come *l'Eremita ortolano*, vero e proprio «racconto della sua vocazione, ritratto della sua anima» (Barbantini 1922, p. 34).

Il *Paesaggio* in oggetto appartiene a un ciclo di dipinti raffiguranti il territorio asolano, che si fa solitamente risalire al 1914 (Barbantini 1922, p. 50; Perocco 1972, p. 219; Luser 2008, pp. 41-42) e nel quale si palesa una vicinanza ai modi di Gino Rossi, specie per l'uso del colore organizzato in fasce ben precise, dove i cromatismi freddi delle colline sullo sfondo si contrappongono a quelli caldi degli alberi in primo piano. Moggioli non è solo interessato alla sintesi di forma e colore, ma anche a una resa del paesaggio entro precise regole costruttive e prospettiche. In questo perio-

do «la sintesi prospettico-spaziale s'accentua ancor più, la linea crea la venatura del quadro entro la quale possano vibrare delle placche di colore allo stato puro, un colore che non è più suggerito dal chiaroscuro, ma da una interpretazione lirica del paesaggio, d'una modernità sorprendente» (Perocco 1963², p. 18).

I dipinti di tematica asolana del 1914 figurano nelle più importanti esposizioni dedicate al pittore (Perocco 1963²; *Umberto Moggioli* 1969, pp. 28, 42; Belli, in *Moggioli* 1986, pp. 134-135 catt. 45, 46). Non è certo che il dipinto del Museo di Asolo sia da identificare con quello ricordato da Barbantini (1922, p. 50) come suggerisce Belli (in *Moggioli* 1986, p. 135 cat. 46). Non compare alla mostra antologica veneziana del 1963 (*Mostra antologica* 1963) come riportato in *Umberto Moggioli* (2008, p. 163).

La presenza sul verso della tela di un *Ritratto di ragazza* realizzata da Pio Semeghini che vi appone la firma è di conferma del sodalizio con Moggioli e un'attestazione indiretta della datazione agli anni di Burano quando i due pittori ebbero l'occasione di frequentarsi.

Bibliografia: De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.; Perocco 1963², p. 30; *Umberto Moggioli* 1969, p. 42, riprodotto.; Belli in *Moggioli* 1986, p. 135 cat. 46; Luser 2012, p. 32.

223B. PIO SEMEGHINI
(QUISTELLO, MANTOVA 1878 - VERONA 1964)

Ritratto di ragazza

Olio su tela, 53 x 45 cm | Inv. 483

Provenienza: Donazione G. Risch - Valentine 1925

Iscrizioni: sul retro scritta a matita: «Burano 1914/ ritrovato [?] Museo Asolo 1930/ Semeghini»

Enea De Marchi (*Il paesaggio asolano* 1957, s.p.) nel pubblicare il *Paesaggio asolano* di Moggioli (cat. 223A, inv. 483) segnala che «Sul rovescio della tela è una testa non finita, ma firmata di Pio Semeghini. Nella loro spartana povertà questi artisti dipingevano da ambo i lati non solo le proprie tele, ma anche quelle lasciate negli studi, come “*res nullius*” dai loro colleghi». In questo caso dovrebbe trattarsi di momenti contigui, ed è Moggioli ad avvalersi della tela lasciata incompiuta dall'amico. La scritta apposta da Semeghini fa riferimento, infatti, a Burano e al 1914. Si può interpretare come una certificazione autografa apposta nel 1930, nel momento in cui il dipinto è «ritrovato [?]». L'esecuzione s'inquadra nei rapporti stabilitisi a Burano fra i due artisti. Si far risalire al 1911 il primo soggiorno di Semeghini in quest'isola su invito di Gino Rossi incontrato a Parigi e con il quale viaggia in Bretagna. A Burano incontra Moggioli che vi risiedeva con la moglie Anna, inoltre Luigi Scopinich, Pieretto Bianco, forse anche Arturo Martini e Jacob Epstein. Conosce Nino Barbantini, con il quale entra in corrispondenza (Tomasi Arich 1993, pp. 18-22, 25-33; Stringa 1998, pp. 23-34). Alcuni di questi artisti avevano esposto alla seconda e terza mostra di Ca' Pesaro (Perocco 1972, pp. 247-264) e costituiscono il primo gruppo di Burano che si ritrova

per dipingere in un'isola per certi aspetti ancora genuina (Red. 1936, XXX, p. 484; Lorenzoni 1993, II, p. 868; Fuoco 1999, pp. 93-95).

La presenza di Semeghini è documentata anche nell'estate 1913 e dopo il rientro da Parigi a partire dall'autunno 1914 (Tomasi Arich 1993, p. 18).

La ricerca stilistica del *Ritratto di ragazza* asolano consente il confronto con il disegno di *Due figure di donna* del 1914 in Collezione Barbantini edito da Perocco (1972, pp. 256, 258-259) che lo pone a confronto con quello a matita di *Louise* del 1913 in Collezione Semeghini. Emerge quel procedimento di costruzione dell'immagine che accomuna sia il disegno che la pittura, dapprima attraverso l'incrocio dei segni che creano «il solco entro cui penetrano le penombre» e in seguito mediante la pura vibrazione cromatica che prelude a quello che diverrà il suo colore senza corpo. Si tratta di quel «circuitto tra immagine e supporto» secondo la felice espressione di Renato Barilli (1998, pp. 19-22). Chiarifica questa ricerca espressiva che mira all'essenzialità anche il confronto con l'*Autoritratto* del 1913 in collezione Semeghini a Verona (*Mostra antologica* 1984, cat. 7; *Pio Semeghini* 1998, p. 60 cat. 9).

Bibliografia: De Marchi, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.



224. NINO SPRINGOLO (TREVISO 1886-1975)

Monti a sera

Olio su cartone, 48 x 59 cm | Inv. 482

Iscrizioni: firmato in basso a destra

Nino Springolo, «pur sensibile e aperto a ogni novità che il mondo irrequieto della sua giovinezza veniva portando, mirò soprattutto a guardare entro se 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». Con queste parole Pietro Zampetti presenta l'artista nel catalogo della prima mostra antologica a lui dedicata, tenutasi a Venezia nel 1959 (in *Mostra antologica* 1959, p. 3). Springolo fu dunque un artista "meditativo", che ancor giovane «viveva scontroso e fuori dal mondo a Fonte d'Asolo, uno degli angoli più belli della terra trevigiana» (Perocco, in *Mostra antologica* 1959, p. 5). Qui lo scoprì nel 1923 Gino Rossi, che subito pensò bene di segnalarlo a Nino Barbantini, affinché lo inserisse nel gruppo degli Artisti Trevigiani alla Esposizione annuale di Ca' Pesaro a Venezia. In precedenza il pittore aveva debuttato, con alcuni disegni, tra gli allievi di Cesare Laurenti alla prima mostra di Ca' Pesaro del 1908 (Comanducci 1934, p. 703; Red. 1937, XXXI, p. 416; Perocco 1963¹; *Dizionario Enciclopedico* 1975, p. 411; Rizzi 1975, pp. 19-24; Rossi Bortolatto 1975, pp. 25-32; Salerno Colle 1992, II, pp. 1078-1079). Successivamente fu a Monaco di Baviera (1910), dove frequentò i corsi di



Hugo von Habermann presso l'Accademia di Belle Arti ed ebbe l'occasione di osservare la moderna produzione pittorica europea. Di ritorno dalla guerra, alla quale partecipò come ufficiale di fanteria, come detto, «si ritirò a Fonte d'Asolo, e diede pratica attuazione - come egli scrisse - alle nuove idee che al fronte, lontano dal mondo artistico e intellettuale, gli erano germogliate con l'osservazione della natura e dalla sua azione su di lui» (Perocco, in *Mostra antologica* 1959, p. 8). Il dipinto del Museo di Asolo potrebbe, secondo Battaglia (1988, scheda OA), essere stato eseguito in questi anni (1919-1925) che furono tra i più felici della sua attività.

Difatti, non manca un riscontro bibliografico a tal proposito. L'opera è inclusa nella *Mostra personale di Nino Springolo vincitore del primo premio «Città di Asolo»*, il cui catalogo è incluso in *Il paesaggio asolano* a cura di Giuseppe Mazzotti (*Il paesaggio asolano* 1957, s.p.), autore del profilo e della presentazione critica del pittore trevigiano. Figura senza indicazione di data fra le 24 opere di proprietà privata esposte, tutte datate 1919 e 1920.

«L'intuizione dei primi paesaggi e la conoscenza di un divisionismo non statico all'Ottocento, ma attivo e sperimentale, come fu quello ad esempio di Umberto Boccioni, confluiscono alla formazione di un linguaggio prettamente personale, che già s'esprime appieno nella lievità del pastello» (Perocco, in *Mostra antologica* 1959, p. 8). Il lungo studio e il grande amore per la natura hanno suggerito al pittore il modo di cogliere il respiro dei paesaggi asolani, tradotti in composizioni che riflettono sempre uno stato di calma e

di meditazione. Affidando il suo estro a un'insopprimibile vena cromatico-luministica tipicamente veneta, Springolo sceglie per i suoi dipinti una luce ferma e un colore di rara sensibilità, reso con una tavolozza pulita e fresca.

Nelle opere dei primi anni Venti si fa più avvertita la meditazione sull'Impressionismo francese, in particolare su Cézanne, nella stesura del colore epurata da qualsiasi forma di edonismo e nella cristallizzazione delle zone cromatiche che dovette colpire Gino Rossi.

Anche in seguito Perocco (1972, p. 358) conferma che il periodo del soggiorno di Springolo a Fonte dal 1919 al 1925 è tra i più felici della sua attività. Si fa iniziare con una serie di pastelli che ci danno il segno della lenta maturazione verso un conquistato mondo poetico affatto personale dopo le esperienze giovanili.

Per individuare tale direzione è valido il confronto fra il dipinto in oggetto e quello dal titolo *Autunno sui colli* del 1921 pubblicato da Perocco (1972, p. 362). Osserva Butturini (1998, pp. 90-91 cat. 22) a proposito dell'olio su cartone con *Strada di collina sotto la pioggia* del 1921, anch'esso utilmente accostabile: «sono una cinquantina i paesaggi del 'periodo di Onè' [Onè di Fonte] identificabili per questa forma divisa, in cui la pennellata crea una 'texture' aperta, con forti viraggi tonali e sul blu e sui verdi. Al ritorno in Treviso nel 1925 la tavolozza schiarisce, e la trama si distende».

Bibliografia: Mazzotti, in *Il paesaggio asolano* 1957, s.p., cat. 7, riprodotto.

ORAZIO CELEGHIN

(Limena 1906 - Montebelluna 1984)

225. *Gruppo in un interno*

Olio su tela, 77,7 x 72,5 cm | Inv. 908

Iscrizioni: in basso a destra «Celeghin»

Bibliografia: inedito.

226. *Paesaggio sul Piave*

Olio su faesite, 79 x 120 cm | Inv. 773

Iscrizioni: in basso a destra «Celeghin»

Bibliografia: *Il paesaggio asolano* 1957, s.p.;

Rizzi 1986, fig. 11; Di Martino 2004, p. 22.

227. *Paesaggio asolano*, 1934

Olio su cartone 84,5 x 63 cm | Inv. 885

Iscrizione in basso a sinistra: «O. CELEGHIN.XII»

Bibliografia: Di Martino 2004, p. 12.

228. *Paesaggio asolano*, 1934

Olio su cartone 80 x 63 cm | Inv. 887

Iscrizione in basso a sinistra: «O. CELEGHIN.XII»

Bibliografia: Di Martino 2004, p. 11.

229. *Paesaggio collinare*

Olio su tela, 52 x 75 cm | Inv. 809

Iscrizioni: in basso a destra «Celeghin. 79»

Bibliografia: Di Martino 2004, p. 42.

230. *Paesaggio collinare*

Olio su cartone, 27 x 31,5 cm | Inv. 810

Iscrizioni: in basso a destra «Celeghin»

Bibliografia: Di Martino 2004, p. 23.

Il pittore si trasferisce giovanissimo ad Asolo (1912 circa). Di umile famiglia, trova sostegno nell'Amministrazione Comunale, nella Banca Popolare di Asolo e, in particolare, in Gianfrancesco Malipiero per intraprendere gli studi all'Accademia delle Belle Arti di Venezia che iniziarono nel 1922. Ebbe come maestro Ettore Tito e coltivò l'amicizia del figlio di costui Luigi. Frequentò, traendo incoraggiamenti, Mario De Maria. Dal 1926 fu collaboratore di Guido Cadorin in importanti imprese di decorazione ad affresco (Roma, Hotel Ambasciatori, 1925-1926; Albergo Royal, Viareggio; chiesa parrocchiale di Vidor, 1926; Palazzo delle Poste di Gorizia, 1933; Casa d'Italia a Bruxelles, 1935).

Assistente volontario dal 1928 al 1933, ebbe nel 1935 l'incarico di assistente alla cattedra di pittura dell'Accademia veneziana ricoperta da Cadorin. Inizia dal 1936 (fino al 1954) l'attività di scenografo per il teatro La Fenice in Venezia. Partecipa alle esposizioni della Bevilacqua La

Masa dal 1937, alle Biennali del 1948, 1950 e 1956 (Rizzi 1986, p. 21). Il successo che gli arride a partire dalla metà degli anni Trenta è attestato dalle numerose partecipazioni a mostre collettive in Italia e all'estero. Al 1939 risale la prima personale ad Asolo che gli dedicherà una rassegna anche nel 1983.

Questo è l'anno che precede la scomparsa del pittore il quale negli ultimi tempi fu sempre più presente nella sua casa di Valdobbiadene (Tocchetto 1993, II, p. 662). Alcune sue opere passate al Museo di Asolo furono presentate da Enea de Marchi in occasione della mostra *Il paesaggio asolano* 1957 (catt. 100-105). Un contributo importante alla conoscenza di Celeghin, dopo la rassegna del 1986 a cura di Paolo Rizzi (*Orazio Celeghin* 1986), è dato dalla mostra tenutasi al Museo Civico di Asolo nel 2004, illustrata dal testo critico di Enzo Di Martino (2004, pp. 7-9). Il profilo stilistico che è tratteggiato nell'occasione si presta perfettamente a collocare le cinque opere del museo asolano che appartengono a momenti salienti della lunga attività di Celeghin.

I primi due olii su cartone del 1934 s'inquadrano in quell'oscillazione dagli esiti assai personali tra «struttura compositiva» alla Cadorin (in altri termini un vago «sapore cezanniano») e «visione dissolta nella luce di [Virgilio] Guidi». Quest'ultimo maestro, dal 1927 successore di Tito all'Accademia, scosse non poco l'ambiente artistico veneziano e anche Caleghin non fu immune dall'accusare una suggestione formale ed espressiva.

Proprio i valori di dissolvenza caratterizzano la stagione degli anni Cinquanta in cui si collocano il *Paesaggio sul Piave* e il primo *Paesaggio collinare*, per giungere nella fase più matura attestata dal dipinto del 1979 a una visione addirittura "turneriana". In essa De Martino sottolinea come «il colore sembra esplodere in una luminosità accicante, giungendo così ad esiti di suggestionante emotività e di straordinaria qualità formale». Alla quale contribuisce indubbiamente la notevolissima capacità tecnica nell'uso del colore (Tiozzo 2002, pp. 105), conforme alle doti personali e alle prerogative della formazione e iniziale attività di frescante.



Inv. 908



Inv. 773



Im. 885



Im. 887



Im. 809



Im. 810

ALTRE OPERE DEL NOVECENTO

Catalogo sommario delle recenti acquisizioni

DONAZIONE
GIUSEPPE CREMA

231. Inv. 817
Manlio Alzetta
(Venezia 1920-2000)
Comignoli, incisione

232. Inv. 811
Giovanni Barbisan
(Treviso 1914-1988)
Natura morta, incisione

233. Inv. 812
Giovanni Barbisan
Natura morta, incisione

234. Inv. 813
Giovanni Barbisan
Vita silente con fragole

235. Inv. 814
Giovanni Barbisan
Vigna, incisione, 1970

236. Inv. 815
Giovanni Barbisan
Asolo, incisione, 1939

237. Inv. 816
Giovanni Barbisan
Strada di campagna con carro,
incisione

238. Inv. 792
Franco Batacchi junior
(Treviso 1944 - Venezia 2011)
Maternità come i Fiamminghi,
1966

239. Inv. 793
Federico Bellomi
(Colognola ai Colli 1928 -
Verona 2010)
Verona o Prova d'autore - Capriccio

240. Inv. 796
Federico Bellomi
Istituto Stigmatini di Verona

241. Inv. 830
Federico Bellomi
Paesaggio ravennate

242. Inv. 836
Federico Bellomi
Paesaggio con rocca

243. Inv. 837
Federico Bellomi
Giovane donna, incisione,
1971

244. Inv. 795
Franco Fregonese
(San Donà di Piave
1928-2012)
Prova d'autore

245. Inv. 794
Francesco Piazza
(Venezia 1931 -
Treviso 2007)
Veduta, incisione, 1978

DONAZIONE DALLA ZORZA	253. Inv. 848 Corrado Balest Venezia 1969 <i>Paesaggio classico o Capri</i>	261. Inv. 876 Toni Bovago <i>Paesaggio asolano in autunno</i>
246. Inv. 775 Carlo Dalla Zorza (Venezia 1903-1977) <i>Asolo</i> , 1970	254. Inv. 875 Mara Barigelli <i>Paesaggio con ponticello</i>	262. Inv. 808 Dalma Bresolin (Pola 1923 - Crespano del Grappa 2001) <i>Friuli, maggio 1976 - Fiducia nel futuro</i> , incisione
247. Inv. 776 Carlo Dalla Zorza <i>Paesaggio asolano con neve</i>	255. Inv. 870 Gelindo Baron <i>Fine inverno</i>	263. Inv. 950 Dalma Bresolin <i>Il melograno ad Asolo</i> , incisione
248. Inv. 777 Carlo Dalla Zorza <i>Asolo</i> , olio su compensato, 1961	256. Inv. 818 Toni Benetton (Treviso 1910-1996) <i>Crocifissione</i> , scultura	264. Inv. 951 Dalma Bresolin <i>Il maglio di Pagnano</i> , incisione
249. Inv. 778 Carlo Dalla Zorza <i>Asolo, strada del Foresto Vecchio</i>	257. Inv. 862 Romano Bertelli <i>Piazza di Asolo</i>	265. Inv. 869 Luciano Buso Guia di Valdobbiadene 1954 <i>Primavera ai colli d'Asolo</i>
250. Inv. 779 Carlo Dalla Zorza <i>Asolo</i> , 1965	258. Inv. 855 Giancarlo Bettis (Treviso 1936-2014) <i>Donna</i> , 1989	266. Inv. 819 Lorenzo Ceregato <i>Orti</i>
251. Inv. 780 Carlo Dalla Zorza <i>Asolo</i> , 1965	259. Inv. 860 Livio Bisa <i>Palazzo ducale</i> , 1989	267. Inv. 861 B. Cesarato <i>San Gottardo</i>
ALTRE ACQUISIZIONI	260. Inv. 847 Miranda Boschiero <i>Cavallo</i> , 1990	268. Inv. 873 Sergio Colautti <i>Giochi di riflesso ad Asolo</i>

269. Inv. 854 Brunetta Cornaviera <i>Tre teste</i>	277. Inv. 789 Teresa Notte <i>Interno Teatro Duse</i>	285. Inv. 787 Giovan Battista Rossetto <i>Asolo</i> , 1979
270. Inv. 851 Giorgio Deganello <i>Via Browning</i> , 1982	278. Inv. 957 A. Palazzi <i>Rio veneziano</i>	286. Inv. 853 Marino Santarelli <i>Paesaggio</i> , 1983
271. Inv. 850 Enrico De Cillia (Treppo Carnico 1910 - Udine 1993) <i>Asolo "Villa Armeni"</i>	279. Inv. 959 Marcello Pirro (Apricena 1940-2008) <i>Who is who</i> , 2004	287. Inv. 859 Angelo Sartor (Bassano del Grappa 1941) <i>Campo fiorito</i>
272. Inv. 844 Di Lucia <i>Paesaggio asolano con rocca</i> , 1969	280. Inv. 960 Marcello Pirro <i>Il grande albero</i> , 2004	288. Inv. 952 Ottorino Stefani (Volpago del Montello 1928) <i>La Rocca al tramonto</i> , 1999
273. Inv. 958 Maria Pia Filippetto <i>Piccolo marinaio</i>	281. Inv. 961 Marcello Pirro <i>L'albero e il vento</i> , 2004	289. Inv. 866 (Nino Tommasini) (Treviso 1905-1970) <i>Paesaggio con casa</i> , 1957
274. Inv. 852 Silvano Gilardi <i>Paesaggio sensibile</i> , 1979	282. Inv. 955 Federico Polo (Asolo 1910-1983) <i>Scorcio asolano con Municipio</i>	290. Inv. 868 D. Tommisoni <i>Casa colonica</i>
275. Inv. 953 Marini <i>Panorama con Rocca</i>	283. Inv. 956 Federico Polo <i>Scorcio asolano con Villa Scotti Pasini</i>	291. Inv. 874 L. Trabucco <i>Veduta asolana</i>
276. Inv. 770 Umberto Moggioli, già attribuito a <i>Paesaggio asolano</i>	284. Inv. 856 Giovan Battista Rossetto (San Donà di Piave 1936-1991) <i>Incanto asolano</i>	292. Inv. 865 Fiorenzo Vaccaretti <i>Rocca</i> , 1989

293. Inv. 771
Paola Vincenti
Orti a Pellestrina, 1979

294. Inv. 797
Paola Vincenti
El canalasso dell'Accademia, 1979

295. Inv. 798
Roger Wouters
(Brugge, Belgio, 1937 -
Ostenda 1989)
Verso Pomezia, 1978

296. Inv. 799
Roger Wouters
Aquilone d'amore, 1979

297. Inv. 872
Bruno Zanesco
Paesaggio con lago

298. Inv. 954
Alberto Zizola
Rosso di sera

299. Inv. 849
Paesaggio

300. Inv. 962
C'è bisogno di un teatro
Gesso, 1981

SOGGETTI SACRI



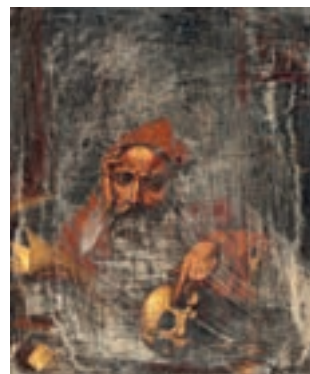
301. Pittore veneto, prima metà secolo XV, derivazione degli inizi del secolo XIX
Madonna con il Bambino, santa Caterina d'Alessandria e sant'Antonio da Padova
Tempera su tavola, chiuso cm 13 x 6,5; aperto cm 13 x 7,5
Inv. 526

Al centro la Vergine con il Bambino è seduta su un cuscino posto sull'erba, come Madonna dell'Umiltà. La siepe fiorita definisce il simbolico *bortus conclusus*. Nei laterali i due santi sono colti a figura intera. Battaglia (1988, scheda OA) coglie affinità stilistiche con le opere di Stefano da Verona e di Gentile da Fabriano. In realtà si tratta di un manufatto di debole qualità da ascrivere all'inizio del Novecento, incoerente anche nella tipologia della cornice con fastigio di ascendenza barocca.
Bibliografia: inedito.



302. Giovanni Bellini, copia fine secolo XVII
Venezia 1430 circa - 1516
Presentazione di Gesù al tempio
Olio su tela, cm 83 x 97
Inv. 913

Il cartellino apposto in alto a sinistra reca il numero 185. Il dipinto è stato foderato in occasione di un vecchio restauro. Attualmente si presenta molto danneggiato, lacunoso in più punti, soprattutto nei margini. Un foro interessa il lato destro in basso. La vernice è molto alterata e imbrunita. Il prototipo scomparso fu ideato da Giovanni Bellini verso il 1490. Esso è noto attraverso varie versioni classificate da Heinemann (1962, I, pp. 41-44 cat. 145). L'uso del colore, quasi un monocromo giocato sui bruni, la forza chiaroscurale di resa piuttosto schematica fanno propendere per la collocazione a fine Seicento, in una fase ancora impronta allo stile dei "tenebrosi".
Bibliografia: inedito.



303. Albrecht Dürer, copia fine secolo XVII - inizi secolo XVIII (?)
Norimberga 1471-1528
San Girolamo nello studio
Olio su tavola, cm 65,3 x 53,7
Inv. 751
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910
Iscrizioni: sul verso si legge la scritta stesa a pennello in nero «DURERO D. (?) / REV(eren) D(issi)MI CAPITULI ECCL(es)IAE BRIXIENSIS / EX OBLATIONE / IOAN(nis) IACOBI PERCHOFER CAEN. [...] / AN(n)O D(OM(in)I MDCCV»

Il retro presenta due assi traverse trattate in scuro. La pellicola pittorica, è abrasa e fortemente ossidata. Si riscontrano danni in molti punti. Nell'inventario del Legato Bertoldi, che evidentemente tiene buona l'iscrizione posta sul retro, l'opera è assegnata ad

Albrecht Dürer e l'effigiato viene identificato con Jan Hus, mentre Giovanni Perchofer, a quanto riportato da Bevilacqua (2000, scheda OA) risulterebbe essere il canonico che nel 1705 donò al capitolo di Brescia il quadro. Dal punto di vista iconografico l'immagine di Jan Hus, teologo boemo del XIV secolo propugnatore dell'autonomia della chiesa ceca e condannato al rogo per eresia, aderisce a una tradizione consolidata che lo ritrae quale sacerdote e intellettuale.

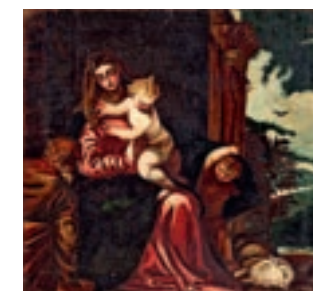
In realtà, il dipinto asolano di qualità assai modesta replica un prototipo düreriano e la datazione è da collocarsi probabilmente tra Seicento e Settecento. Di riferimento è il *San Girolamo* (60 x 48 cm) che Albrecht Dürer realizza con tecnica a olio su tavola nel 1521 durante il soggiorno nei Paesi Bassi. Opera donata al capo della missione commerciale portoghese Rodrigo Fernandez de Almada per farselo amico, ora custodito nel Museu Nacional de Arte Antiga a Lisbona. Essa ha goduto di grande notorietà, se ne contano infatti svariate copie, soprattutto da parte di pittori olandesi.
Bibliografia: inedito.



304. Antonio Allegri, detto il Correggio, copia del secolo XVII
Correggio 1480-1534
Maddalena leggente
Olio su tela, cm 28,5 x 38
Inv. 938
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

La tela è stata incollata su un pannello di legno. Si scorgono numerosi sollevamenti della pellicola pittorica e cadute di colore diffuse su tutto il dipinto. Esso appare scuro a causa dell'alterazione della vernice e del deposito di polvere. Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910, dove era attribuito ad Annibale Carracci. Si tratta di una modesta derivazione, tuttavia antica, dalla celebre *Maddalena penitente* di Correggio già conservata alla Gemäldegalerie di Dresda, scomparsa durante la seconda guerra mondiale. Il modesto pittore poté avvalersi di un modello pittorico. Si ricorda, tuttavia, come il celebre dipinto annoveri un catalogo di una quindicina di stampe di

traduzione (D. Dagli Alberi, in Mussini 1986, pp. 234-239 cat. 501-517.
Bibliografia: inedito.



305. Paolo Veronese, copia della fine secolo XVII
Verona 1528 - Venezia 1588
Sacra famiglia e san Giovannino
Olio su tela, cm 67 x 70,9
Inv. 746

Derivazione assai modesta dal dipinto di Paolo Veronese (olio su tela, 105 x 112 cm) della chiesa di San Barnaba a Venezia, ora depositato presso la chiesa di Santa Maria dei Carmini, proveniente dalla chiesa della Maddalena di Padova dopo la soppressione del 1774. L'originale è databile intorno al 1555 (Pignatti 1976, I, p. 112 cat. 54; II, fig. 109). Una copia antica è segnalata nella Sacristia dei Prebendati del Duomo di Padova (Osmond 1927, pp. 32, 117; Arslan 1936, p. 66).
Bibliografia: inedito.



306. Pittore veneto, seconda metà secolo XVI
Maria Vergine con le mani conserte al petto
Olio su tela, cm 44 x 34,5
Inv. 458

Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910, dove era attribuito dubitativamente a "Palma seniore". L'esame dell'opera rivela la presenza di ridipinture e un impoverimento della pellicola pittorica. La Vergine è raffigurata a mezzo busto con il capo reclinato, gli occhi abbassati e le mani conserte al petto. Sembra essere il frammento di una composizione più ampia, come suggerisce il taglio, in alto, dell'aureola. Il modello è da ricercarsi in ambito veronesiano. Si riscontrano affinità tipologiche con la Vergine addolorata della *Deposizione di Cristo nel sepolcro* eseguita da Lattanzio

Gambara (Brescia 1530 circa - 1574) per la chiesa di San Pietro al Po di Cremona, opera firmata dal bresciano nel 1568, adattata da Luca Cattapanè (documentato a Cremona a fine Cinquecento) con ampliamenti nella parte superiore e ai lati e la conseguente aggiunta delle figure della Maddalena sulla destra, di Giuseppe d'Arimatea e di una pia donna sulla sinistra.
Bibliografia: inedito.



307. Domenico Tintoretto, derivazione della fine del secolo XVII
Venezia 1560-1635
Adorazione dei Magi
Olio su tela, cm 59 x 77
Inv. 970
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

La tela, sciolta, si giudica in pessimo stato conservativo. Numerosi ammanni e cadute di colore interessano la superficie, per lo più dovuti alla piegatura subita. Il dipinto entra nelle collezioni museali tramite il Legato Ber-

toldi del 1910 con la generica attribuzione alla scuola di Paolo Veronese. Si tratta invece di palese derivazione di modesto pittore tardo secentesco (se non addirittura successivo a giudicare dalla tela e tecnica) dal telero relativamente giovanile di Domenico Tintoretto della chiesa di San Trovaso in Venezia, posto sulla parete destra del presbitero, ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore (Palucchini - Rossi 1982, I, p. 254 cat. A114; II, fig. 736).

Bibliografia: inedito.



308. Scuola dei Bassano, prima metà secolo XVII secolo
Il banchetto del ricco Epulone
Olio su tela, cm 55,6 x 69,3
Inv. 449
Restauro: Volpin, 1977
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

La tela è rifoderata. I margini, molto lacunosi, sono stati ripresi e rifatti, tranne quello destro. Numerose ridipinture si scorgono soprattutto nella parte cen-

trale della composizione a causa di un'estesa abrasione.

Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910 dove era attribuito a Jacopo Bassano. La scena raffigurata è da identificarsi con la parabola evangelica di Lazzaro e il ricco Epulone (Lc 16, 19-31). Nel dipinto in esame la narrazione occupa uno spazio marginale con Lazzaro posto all'estrema destra ed Epulone banchettante spinto in secondo piano. Il punto focale è invece occupato dalle massaie, soggetto in linea con le consuetudini della scuola bassanesca alla quale l'opera evidentemente rinvia, palesando soprattutto «accenti che richiamano Leandro» (Battaglia 1988, scheda OA).

La bottega di Jacopo Bassano inizia, a partire dall'ottavo decennio del Cinquecento, a licenziare in numero crescente scene conviviali, interni di cucina, la cui matrice iconografica nordica viene declinata in un linguaggio prettamente veneto. Si sviluppa così un'attenzione particolare per soggetti di vita quotidiana. Furono soprattutto i figli, Francesco, Leandro, Giambattista e Gerolamo, assieme a una nutrita numero di seguaci e imitatori che diffusero questi modelli. Il dipinto di Asolo è una replica tarda del dipinto custodito presso la Pinacoteca di Palazzo Thiene di Vicenza, già assegna-

to a Jacopo Bassano da Ballarin (1992, p. CXCII nota 21bis) e successivamente restituito a Leandro da Rearick (in *La Pinacoteca* 2001, pp. 98-101 cat. 15). Questa composizione godette di una certa fortuna anche grazie all'incisione che ne trasse Jan Sadeler (in *Il Rinascimento* 1999, p. 574 cat. 172). Nell'opera vicentina Leandro rielabora una soluzione paterna «sovraccaricandola di una tale profusione di arnesi da cucina da far quasi dimenticare la presenza di Lazzaro all'estrema destra. La principale novità di questa nuova versione del tema è costituita dalle donne e dai bambini affacciati a preparare le vivande in primo piano a sinistra: un vivace episodio di vita domestica destinato a diventare un'autentica miniera di motivi per le successive realizzazioni di Leandro» (Rearick, in *La Pinacoteca* 2001, p. 100 cat. 15). La replica asolana potrebbe, forse, esser stata eseguita da un pittore nordico, con uno spiccato senso del particolare e una marcata indifferenza verso le proporzioni. Un'altra versione appartenente al Museo civico di Padova (inv. 476) è conservata presso il Comando Regionale militare nord-est (Mariani Canova 1980, pp. 128-129 cat. 7), mentre due dipinti di identico soggetto e simile struttura compositiva, attribuiti entrambi a Leandro,

si trovano al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 1547) e al Prado a Madrid (inv. 620).

Bibliografia: inedito.



309. Marten de Vos (?), derivazione della fine secolo XVIII
Anversa 1532-1603
Cristo coronato di spine
Olio su tela, cm 40,8 x 35
Inv. 969

La tela è stata dapprima piegata, come testimoniano i danni causati e successivamente incollata su un cartoncino. Forse è frammento o derivazione di una composizione di maggior respiro raffigurante l'episodio dell'*Ecce Homo*.

Essa è un'interessante testimonianza del recupero accademico, forse tardo settecentesco, dell'iconografia proto manierista tedesca dell'*Ecce homo* che può trovare riscontro, ad esempio, in Marten de Vos. Ma si veda



310. Pittore dell'Italia Centrale (?), derivazione del primo quarto del secolo XVII
San Francesco d'Assisi confortato da un angelo musicante
Olio su tela, cm 86 x 107
Inv. 981

L'opera è in prima tela staccata quasi completamente dal telaio di sostegno e gravata da diverse lacerazioni, una in particolare interessa il volto di san Francesco. Inoltre essa è offuscata dal deposito di polvere e dall'altezzazione della vernice.

Il dipinto ripropone l'iconografia dell'angelo musicante che conforta il Poverello. A sinistra sullo sfondo si vede parte di un frate colto di spalle che, seduto, tiene aperto il libro. A destra forse frate Leone spiega il libro

anche il riscontro con l'incisione di questo soggetto di Johann Sadeler il Vecchio dall'invenzione di Christoph Schwarz (de Ramaix 1999, pp. 251-253 cat. 205-206).

Bibliografia: inedito.



311. Annibale Carracci, derivazione del secolo XVII
Bologna 1560 - Roma 1609
Vergine con il Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino
Olio su tela, cm 89 x 61
Inv. 964

Il dipinto è composto da due frammenti di tela staccati, uno con la Vergine, l'altro con il Bambino, sant'Elisabetta e san Giovannino. Lo stato di conservazione è cattivo. L'opera è stata malamente ridotta e si scorgono numerose cadute causate dal ripiegamento delle due tele. Deriva dall'acquaforte della *Madonna della scodella* incisa nel 1606 da Annibale Carracci (Posner 1971, 2, p. 73 cat. 176; Malafarina 1976, p. 85 fig. 17; Bohn 1996, pp. 253-264). La fortuna di questa invenzione è

attestata anche dalla fedele versione pittorica di Giovanni Battista Salvi, detto il Sassoferrato che si conserva alla Glasgow Art Gallery and Museum, inv. 584.

Bibliografia: inedito.



312. Palma il Giovane, derivazione di pittore veneto del secolo XVII
Venezia 1644-1628
San Sebastiano subisce il martirio delle frecce
Olio su tela, cm 45 x 40,2
Inv. 727
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910
Restauro: A. Bigolin, 1994

Il dipinto è stato acquisito dal Museo attraverso il Legato Bertoldi del 1910 con l'assegnazione a "scuola tizianesca". Si presenta in uno stato conservativo discreto. Il santo, posto in primo piano al centro della composizione, assume una postura complessa legato al largo fusto di un albero frondo-

so. Sopra, entro una nube dorata, un angioletto gli reca la palma del martirio e la corona d'alloro, mentre alle sue spalle due carnefici con archi e faretra, terminata l'esecuzione, discutono animatamente.

Il dipinto in esame ricalca, pur omettendo alcuni personaggi, la nota acquaforte di Aegidius Sadeler II (1568-1629), in cui in basso a sinistra su una faretra compare l'iscrizione «Jacopus Palma inve(nit)»; infatti è tratta da un disegno di Palma il Giovane, già in collezione Woerner (de Ramaix 1997, pp. 157, 158). La stessa invenzione fu tradotta da Raffaello Guidi (1540 circa - 1614).

L'originale del Palma si può collocare cronologicamente agli inizi del Seicento, mettendolo in relazione con il disegno preparatorio per la tela di questo soggetto destinata a una delle Sette Chiese di Monselice (Parigi, École des Beaux-Arts, n. 214), datato attorno al 1611 da Mason Rinaldi (1984, pp. 95 cat. 164-169, 162 cat. D.158). Sono molte le derivazioni da questo soggetto di Palma, alcune classificate presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna: Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini in Roma, chiesa parrocchiale di Proceno presso Viterbo (scheda 43186), mercato antiquario di New York (scheda 43183), senza casa (scheda 43184).
Bibliografia: inedito.



313. Francesco Frigimelica Camposampiero (?) 1570 circa - Belluno post 1646
Maria Vergine con il Bambino, san Carlo Borromeo, sant'Antonio da Padova e due santi
Olio su tela, cm 49,3 x 45,5
Inv. 911

Il dipinto è in prima tela, la quale presenta una grave foratura all'altezza dell'occhio sinistro della Madonna. Importanti lacune interessano tutta la superficie pittorica. È assente la traversa inferiore del telaio.

La composizione aveva originariamente un respiro maggiore. La Vergine al centro è affiancata da due santi per lato. In secondo piano a sinistra è da identificare probabilmente sant'Antonio da Padova, in primo piano è presentato san Carlo Borromeo. Sul lato opposto san Francesco d'Assisi è colto mentre è in adorazione del Bambino di cui bacia il piede. Il santo in secondo piano reca il vessillo rosso, pertanto è forse

da identificare con san Giorgio martire o con san Vittore, considerato l'ambito di attività dell'autore proposto. Pur nella difficoltà di lettura, derivata dai gravi danneggiamenti subiti, l'opera si riferisce indubbiamente a Francesco Frigimelica. È un esempio di pittura di destinazione devozionale privata di cui si conoscono scarsi esempi rispetto al numero ben più abbondante di pale d'altare per le chiese del Bellunese e dei territori limitrofi (Fossaluzza 2008², pp. 167-188). La datazione riguarda l'arco temporale che comprende il secondo e terzo decennio. Un confronto utile può essere istituito con la piccola tela del Museo Civico di Belluno inv. 938 (Lucco 1983, p. 19 cat. 26).
Bibliografia: inedito.



314. Pittore dell'Italia centrale, primo quarto del secolo XVII

Maria Vergine con il Bambino e san Giuseppe
Olio su tela, cm 67,2 x 53,5
Inv. 923

Il supporto è formato dall'unione di due tele di tessitura diversa ma coeva. In parte ora staccata dal telaio, la teladovette essere piegata come testimonia la lacuna che attraversa la zona centrale. La vernice è ossidata e offuscata soprattutto dal deposito di polvere.

Il dipinto, forse identificabile con la *Madonna con il Bambino* che nel Legato Bertoldi veniva segnalata quale opera autore ignoto del secolo XVII, per gamme cromatiche ma anche per dati tipologici, può essere ricondotto in area centro italiana, nella fattispecie senese, e datato agli inizi del XVII secolo.
Bibliografia: inedito.



315. Pittore veneto (?), prima metà del secolo XVII
Maria Maddalena nel deserto

Olio su tela, cm 62 x 72
Inv. 975

Il dipinto è privo di telaio e presenta i danni dovuti all'incauto arrotolamento e piegatura della tela. Di gusto ancora tardomanieristico quanto ad esecuzione, con riguardo alla resa del panneggio, sembrerebbe databile agli inizi del XVII secolo.
Bibliografia: inedito.



316. Camillo Procaccini (?), derivazione del secolo XIX
Parma 1561- Milano 1629
Maria Vergine con il Bambino e san Giuseppe
Olio su tela, cm 111 x 98
Inv. 984

Ripiegato e conseguentemente danneggiato in più punti, il dipinto presenta nella zona inferiore cadute di colore causate dall'umidità. Lo stato di conservazione è cattivo.

La tela e la preparazione sono

ottocentesche. Le tipologie e le gamme cromatiche suggeriscono trattarsi di una libera derivazione da Camillo Procaccini.
Bibliografia: inedito.



317. Pittore veneto (?), inizi secolo XVII
La Comunione di Maria Maddalena
Olio su tela, cm 49 x 38
Inv. 740
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910
Restauro: A. Bigolin, 1994

La tela presenta numerose abrasioni, alcune importanti cadute di colore e danni localizzati lungo i margini. Inginocchiata e con le braccia conserte al petto, la Maddalena riceve la comunione che un angelo colto di spalle le sta porgendo. Il fondo unito scuro è illuminato dall'alone dorato

che circonda l'ostia consacrata, mentre un fiotto di luce proveniente da sinistra rischiarla la veste dell'emissario divino e la spalla della santa. L'opera potrebbe essere identificata con quella Maddalena (47 x 38 cm) riferita al pittore olandese Adriaen van Ostade nell'elenco del Legato Bertoldi, 1910. Nonostante alcuni passaggi non siano propriamente riusciti (si noti lo scorcio della mano dell'angelo) la composizione, in effetti, sembra derivata da un modello illustre ancora da identificarsi.
Bibliografia: inedito.



318. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, derivazione fine secolo XVII
Sassoferrato 1609 - Roma 1685
Mater dolorosa
Olio su tela, cm 48,2 x 41,5
Inv. 974

La tela che è stata foderata presenta una preparazione rossa. Il supporto è allentato e si scorgono danneggiamenti soprattutto sui margini inferiore e superiore. Il dipinto è offuscato da polvere e vernice ossidata.

È da classificare come copia antica dalla famosa *Mater dolorosa* di Sassoferrato conservata presso il monastero di Santa Chiara della città di nascita, della quale esistono numerose varianti autografe (in *Giovan Battista Salvi* 1990, pp. 62-63 cat. 14, 100 cat. 39, 127 cat. 63) e moltissime copie, una delle quali conservata presso il Museo Civico di Padova (Bottacin, in *Da Padovanino* 1997, p. 373 cat. 399). Il pittore poté avvalersi della mediazione di una stampa.
Bibliografia: inedito.



319. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, derivazione fine secolo XVII

Sassoferrato 1609 - Roma 1685
Busto di Maria Vergine
Olio su tela, cm 47,8 x 39,5
Inv. 949
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

In alto a sinistra è apposto un cartellino con il numero 192. La tela, allentata, si presenta molto danneggiata e con lacerazioni varie, localizzate soprattutto sul margine destro. Sono numerosi i sollevamenti e le cadute di colore. La vernice è alterata. Si tratta di copia antica da Sassoferrato, probabilmente identificabile con la *Madonna* del Legato Bertoldi attribuita a "Sasso Romano". Il fazzoletto annodato al collo mostra un'esecuzione più analitica nelle strizzature che non corrisponde appieno ai modi del Sassoferrato, trattandosi forse della variante del copista.
Bibliografia: inedito.



320. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, derivazione fine secolo XVII Sassoferrato 1609 - Roma 1685 *Busto di Maria Vergine* Olio su tela, cm 41,5 x 36,5 Inv. 948

Sul dipinto è apposto un cartellino con il numero 55.

Si conserva in prima tela in uno stato cattivo. Si registrano, infatti, cadute di colore e sollevamenti. Evidenti lacerazioni riguardano la testa della Vergine. Uno spesso deposito di polvere, unito all'alterazione della vernice, rendono problematica la lettura. Probabile derivazione da un modello del Sassoferrato in comune con il numero di inv. 949 (cat. 319). Le varianti apportate dal modesto pittore riguardano la resa più libera del velo.

Bibliografia: inedito.



321. Pierre Mignard, derivazione del secolo XIX Troyes 1612 - Parigi 1695 *Maria Vergine con il Bambino* Olio su tela, cm 85,3 x 64,2 Inv. 915

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Ancora in prima tela, il dipinto presenta alcuni fori e numerose cadute di colore che riguardano perlopiù le zone attorno alle figure; offuscato da depositi di polvere è altresì ingiallito dalla vernice alterata.

È da identificare con la *Madonna con il Bambino* citata nel Legato Bertoldi quale opera di autore ignoto del secolo XVII. La composizione, segnata in ovale, è una rielaborazione modesta e assai rigida di un fortunato modello di Pierre Mignard, noto attraverso l'incisione di François de Poilly (Abeville 1623 - Parigi 1693), ma anche da



322. Pittore romano (?), fine secolo XVII secolo *Madonna con il Bambino benedicente* Olio su tela, cm 50,2 x 43,2 Inv. 461

altre versioni incise tra le quali figurano quelle in ovale della prima metà dell'Ottocento di Giovanni Raffaelli e di Aurelio Colombo. Come noto Mignard che trasse ispirazione dalla *Madonna del Granduca* di Raffaello della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, interpretò il soggetto con vivacità ravvisabile in particolare nella postura ed espressione del Bambino. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato (Sassoferrato 1609 - Roma 1685) interpretò a sua volta il modello di Mignard con il suo stile inconfondibile ispirato da Domenichino e Gentileschi.

Bibliografia: inedito.

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: D. Minotti, 2010

La tela è foderata. L'ossidazione della vernice compromette in parte l'analisi dello stato conservativo.

Ascritto ad Alessandro Varotari detto il Padovanino nell'inventario del Legato Bertoldi (1910), con cui entra a far parte delle collezioni museali, il piccolo dipinto, racchiuso in una cornice settecentesca, ritrae la Vergine intenta a reggere il Bambino benedicente, seduto su un morbido cuscino. L'opera si caratterizza per una volumetria ampia e ben definita, una costruzione dell'epidermide soda e ben tornita e un panneggio indagato, finemente increspato nel velo della Vergine. Il ritmo compositivo inoltre appare dinamico e accentuato dalla spiccata gestualità. L'esecuzione è da porsi in pieno Seicento. Per quanto concerne l'autore, Battaglia (1988, scheda OA) precisa come il «tipo fisionomico della Vergine (...) ricordi vagamente le tipologie del Celesti». Si tratta piuttosto di opera ispirata a un modello dell'accademismo romano tardo seicentesco ancora da individuare

Bibliografia: inedito.



323. Pittore romano seconda metà secolo XVII (?), derivazione

La Vergine con il Bambino, san Giuseppe e san Giovannino con l'agnello

Iscrizioni: sul cartiglio della croce rustica si legge «ECCE AGNVS DEL»

Olio su tela, cm 160 x 150 Inv. 914

La tela si giudica in uno stato di conservazione cattivo. Si presenta tagliata lungo i margini e con gravi lacune. La cucitura delle due tele che compongono il supporto ha ceduto. Il dipinto è da datarsi probabilmente alla fine del secolo XVII o agli inizi di quello successivo, ripropone soluzioni compositive e tipologiche classicistiche così da suggerire ipoteticamente un'ascendenza dall'ambito romano, da un'elaborazione dell'accademismo di tardo Seicento.

Bibliografia: inedito.



324. Pittore emiliano (?) fine secolo XVII, derivazione *Maria Vergine con il Bambino dormiente*

Olio su tela, cm 73 x 67 Inv. 966

Staccato dal telaio tranne che nel margine inferiore, il dipinto presenta diverse cadute e abrasioni che lasciano trasparire la preparazione rossa di fondo, aspetto esecutivo che sostiene l'indicazione cronologica proposta.

L'opera è il frutto di un assemblaggio di diversi spunti figurativi. La postura del Bambino dormiente come pure lo sfondo sono dedotti dall'incisione del bolognese Lorenzo Loli (1612-1691).

La figura della Vergine risulta ispirata dalla *Madonna con il Bambino* di Elisabetta Sirani (Bologna 1638-1665) del National Museum of Women in the Arts di Washington (olio

su tela, cm 86 x 69) eseguita nel 1663 nota in più versioni.

Bibliografia: inedito.



metà del secolo XVII (?), derivazione

Maria Maddalena in contemplazione del Crocifisso Olio su tela, cm 74 x 67,5 Inv. 450

Restauri: A. Bigolin, 2007

La tela è stata foderata; il dipinto si presenta molto abraso e lacunoso soprattutto lungo i margini. Le ridipinture interessano il volto della santa.

Maria Maddalena è colta di profilo, a mani giunte, chiusa in assorta contemplazione del crocifisso, ai lati del quale figurano un teschio, richiamo alla *vanitas* delle cose e un vaso con gli unguenti, tutti attributi consueti della santa. Potrebbe trattarsi di un'elaborazione della fine del secolo XVIII, come suggeriscono la materia pittorica e la tipo-

logia della tela, che si riferisce a un esempio illustre del secolo precedente ancora da identificare, probabilmente da ricercarsi in ambito emiliano.

Bibliografia: inedito.

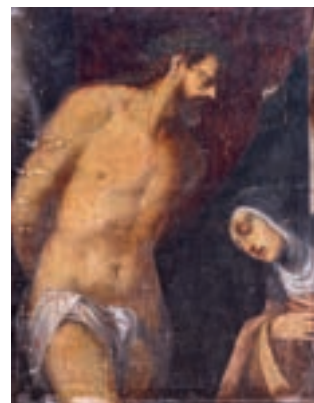


326. Pittore emiliano della metà del secolo XVII, derivazione

Maria Maddalena dolente Olio su tela, cm 43,7 x 39 Inv. 940

La tela si presenta con parte della superficie dipinta rigirata sul telaio. Durante un antico restauro si è tentato di risanare alcune lacerazioni, evidente quella in corrispondenza della spalla; un foro del supporto si nota in corrispondenza del setto nasale della santa. Come è evidente, l'opera è il frammento di una composizione più vasta, come indica nell'angolo inferiore destro la porzione di un pan-

neggio azzurro appena percepibile. Si tratta probabilmente di copia parziale da un *Compianto sul Cristo morto* databile al XVIII secolo. Il modello può essere ricercato in ambito emiliano. Bibliografia: inedito.



327. Pittore lombardo (?) seconda metà secolo XVII, derivazione del secolo XIX (?) *Cristo alla colonna che appare a santa Teresa d'Avila* Olio su tela, cm 102 x 78 Inv. 916 Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Acquisita tramite il legato Bertoldi (1910) con l'attribuzione a Giambattista Zelotti, la tela è formata dall'unione di due pezzature diverse ed è stata evidentemente ritagliata. Trattata con una preparazione bianca, tipica dell'Ottocento, presenta

un leggero deposito superficiale di polvere e una vernice imbrunita. Si rilevano danni in più punti della pellicola pittorica, in particolar modo in corrispondenza della fronte della santa e sulla testa del Cristo.

La santa che ha la visione di Cristo alla colonna è da identificare con santa Teresa di Gesù o d'Avila (Avila 1515 - Alba de Tormes 1582) proclamata beata nel 1610 e poi santa nel 1622 da papa Gregorio XV. Indossa infatti l'abito delle monache Carmelitane Scalze.

L'opera denuncia nella figura di Gesù un recupero figurativo neocinquecentesco, mentre ispirata a modelli figurativi controriformati appare la fisionomia della santa.

Bibliografia: inedito.



328. Pittore veneto, seconda metà secolo XVII *Cristo morto sorretto da due angeli* Olio su tavola, cm 21,5 x 13,3 Inv. 943

Il dipinto eseguito su una tavola di circa due centimetri di spessore è molto offuscato a seguito dell'alterazione della vernice e del deposito di polvere. L'incavo sul retro del supporto certifica che la destinazione originaria dell'opera era quella di fungere da porticina di un tabernacolo. Il supporto è stato decurtato su più lati. L'iconografia dell'*Angel Pietà*, le dimensioni e il supporto sono del tutto pertinenti alla destinazione ipotizzata.

Di qualità mediocre, il dipinto è di esecuzione probabilmente tardo secentesca anche se può

ricordare modelli di ascendenza tardomanieristica. Bibliografia: inedito.



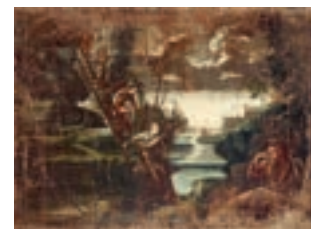
Pittore del Tirolo, seconda metà del secolo XVII *Giudizio Universale* Olio su tela, cm 65 x 73 Inv. 968

Privo del telaio, il dipinto versa in cattivo stato conservativo. Si notano i danni causati dalla piegatura della tela. Lungo i margini lacerati in più punti si notano molte abrasioni di colore.

La composizione raffigura il *Giudizio Universale* con la Trinità al centro, la Vergine a sinistra e san Giovanni Battista a destra quali intercessori. Compongono la scena tutti gli altri santi posti in secondo piano in disposizione scalare. In basso a sinistra trova posto il ritratto del committente, probabilmente un giovane chierico.

La composizione dipende da schemi tardo manieristici, il senso chiaroscurale induce tut-

tavia ad avanzare l'esecuzione nella seconda metà del Seicento. Il modesto pittore appartiene probabilmente a una cultura conservatrice del Tirolo, ma radicata in tutto l'arco alpino orientale. Bibliografia: inedito.



330. Pittore di ambito tirolese (?), secolo XVII *Il sogno di Giacobbe* Olio su tela, cm 100 x 131,5 Inv. 749 Restauri: R. Clochiatti, 1998

L'opera si giudica in uno stato di conservazione problematico. Notevoli abrasioni e gravi cadute di colore interessano buona parte della superficie pittorica, in particolar modo i margini in corrispondenza della battuta del telaio. L'opera è stata danneggiata dalla piegatura della tela.

Il racconto biblico (Gn 28, 10-22) offre l'occasione per sviluppare una veduta paesistica. Giacobbe sogna una scala posta tra cielo e terra percorsa dagli angeli. L'anonimo pittore che

si caratterizza per la particolarità delle gamme cromatiche, per la prevalenza dei verdi e ocra, dovette essere attivo nel corso del XVII secolo in ambito periferico, forse tirolese. In questo caso egli si avvale con molta disinvoltura dell'invenzione di Raphael Sadeler I (Anversa 1569 - Venezia circa 1628, o Monaco di Baviera 1632) che traduce all'acquaforte il soggetto di Maarten de Vos (Anversa 1532-1603; de Ramaix 2006, pp. 12 cat. 9, 14 fig. 9).

Bibliografia: inedito.



331. Pittore dell'Italia settentrionale, seconda metà XVII secolo *San Girolamo adorante il Crocifisso* Olio su tela, cm 68 x 59 Inv. 965 Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto è probabilmente da

identificare con il *San Girolamo* citato nel Legato Bertoldi quale opera di autore ignoto del secolo XVII. La tela è sprovvista di telaio e versa in stato frammentario. Una grave lacerazione è localizzata vicino alla testa del santo. Nel complesso il dipinto si giudica in uno stato conservativo pessimo. Si ritiene tardo seicentesco e derivato con ogni probabilità da una stampa. Tale ipotesi è suffragata dal fatto che è nota una versione della stessa composizione conservata presso il Museo Civico di Padova (inv. 992) che Luisa Attardi (in *Da Padovano* 1997, p. 338 cat. 316) cataloga come opera di pittore emiliano verso la metà del Seicento. Bibliografia: inedito.



332. Pittore veneto (?) del tardo secolo XVII, derivazione del secolo XIX *Cristo portacroce* Olio su tela, cm 40 x 37 Inv. 963

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Privo di telaio, il dipinto è stato ripiegato come testimoniano le cadute di colore. La tela è stata inoltre accorciata in malo modo. La postura delle braccia e l'inclinazione del capo coronato di spine indicano che si tratta del frammento di un Cristo portacroce.

Di fattura ottocentesca come si deduce dalla preparazione chiara, è esemplato su un modello nobile derivato forse da una stampa.

Bibliografia: inedito.



333. Pittore veneto, ultimo quarto secolo XVII *Salomè che reca la testa del Battista* Olio su tela, cm 72,5 x 63 Inv. 918

Il dipinto è in prima tela. Questa è stata sganciata dal telaio al quale rimane appesa solamente

nella parte superiore. Si giudica in uno stato di conservazione cattivo. Si riscontrano i danni dovuti alla piegatura e numerose abrasioni. Un foro è localizzato sul volto dell'ancella in secondo piano a destra. La vernice è ossidata. La tecnica pittorica, la foggia dell'acconciatura e dell'abito della protagonista consentono la datazione a fine Seicento, quale opera dovuta a un modesto pittore di esperienza periferica.

Bibliografia: inedito.



334. Pittore veneto, fine XVII - inizi XVIII

San Girolamo nello studio

Olio su tela, cm 81,5 x 67,5

Inv. 722

Restauri: A. Bigolin, 1994

Il santo colto fino al busto e di profilo, è intento a scrivere su di un codice presso un tavolo sul quale è posto il Crocifisso.

Indossa la mozzetta cardinalizia di colore scarlatto e il rocchetto con la fodera delle maniche bianca. Il galero cardinalizio è appeso sullo sfondo. A precisare l'identità di questo dottore della chiesa viene in soccorso il leone che sta in primo piano.

Si tratta di un'opera evidentemente destinata alla devozione privata. Correttamente Bevilacqua (2000, scheda OA) osserva come un dipinto simile, seppure di dimensioni minori, sia presente nella collezione Emo Capodilista (Padova, Musei Civici), dove viene dubitativamente datato al XVIII secolo (Banzato 1988, p. 222 cat. 509). Entrambe le opere sembrano rifarsi a un modello nobile, tradotto però con fare rigido e semplificato, con riguardo soprattutto a quella padovana. La quale, come osserva Banzato, «non presenta caratteristiche tali, data la genericità della rappresentazione, da concedere lo spazio ad un'analisi più approfondita». Cronologicamente l'opera può essere collocata verso la fine del Seicento o gli inizi del secolo successivo.

Bibliografia: inedito.



335. Pittore di ambito tirolese (?)

inizi XVIII secolo

Cristo coronato di spine

Olio su tela, cm 48,1 x 41

Inv. 739

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1994

Si registrano in più punti abrasioni della pellicola pittorica, nonché cadute di colore specie lungo i margini. Il dipinto entra a far parte delle collezioni museali con il Legato Bertoldi (1910), dove è ascritto a ignoto del secolo XVII. Il Cristo su fondo scuro rischiarato dall'alone luminoso è colto a mezza figura mentre abbassa lo sguardo; è semicoperto dal mantello scarlatto e ha in capo la corona di spine. Si tratta dell'immagine devozionale della figura isolata di Cristo dipendente dall'episodio dell'*Ecce Homo* successivo alla flagellazione. Finita tale punizione, Pilato ripropose ai Giudei il Cristo co-

perto di piaghe e ferite sanguinanti e disse «Ecce Homo», come per dire «Eccovi l'Uomo, vedete che l'ho punito?». Ciò non fu però giudicato sufficiente, cosicché i sommi sacerdoti lo fecero crocifiggere (Mt 27,27-31; Mc 15,16-20; Gv 19,2-5).

Può essere considerato un recupero proto settecentesco di un'immagine devozionale colaudata Oltralpe e diffusa in ambito alpino. La datazione dipende dalla morbida modulazione della cromia e della luce.

Bibliografia: inedito.



336. Pittore veneto, primo quarto secolo XVIII

San Francesco di Assisi in meditazione

Olio su tela, cm 98 x 79

Inv. 967

Senza telaio, l'opera di formato ovale si presenta in cattivo stato

di conservazione, con lacerazioni specie ai margini e cadute di colore soprattutto in corrispondenza delle piegature subite.

Il soggetto è quello molto diffuso nel vasto panorama delle raffigurazioni dedicate a san Francesco d'Assisi. Riguarda il prezioso rapporto che il Poverello instaurò con il Crocifisso, tanto da divenire proprio questo il suo attributo iconografico fondamentale. Francesco viveva nel profondo del cuore il patimento di redenzione di Cristo Crocifisso e le sacre stimmate sul suo corpo ne erano la testimonianza. Su tali presupposti originari il soggetto dell'adorazione della croce si attestò in fase post-tridentina, quando furono privilegiati i temi della meditazione sulla caducità della vita (a cui si riferisce il teschio) e il rapporto estatico con il divino (*L'immagine di San Francesco* 1982).

Il formato indica la destinazione alla devozione privata e la probabile appartenenza a una serie. Il san Francesco in meditazione delle raccolte asolane è ritratto in fervida preghiera colto di tre quarti orientato verso destra mentre fissa la croce lignea piantata sul sasso, senza l'immagine di Cristo inchiodato. Porta la sinistra al petto in segno di contrizione e tiene con la destra il teschio. Il dipinto si ritiene opera di pittore veneto di esperienza periferica operan-

te nei primi decenni del Settecento in grado di stemperare le istanze espressive dell'ultima stagione della pittura "tenebrosa". A titolo meramente indicativo, un punto di riferimento possono essere gli esiti del bellunese Antonio Lazzarini (Belluno 1672-1732; Boranga 1999). L'uso del colore è severo, si privilegiano le gamme dei bruni in una stesura molto magra su una preparazione leggera. In tanta essenzialità si dimostrano tuttavia le capacità di saper raggiungere un'efficace resa plastica e luministica e l'intento espressivo. Bibliografia: inedito.



337. Pittore veneto, secondo quarto secolo XVIII

Resurrezione di Cristo

Olio su tela, cm 43 x 34,5

Inv. 972

Il dipinto è privo di telaio e in uno stato di conservazione cat-

tivo, presenta alcuni fori e diversi sollevamenti del colore. Le dimensioni dell'opera lasciano aperta l'ipotesi che potesse far parte di una serie di soggetti correlati (Misteri gloriosi) destinata a un luogo di culto.

Il dinamismo, l'ambientazione chiarista e la semplificazione dei passaggi chiaroscurali corrispondono a un gusto del Rococò, con riguardo ai più modesti seguaci periferici di Sebastiano Ricci e dei protagonisti della pittura veneziana del primo Settecento.

Bibliografia: inedito.



338. Pittore trentino (?), prima metà XVIII secolo

Agar e l'angelo

Olio su tela, cm 105 x 120

Inv. 980

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1994

Il dipinto è in prima tela staccata dal telaio. Presenta gravi danni lungo i margini, specie quello inferiore. Si scorgono inoltre

fori sulla fronte del Bambino e una lacerazione, in parte risanata, sopra la testa dell'angelo a sinistra. La superficie è leggermente alterata dal deposito di polvere e dall'ossidazione della vernice.

Il dipinto è probabilmente da identificare con l'*Agar nel deserto* citato nel Legato Bertoldi tra le opere di autore ignoto del secolo XVII. Questo interessante dipinto è opera di un artista veneto della prima metà del XVIII secolo. Risente di una cultura accademizzante che, orientativamente, può trovare la sua origine in Maratta o nell'elaborazione del veronese Antonio Balestra (Verona 1666-1740). L'anonimo pittore può essere inserito, in via sperimentale, in ambito trentino nel quale tali componenti sono declinate a diversi livelli qualitativi, con la ricezione anche di suggestioni barocchette dovute all'osservazione dell'opera di Antonio Bellucci.

Si fa riferimento a Gasparantonio Baroni (Sacco 1682 - Villa Lagarina 1758), a Domenica Elena Spaventa (Trento 1673-1751), ad Antonio Gresta (Ala 1661 - Buchsal 1727). Per questi pittori e alcuni loro esempi si vedano i contributi di Elvio Mich (2010, pp. 175-176 cat. 91, 178-183 catt. 92, 93, 188-191 catt. 97, 98).

Bibliografia: inedito.



339. Pittore veneto, metà secolo XVIII
Adorazione dei Magi
Olio su tela, cm 71 x 56
Inv. 976

In cattivo stato di conservazione, il dipinto che è privo di telaio palesa i danni dovuti alla piegatura del supporto. Molto lacunoso, presenta un foro nella parte alta.

I tre re al cospetto della Sacra Famiglia recano i tre preziosi doni. Il primo l'oro che è simbolo di regalità; il successivo l'incenso, simbolo di devozione, preghiera e ministero sacerdotale; l'ultimo la mirra, erba medicinale usata nelle pratiche di imbalsamazione. Quest'ultima allude all'incarnazione di Gesù, destinato a morire e a essere sepolto. L'iconografia è quella più diffusa in cui uno dei Magi assume l'aspetto di un moro africano, discendente dal figlio

di Noè, Cam. Si identifica tradizionalmente in Melchiorre il re dei persiani, in Baldassarre il re dell'India e Gaspere come re d'Arabia.

Il dipinto da assegnare a metà Settecento, si ritiene realizzato da un artista veneto che si avvale di un'ideazione di Carlo Maratta (Camerano, Ancona 1625 - Roma 1713) conosciuta tramite un'incisione all'acquaforte che traduce l'*Adorazione dei Magi* della chiesa di San Marco Evangelista a Roma e il dipinto di medesimo soggetto oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, realizzato in collaborazione con Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori (1603-1673). Si tratta dell'acquaforte di cui Maratta è inventore e incisore, la quale risulta ripresa nel dipinto in controparte (Bellini 1983, p. 15 fig. 5.91; Idem 1987, pp. 28-29 cat. 5.91).

Bibliografia: inedito.



340. Pittore veneto, metà secolo XVIII
Sacra famiglia e due angeli adoranti
Olio su tavola, cm 29 x 20,5
Inv. 756
Restauro: A. Bigolin, 1994

Sul retro si legge il numero 10 scritto a matita. La tavola, molto sottile, palesa le venature in verticale. Lo stato di conservazione è discreto.

Piccola opera di destinazione devozionale, in essa è ripresa una soluzione figurativa consolidata, dove la Vergine seduta reca tra le braccia il Bambino, mentre alle sue spalle la figura di san Giuseppe si profila entro il fianco di una capanna. A lato due angioletti adorano il piccolo Gesù, mentre sullo sfondo si apre un paesaggio collinare caratterizzato da due cipressi, una casupola e un albero frondoso. Il

cielo crepuscolare è solcato da dense nuvole brune.

Il dipinto è da riferirsi a un pittore veneto sensibile al gusto dell'Accademia romana che impose un indirizzo classicheggiante alla cultura del Settecento, in base all'indirizzo propugnato da Carlo Maratta (Camerano, Ancona 1625 - Roma 1713).

Bibliografia: inedito.



341. Pompeo Batoni, derivazione del secolo XIX
Lucca 1708 - Roma 1787
San Bernardo Tolomei soccorre le vittime della peste
Olio su tela, cm 43 x 29,5
Inv. 930

In prima tela, il dipinto presenta i margini danneggiati, mentre alcune lacerazioni sono state

parzialmente risanate durante un antico restauro. La pellicola pittorica risulta molto scurita a causa del deposito di polvere e dell'alterazione della vernice. Si tratta di una libera interpretazione del dipinto siglato e datato 1745 da Pompeo Batoni, eseguito per la chiesa di San Vittore al Corpo di Milano (Bona Castellotti 1980, pp. 41-43; Guarnaschelli, in *Settecento lombardo* 1991, p. 220 cat. I.203). Il dipinto asolano è databile nei primi decenni del secolo XIX. Il modestissimo pittore poté avvalersi per la conoscenza del dipinto milanese dell'incisione tratta da Gaetano Le Poer (documentato dal 1728 al 1757 a Milano) sul quale si veda Arrigoni - Bertarelli (1936, p. 81).
Bibliografia: inedito.



342. Pittore veneto, metà secolo XVIII
Sant'Antonio da Padova ha la visione del Bambino

Olio su tela, cm 79,7 x 66
Inv. 917

La tela, alla metà circa del secolo scorso, è stata foderata in modo da allargare la superficie dipinta di almeno qualche centimetro in altezza. Si è provveduto agli innesti di tela in corrispondenza dei fori nella parte inferiore. Si sono verificate perdite rilevanti della materia probabilmente in seguito all'arrotolamento della tela e all'umidità. Tuttavia alcune parti essenziali, quali la mano e il volto del santo, nonché l'intera figura del Bambino, sono ancora perfettamente leggibili e inducono a datare l'opera verso la metà del XVIII secolo. Si riconosce anzi lo stile del pittore che data nel 1754 la pala con *I Santi Antonio da Padova e Giovanni Evangelista* della chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Poggiana di Riese Pio X, resa nota da chi scrive (Fossaluzza, in *Cassamarca* 1995, pp. 166-167), alla quale si è accostata la *Madonna del Rosario e i santi Francesco d'Assisi e Domenico* dell'Oratorio di San Francesco d'Assisi a Masiere (Possagno) che reca la stessa data (Fossaluzza, in *Fondazione Cassamarca* 1999, pp. 148-149). Il pittore anonimo di esperienza locale palesa un esito stilistico affine a quello del dipinto cat. 343, inv. 919. Si veda in proposito in questo catalogo l'illustrazione del dipinto cat. 67, inv. 772.
Bibliografia: inedito.



343. Pittore veneto, metà secolo XVIII
L'angelo custode
Olio su tela, cm 73 x 57,8
Inv. 919
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Ritagliato e fissato su un nuovo telaio di misura inferiore, il quadro appare lacunoso su tutto il margine inferiore dove si riscontra anche una gora di umidità. La superficie è offuscata da polvere e molto ingiallita a causa dell'alterazione della vernice. Il dipinto entra nelle collezioni museali con il Legato Bertoldi del 1910 dove era attribuito a Bassano. L'angelo indica il simbolo trinitario del triangolo con inscritta una croce di colore rosso. Nell'Antico Testamento e negli Apocrifi la figura dell'angelo Raffaele ricopre il ruolo di taumaturgo, di custode e accom-

pagnatore. Nel libro di Tobia è compagno di viaggio di Tobia figlio di Tobia. Nel Medioevo Raffaele è protettore degli adolescenti che lasciavano per la prima volta la loro abitazione (Réau 1956, II/I, pp. 320-321, 323-324). La tradizione popolare su Raffaele quale angelo inviato personalmente da Dio a ogni creatura, si radicherà a partire dal XVI secolo e in seguito all'inserimento nel calendario liturgico della festa dei tre Arcangeli voluta da papa Clemente X nel 1670.

Il dipinto delle raccolte asolane per tipologia e dimensioni è da ritenersi destinato alla devozione privata. È opera di artista di esperienza periferica operante a metà Settecento, come si evince dal confronto con *l'Elia e l'angelo* inv. 772 (cat. 67) e il *Sant'Antonio da Padova ha la visione del Bambino* inv. 901 (cat. 342) che trovano riferimento in due pale d'altare di chiese ubicate in un ambito prossimo ad Asolo, a Poggiana e Masiere di Possagno. In quest'opera inv. 919 emergono con più chiarezza le assonanze con lo stile di Gaetano Gherardo Zompini (Nervesa, Treviso 1700 - Venezia 1778; Pallucchini 1995, II, pp. 111-115).
Bibliografia: inedito.

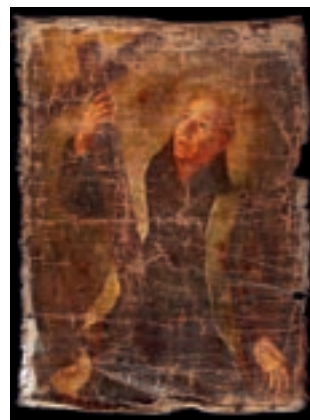


344. Pittore veneto, terzo quarto secolo XVIII
San Benedetto da Norcia
Olio su tavola, superficie pittorica cm 23 x 17,3
Inv. 945

Il supporto è ottenuto al risparmio, la cornice è infatti ricavata intagliando la stessa tavola su cui è realizzato il dipinto. Si è poi applicato il fregio sommitale. Lo stato di conservazione appare discreto per quanto siano numerose le cadute di colore di piccola entità anche sul volto e sia generale l'ossidazione della vernice. Il santo è rappresentato con capelli e barba bianchi, indossa lo scapolare nero sopra la tunica, nella mano sinistra porta il pastorale e con la destra tiene la mitria posata appresso, entrambi attributi dell'abate. È privo invece del libro sul quale sono leggibili solitamente le prime parole della Regola bene-

dettina: «*Ausculat, o fili, praecepta magistris*». Le dimensioni e il supporto consentono di valorizzare una tecnica compendiaria che richiede abilità: la costruzione della forma a pennellate sottili e brevi poco fuse, con tratti di chiaro in superficie per la resa dell'orientamento della luce. Sono aspetti che consentono una datazione verso il terzo quarto del Settecento. Lo stile è affine a quello del dipinto cat. 345, inv. 944.

Bibliografia: inedito.



345. Pittore veneto, terzo quarto secolo XVIII
San Pietro d'Alcántara
Olio su tela, cm 73 x 56
Inv. 944

Il dipinto è pervenuto senza il telaio di supporto e con i margini ritagliati. Presenta i danni della piegatura. Appare inoltre

molto lacunoso e imbrunito dall'alterazione della vernice. Pietro d'Alcántara (Alcántara 1499 - Arenas, Ávila 1562) entrò nell'Ordine dei Francescani Minori nel 1515, nel convento di Los Majarettes la cui vita era improntata alla riforma dei Francescani Scalzi, poi dipendenti dai Francescani Minori Osservanti (1517). Fu il fautore di una rigorosa osservanza della regola ispirata al francescanesimo delle origini e, in particolare, alla più severa povertà. Fondò per questa finalità il convento di Pedroso, in diocesi di Coria e i suoi seguaci, detti alcantari, diffusero la sua riforma con nuove istituzioni conventuali. Fu direttore spirituale di Santa Teresa di Gesù e sostenne la sua riforma carmelitana. La canonizzazione avvenne nel 1669 al tempo di papa Clemente IX.

Il santo indossa l'abito dei Carmelitani Scalzi sopra il quale porta la stola. Solleva la croce verso la quale fissa lo sguardo. Il santo era solito piantare una croce a ricordo delle sacre missioni e conforme al culto della Croce della tradizione francescana. A esso si riferisce nel *Trattato dell'orazione e della meditazione* da lui composto (Blasucci 1968, X, coll. 652-661; Celletti 1968, X, coll. 661-662).

Il dipinto è assegnabile al terzo quarto del Settecento. Lo stile è affine a quello del dipinto cat.

344, inv. 945, considerando che la maggiore fusione della stesura cromatica è giustificata dal supporto e dimensioni diverse. Bibliografia: inedito.



346. Pittore altoatesino (?), metà secolo XVIII
San Giovanni evangelista
Olio su tela, cm 33,5 x 25,5
Inv. 935
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto si conserva ora in prima tela che è leggermente staccata dal telaio. Presenta sollevamenti e numerose cadute di colore, localizzate in prevalenza nella parte inferiore. È forse identificabile con il *San Giovanni a Patmos* citato nel Legato Bertoldi quale opera di autore ignoto del secolo XVIII. Si tratta del risultato di un pittore modesto, di esperienza perife-

rica, attivo nella seconda metà del Settecento, da individuarsi forse in ambito altoatesino o in Tirolo. Bibliografia: inedito.



347. Pittore dell'Italia meridionale (?), seconda metà del secolo XVIII
Sant'Antonio da Padova
Olio su tela, cm 76, x 57,7
Inv. 941

Il cartellino apposto in alto reca scritto il numero 179. La tela di formato rettangolare è stata successivamente risvoltata su di un telaio adatto all'inserimento nella cornice ovale. Presenta abrasioni, sollevamenti e numerose cadute di colore che lasciano trasparire la preparazione bianca di fondo. Il santo indossa l'abito dei Francescani Minori e si caratterizza per la tonsura molto ampia; tie-

ne il libro aperto e si distingue per il giglio. Il volto è di profilo. Come indica il gesto della mano destra, il Santo è sorpreso dall'irrompere della luce divina. La condotta pittorica, l'articolazione compositiva, la flessuosità delle mani palesano una leziosità ancora rococò. Tuttavia la sintesi formale con cui è definito il capo del santo, in generale la semplificazione esecutiva fa propendere per la collocazione verso la seconda metà del secolo XVIII.

Bibliografia: inedito.



348. Pittore veneto, seconda metà secolo XVIII
Sant'Antonio ha la visione del Bambino
Olio su cuoio, cm 49 x 34
Inv. 942

L'opera è stata realizzata su un supporto in cuoio sagomato e

arricchito da una decorazione a punzoni impressi a caldo disposta a nastro lungo il perimetro, impreziosita dalla foglia d'oro. Con ogni probabilità il supporto era applicato, in origine, su una base lignea. Il piccolo dipinto palesa una discreta qualità esecutiva, la materia cromatica è pastosa, la luminosità diffusa. L'opera di cultura veneta è eseguita nel maturo Settecento.

Bibliografia: inedito.



349. Pittore veneto, seconda metà secolo XVIII
Maria Vergine con il Bambino in gloria, san Domenico di Guzmán e sant'Antonio da Padova
Olio su tela, cm 24,5 x 30,5
Inv. 982

Il dipinto presenta un foro vicino alla figura del Bambino. È ricoperto da una vernice fortemente alterata e dall'accumulo di polvere. Si riscontra qualche piccola caduta di colore. La composizione prevede la Vergine al centro che porge il

rosario a san Domenico, alle cui spalle un angelo regge un cero che allude alla predicazione che incendiò il mondo, fiaccola solitamente posta tra le fauci del cane. Nel frattempo il Bambino, seduto sulle ginocchia materne, offre il giglio simbolo di purezza a sant'Antonio. In basso un angioletto seduto su una nube è assorto nella lettura.

Il formato e le dimensioni suggeriscono che nell'originaria destinazione quest'opera facesse parte di una serie che contornava una pala d'altare o si trovasse inclusa nel timpano di un dossale d'altare. Tali ipotesi considerano lo scorcio prospettico che implica una visione ottimale dal basso. Il pittore è di modesta levatura e di esperienza locale. Bibliografia: inedito.



350. Pittore veneto, seconda metà secolo XVIII
Maria vergine con il Bambino, san Giovannino e san Giuseppe leggente
Olio su tela, cm 62,5 x 71
Inv. 983

Il gruppo con la Vergine, il Bambino Gesù e san Giovannino è stato malamente ritagliato con l'intento evidente di isolarlo dal resto della composizione. Il dipinto, staccato dal telaio, presenta inoltre gravi lacune specie lungo i margini. Si registrano ulteriori ammanchi sul lato inferiore e fori in corrispondenza della chiodatura nella parte bassa. Abrasioni e cadute interessano un po' ovunque la superficie pittorica. Opera databile verso la fine del XVIII secolo, affine per stile al dipinto cat. 351, inv. 985. Bibliografia: inedito.



351. Pittore veneto, seconda metà secolo XVIII
Crocifissione
Olio su tela, cm 72,7 x 54,5
Inv. 985

L'opera è in prima tela. Gravi danni specie nella parte inferiore

re sono dovuti all'umidità. Si registra inoltre un importante ammanco della tela in basso a destra. La parte centrale, nonostante l'ossidazione delle vernici e l'accumulo di polvere, risulta invece abbastanza leggibile. Questa *Crocifissione* poteva costituire una stazione della Via Crucis come indicano le dimensioni. Non è da escludere tuttavia anche l'ipotesi che possa essere stata concepita come opera devozionale autonoma. La condotta pittorica appare spedita e capace. L'esecuzione è da porsi nella seconda metà del XVIII secolo e da ascrivere a pittore veneto di esperienza periferica. Bibliografia: inedito.



352. Pittore napoletano (?), derivazione della fine secolo XVIII
Maria vergine con il Bambino dormiente
Olio su tela, cm 33 x 42
Inv. 986

Lo stato di conservazione è mediocre. Staccata dal telaio di

supporto di dimensioni inferiori all'originale la tela ha subito lacerazioni specie in corrispondenza dei margini attuali. Sono molte le cadute di colore e le abrasioni della pellicola pittorica la quale, inoltre, è ricoperta da vernice fortemente ossidata e da uno strato di polvere. La Vergine contempla il Bambino dormiente in posizione prona e con i piedi accavallati, ma con il capo posato sul braccio destro orientato verso l'osservatore. Il Bambino sta su un piano ricoperto dal bianco lenzuolo. La Madre in veste rosata, dal cui scollo emerge la camicia candida, ha i capelli fermati da un nastro che le circonda anche il volto. Il capo è altresì parzialmente ricoperto dal mantello azzurro che scende sulle spalle. Lo sfondo è qualificato da una finestra che introduce al paesaggio e da una tenda verde. La rappresentazione del Bambino dormiente sul candido lino, colto in una postura di ascendenza classica riguardante ad esempio Cupido, è da collegare al tema della prefigurazione della Passione. Difatti molto spesso è coricato sul legno della Croce, in questo caso invece l'allusione può riguardare la pietra dell'unzione e i preparativi della sepoltura (Ferrari 1987, pp. 201-224; Zenetti 1987). Il dipinto asolano può ritenersi opera tardo settecentesca,

probabilmente basata su fonte iconografica interpretata con qualche scorrettezza disegnativa e sommarietà nella stesura cromatica. L'autore è probabilmente da ricercarsi fra quanti raccolgono il lascito di Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Barra 1747), ne divulgano i modelli iconografici largamente collaudati da impiegarsi in una produzione a carattere devozionale, destinata a un commercio diffuso. Assonanze si riscontrano altresì con lo stile e le tipologie di Corrado Giacquinto (Molfetta 1703 - Napoli 1766) della fase avanzata. Bibliografia: inedito.



353. Pittore veneto, fine secolo XVIII
San Carlo Borromeo
Olio su tela, cm 30 x 29,5
Inv. 987

La tela riportata su cartone non è altro che il frammento di una composizione più vasta. Lo stato

di conservazione è problematico e rende difficile la lettura. Il santo è a capo scoperto, privo cioè del tricorno cardinalizio e forse porta solo lo zucchetto. Protende la mano destra mentre con l'altra benedice, pertanto l'episodio potrebbe riguardare la somministrazione della Comunione agli appestati, ma potrebbe trattarsi della consegna dell'elemosina ai poveri. Lo stile esecutivo pare quello tardo settecentesco. Qualche assonanza è da potersi cogliere con la pittura di destinazione sacra di Pietro Antonio Novelli (Venezia 1729 - 1804), per quanto riguarda il timbro della mozzetta rossa indossata dal santo e la luminosità alta. Bibliografia: inedito.



354. Pittore veneto, fine secolo XVIII
San Giovanni Battista con l'agnello
Olio su tela, cm 52,8 x 42,5
Inv. 925

Il quadro è in prima tela quasi completamente staccata dal telaio e molto lacerata lungo i margini, nonché al centro quasi per tutta l'altezza. La superficie pittorica presenta una vernice fortemente ossidata e l'accumulo di polvere. Il precursore è rappresentato in giovane età con la croce rustica, la veste di pelle di capra o cammello, posa la mano sul libro sacro, altre volte trattiene una scodella. Ha appresso l'agnello. Gli attributi hanno spiegazione nel ruolo di precursore. L'agnello è un ovvio riferimento alle parole dell'annuncio della venuta di colui che toglie i peccati del mondo, solitamente riportate nel cartiglio applicato alla croce. Il dipinto è databile alla fine del XVIII secolo e si può riferire all'ambito veneto con riguardo alla linea stilistica dell'Accademia di pittura veneziana. Bibliografia: inedito.



355. Pittore veneto, fine XVIII secolo
Maria vergine con il Bambino
Olio su tela, cm 69,5 x 61,2
Inv. 920

La tela, leggermente ritagliata, è stata foderata entro la metà del secolo scorso in maniera poco accorta. I bordi sono staccati dal telaio. La composizione trae ispirazione dal fortunato modello di Pierre Mignard noto nella traduzione di François de Poilly, per il quale si veda il dipinto cat. 321, inv. 915. La stesura e la luminosità della gamma cromatica fanno ritenere che questa traduzione affatto libera sia opera di un pittore veneto tardo settecentesco. Significative affinità di esito tipologico e di costruzione cromatica si riscontrano con le due piccole tavole raffiguranti ciascuna un *Angelo con palma del martirio e corona* del Museo Civico di Padova (inv.

599, inv. 601). Sono opere che probabilmente completavano il programma iconografico di un altare dedicato a un martire, riferite dubitativamente da Enrico Maria Dal Pozzolo (in *Da Padovanino* 1997, p. 429 catt. 539, 540) a Francesco Zannoni (Cittadella? - Padova 1782), pittore e restauratore di Cittadella la cui attività è documentata a Padova e a Ravenna. Il confronto è stabilito dallo studioso con la pala raffigurante *I santi Carlo Borromeo e Giuseppe da Copertino adoranti la Croce* della Basilica del Santo di Padova (Spiazzi 1984, pp. 185-186 fig. 235; Morello 2003, pp. 88, 89 fig. 4). Bibliografia: inedito.



356. Pittore veneto, fine secolo XVIII
Sant'Apollonia martire
Olio su tavola, cm 27,5 x 26,5
Inv. 921

In alto è apposto il cartellino con il numero 201. Il supporto

ligneo è leggermente deformato, presenta alcuni fori dovuti all'azione del tarlo e danneggiamenti localizzati lungo il margine e in corrispondenza del collo della santa. La vernice è alterata.

Il dipinto faceva parte di una serie probabilmente inserita entro la carpenteria di un altare ligneo, anziché appesa. Ciò giustifica l'essenzialità della definizione. Per quanto sia opera di qualità modesta, stilisticamente pare rivelare un gusto formale tardo settecentesco che riguarda le gamme cromatiche e un'essenzialità nella resa dei volumi di carattere accademizzante.

Bibliografia: inedito.



357. Pittore veneto, fine secolo XVIII

Busto di santo

Olio su tavola, cm 81 x 40,7

Inv. 446

Restauro: A. Bigolin

Sul retro è stata applicata una parchettatura con traverse in alluminio. La tavola è stata assottigliata lasciando così emergere le numerose cavità causate dall'attacco del tarlo. La superficie dipinta ha sofferto una recente bruciatura in alto a destra. Alcune lacune interessano i margini e la parte alta, sopra la testa dell'effigiato. I ritocchi proliferano ovunque, in particolare modo sul collo e sul viso.

La tipologia figurativa, secondo una tradizione rinascimentale, echeggia la raffigurazione di personaggi illustri della storia romana nella trasposizione dai busti scultorei, come ad esempio la serie dei dodici Cesari. Battaglia (1988, scheda OA) suppone che l'aureola sia un'aggiunta tarda. Tuttavia tale aspetto non è stato accertato in sede di restauro. Nel caso si trattasse del busto di un santo, come sembra più probabile, l'immagine potrebbe aver assunto la funzione che hanno i busti reliquiario in metallo sbalzato o in legno intagliato, policromo e dorato, posti a corredo degli altari in modo stabile o in occasioni di particolari ricorrenze liturgiche.

L'effigiato la cui testa è leggermente ruotata, ripropone in ogni caso un abito all'antica costituito dalla lorica con uno spillaccio modellato a protome animalesca e un paludamento rosso fermato sulla spalla sinistra. Potrebbe essere identificato, a titolo ipotetico, con Costantino imperatore o con un santo martire, per quanto privo di palma, da ricercarsi fra i militari converti dei primi secoli cristiani.

Bibliografia: inedito.



358. Pittore veneto, fine secolo XVIII - inizi secolo XIX

San Giovanni Battista alla fonte

Olio su tela, cm 72,3 x 98

Inv. 922

Durante il restauro effettuato nella prima metà del secolo scorso, il dipinto è stato solamente foderato, non si scorgono infatti interventi di pulitura e integrazione pittorica. Probabilmente le dimensioni erano in origine maggiori, poiché la tela risulta rifilata lungo i margini. Attualmente si presenta danneggiato e molto lacunoso lungo i bordi. Si riscontrano fori e lacerazioni, mentre la superficie è alterata da depositi di polvere e in parte ingiallita dalla vernice ossidata.

La stesura compatta e di superficie è già in qualche modo presaga della compostezza neoclassica. Il dipinto infatti è da riferirsi allo scorcio del XVIII secolo o poco oltre.

Bibliografia: inedito.



359. Pittore veneto (?), fine secolo XVIII - inizi secolo XIX

Maria Vergine con il Bambino

Olio su vetro, cm 17 x 13,5

Inv. 465

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il supporto è fratturato nell'angolo superiore sinistro. Si riscontrano distacchi della pellicola pittorica specie nell'angolo sinistro in basso e lungo il margine. La cornice guillock è ebanizzata e probabilmente originaria.

L'opera potrebbe essere identificata con quel «Dipinto sul vetro con cornice dorata molto rovinato», menzionato nella sezione «Quadri appesi alle pareti della Sala Comunale» dell'inventario Scomazetto, redatto nel 1889. Tuttavia l'indicazione del soggetto e delle misure confortano nel riconoscerla nella *Madonna con il Bambino* citata nel Legato Bertoldi quale opera di autore ignoto ve-

neto del secolo XVIII su vetro. La composizione riprende un tema raffaellesco, inserito entro un'incorniciatura che deriva dal gusto Luigi XVI e riproposto, in questo caso, probabilmente agli inizi dell'Ottocento. È utile un confronto con la *Madonna con il Bambino* (inv. 799) e la *Sacra Famiglia* (inv. 818) del Museo civico di Padova, quest'ultima significativamente derivante da una stampa di Remondini di Bassano, a testimonianza del carattere devozionale di questa tipologia di dipinto (E. M. Dal Pozzolo, in *Da Padovanino* 1997, pp. 434-435 cat. 557, 558).
Bibliografia: Bernardi 1951, ds.; Comacchio 1979, p. 81.



360. Pittore veneto (?), fine secolo XVIII

Maria Vergine con il Bambino e san Giuseppe

Olio su tela, cm 64 x 51

Inv. 924

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto si conserva in prima tela che è stata ridotta come emerge chiaramente soprattutto sul margine destro. Sono molte le cadute di colore, ed è stato provocato un foro in basso a destra. L'opera pervenne al Museo con il Legato Bertoldi, nel cui elenco veniva attribuita a Carlo Dolci (Firenze 1616-1686). Il dipinto per le caratteristiche della costruzione formale e le gamme cromatiche è associabile alla pittura devozionale praticata su vetro, che riscosse una certa fortuna alla fine del Settecento.
Bibliografia: inedito.



361. Pittore veneto, fine secolo XVIII - inizi secolo XIX

San Pietro apostolo

Olio su tela, cm 81 x 81

Inv. 725

Provenienza: Legato Giacomo

Bertoldi, 1910
Restauro: Clochiatti, 2011

L'opera in ovale ha subito recentemente un intervento conservativo. La tela è stata foderata e la superficie pittorica pulita. Estese lacune compromettono il braccio del santo e parte del fondo, tuttavia la lettura non ne risente in modo decisivo.

Il dipinto, nell'elenco del Legato Bertoldi (1910), viene genericamente assegnato ad autore ignoto del XVII secolo. La figura di tre quarti dell'apostolo Pietro si staglia su sfondo scuro. Il santo è colto nel momento della preghiera estatica e ha di fronte il libro aperto delle Sacre Scritture. L'immagine altamente evocativa acquista dinamicità in virtù dell'impostazione del corpo per contrapposti e soprattutto dello scatto repentino del capo a cui obbedisce lo sguardo rapito verso l'alto. L'apostolo indossa una veste azzurrina e un mantello giallo-ocra. Dalle mani giunte pendono le chiavi, suo ricorrente attributo. Probabilmente poteva costituire il *pendant* di quest'opera l'immagine di san Paolo apostolo, oppure essa poteva inserirsi nella serie completa degli apostoli. Il dipinto è assegnabile a pittore che trova l'indirizzo nella pittura di transizione dell'Accademia Veneziana di fine Settecento. L'esito di maggior naturalismo

accademizzante fa propendere per una datazione di quest'opera avanzata agli inizi del secolo XIX. A titolo orientativo una posizione analoga assume, in ambito periferico, il bellunese Lodovico Sergnano, allievo a Venezia di Ludovico Gallina (Brescia 1752 - Venezia 1787), come si può evincere dalla pala della *Madonna del Rosario e quattro santi* della chiesa cattedrale di Belluno del 1794 (Vizzuti 1995, pp. 114-117 cat. 38).
Bibliografia: inedito.



362 - 363. Pittore veneto, fine secolo XVIII
Scena di battaglia
Olio su tela, cm 42 x 53
Inv. 977

Scena di giudizio (?)
Olio su tela, cm 43 x 54
Inv. 978

Lo stato di conservazione dei dipinti è cattivo. Sono molti gli strappi delle tele prive del telaio, si conserva solo l'asse destra del telaio provvisorio del dipinto inv. 977. Ammanchi, fori, lacerazioni e cadute di colore interessano i due dipinti che sono stati ridotti e piegati. Emerge la preparazione di fondo rosso-bruno che fa propendere per una datazione a fine Settecento. Lo stato di conservazione compromette la lettura delle due opere che per ragioni di tecnica pittorica e stilistiche si considerano dello stesso autore e costituire molto probabilmente un *pendant*.

Nella prima un cavaliere che indossa l'elmo piumato è colto di spalle mentre sta per scagliare la lancia. Sulla sinistra un altro personaggio in lorica colto di spalle è inginocchiato e solleva le braccia. Sopra il capo pare di scorgere le fronde di un albero. Sulla sinistra si intravede a terra un personaggio colto di scorcio e da tergo.

Il secondo dipinto è ambientato in un interno, a sinistra si apre una finestra inferriata. Sulla destra un personaggio femminile è colto da tergo con il volto di profilo. Sulla destra è assiso un a personaggio a capo scoperto

con barba canuta. Al centro in secondo piano è seduto un personaggio inturbantato che sostiene il capo con la mano sinistra. Il costume di quest'ultimo fa propendere per l'ipotesi che i due soggetti siano di ispirazione biblica.

Bibliografia: inediti.



364. Pittore veneto, fine secolo XVIII
San Bovo con il palafreniere
Olio su tela, cm 125 x 100
Inv. 979
Iscrizioni: in basso a destra si legge «BOVO»

L'iscrizione, in verità, è una traccia rimasta su tela di alcuni caratteri, poi caduti o rimossi. Lo stato di conservazione è infatti cattivo. Si scorgono nume-

rose abrasioni e cadute di colore, mentre la vernice ossidata altera la percezione della ste-sura cromatica preservatasi soprattutto nella parte superiore. I danni sembrano causati dalla piegatura della tela e in basso dall'umidità.

Non si dispone di notizie sul dipinto. Le dimensioni e il taglio compositivo, l'iconografia sembrano non pertinenti a una pala d'altare di dimensioni modeste, del resto il personaggio non presenta ad esempio l'aureola. Non si esclude che potesse trattarsi di uno stendardo processionale, ora privo di incorniciatura. L'iconografia stessa riserva una problematica di riconoscimento se non fosse per la traccia di scritta identificativa. Si tratta del cavaliere franco dedito alla penitenza e ai pellegrinaggi, sul quale esistono divergenti narrazioni agiografiche che lo fanno nascere di Noyer-sur-Jabron (940 circa) e morire nel 986 a Voghera, città che lo venera come patrono. Una leggenda agiografica lo vuole nobile provenzale figlio di Adelfrigo e Odelinda vissuto alla metà del secolo X (Gordini 1962, III, coll. 379-380).

La leggenda racconta le sue imprese di cavaliere contro i saraceni invasori della Provenza, Linguadoca e Delfinato, la successiva conversione all'ascetismo e penitenza. Nell'obbedire al voto di compiere un annuale

pellegrinaggio alla tomba dell'apostolo Pietro a Roma, fu colto da malattia presso Voghera, dove morì. È considerato protettore degli animali domestici, in particolare contro le malattie infettive dei bovini e difatti le sue raffigurazioni erano collocate nelle stalle.

Si giustifica pertanto la presentazione del santo in corazza, con il mantello del cavaliere e l'elmo piumato di rosso, il vessillo bianco con campita la croce di rosso. Il palafreniere governa il destiero, mentre sulla sinistra sono rappresentati due buoi che trainano l'aratro. Talora l'iconografia del santo prevede che egli abbia l'immagine araldica di un bue sul vessillo.

Va osservato che tale identificazione iconografica è di utilità nel dirimere questioni identificative che riguardano san Floriano di Lorch, il quale presenta analoghi attributi identificativi. Quest'ultimo tiene il secchio di legno che allude allo spegnimento dell'incendio di una stalla, essendogli per questo riconosciuto lo stesso patronato sugli animali. Anche in assenza di tale attributo e in ragione del patronato si è proposto di riconoscere questo santo in opere dell'area veneta pedemontana e del prossimo Friuli occidentale (Goi, in *Floriano* 2004, pp. 152-153 cat. 43, 154-155 cat. 44; Claut, in *Floriano* 2004, pp.

156-157 cat. 45, 162-163 cat. 48, 168-169 cat. 51).
L'opera per fattura e gusto accademizzante è databile nell'ultimo quarto del Settecento o poco oltre, con riferimento a un'area periferica che comprende il Trentino.
Bibliografia: inedito.



365. Pittore veneto (?), inizi secolo XIX
Transito di san Giuseppe
Olio su tela, cm 120 x 162
Inv. 988
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto è probabilmente da identificare con il *Transito di san Giuseppe* citato nel Legato Bertoldi quale opera di autore ignoto del secolo XVII. La tela è formata dall'unione di due pezzature diverse ora staccate e il telaio è danneggiato. Sulla superficie pittorica si riscontrano fori e lacerazioni.

Il dipinto deriva da una fonte grafica come attesta l'impiego della stessa composizione nel

dipinto dei Civici Musei di Udine inv. 705 (tela, cm 98 x 155) che è catalogato come opera di pittore veneto della fine del secolo XVIII (Visentin, in *La Galleria* 2003, p. 263 cat. 296). La versione delle raccolte di Asolo mostra una sintesi formale e una conduzione pittorica che suggeriscono la datazione di poco posteriore.
Bibliografia: inedito.



366. Pittore veneto (?), primo quarto secolo XIX
Cristo morto compianto da Maria Vergine
Olio su tela, cm 55 x 86
Inv. 989

L'opera si presenta in uno stato di conservazione cattivo. Privo di telaio il supporto ha subito molte lacerazioni e il margine destro è quasi staccato. Sono numerosi gli ammanchi. Le abrasioni si aggiungono ai danni provocati dalla piegatura. La vernice e l'accumulo di polvere rendono più problematica la valutazione. L'Addolorata approssimandosi a braccia aperte contempla il

corpo di Cristo morto adagiato sul sudario che ricopre la pietra dell'unzione. Il busto è sollevato e il capo rivero orientato verso l'osservatore. Il braccio destro abbandonato aderisce al corpo, la mano sinistra poggia sul perizoma. La composizione pare essere esemplata su un modello cinquecentesco o del classicismo secentesco, probabilmente attraverso una fonte grafica. La fattura è ottocentesca.
Bibliografia: inedito.



367. Pittore veneto (?), prima metà secolo XIX
San Francesco d'Assisi in orazione
Olio su tavola, cm 39 x 28,5
Inv. 931
Iscrizioni: a matita nel retro si legge «Campeani Bassano»

Di sagoma ottagonale, la tavola appare leggermente incurva-

ta. Il retro presenta ancora la piallatura originale. Un piccolo ammanco si riscontra sul lato destro in alto; si notano diversi fori dovuti all'attacco del tarlo. La superficie pittorica è ricoperta da vernice ossidata e dal deposito di polvere. Per tipologia il dipinto può ritenersi l'elemento di una serie iconografica, da inserirsi forse in un apparato come quello di un altare con la facilitazione derivante dal supporto ligneo di agevole confezione a motivo delle dimensioni relativamente modeste.

Per quanto affatto remota e modificata, la tipologia del santo trae ispirazione dalla rappresentazione del Poverello posta al centro della celebre Pala del voto o Pala della peste (*Madonna con il Bambino in gloria e i santi protettori di Bologna Petronio, Francesco, Ignazio, Francesco Saverio, Procolo e Floriano*) che Guido Reni (Bologna 1575-1642) realizza con tecnica a olio su seta nel 1631-1632 in quanto standard votivo processionale (Bologna, Pinacoteca Nazionale, proveniente dalla chiesa di San Domenico). Al centro della composizione san Francesco d'Assisi inginocchiato a terra a mani congiunte alza lo sguardo invocando la protezione della Madonna assisa con il Figlio su un trono di nubi. Tale immagine di san Francesco è alla base dell'iconografia del dipinto aso-

lano in cui si mantiene l'orientamento e la tipologia del volto del santo e si portano all'altezza del busto le mani in atteggiamento di supplica. La fortuna del dipinto di Reni è notevolissima anche per quanto riguarda le singole figure. L'insieme è divulgato dall'incisione all'acquaforte e bulino di Flaminio Torri (Bologna 1621 - Modena 1661) di cui Reni è dunque l'inventore.

Bibliografia: inedito.



368. Pittore veneto (?), prima metà secolo XIX
Maria Vergine
Olio su tela, cm 57 x 39,4
Inv. 936

In alto a destra è apposto il cartellino con il numero 191 (?). La tela, non foderata, presenta cadute di colore e una lacerazione in corrispondenza della fronte

della Madonna. La crettatura a centri concentrici è quella riscontrabile nei manufatti ottocenteschi. Il colore è alterato a causa del ritiro del legante.

Il dipinto sembra recuperare l'iconografia di un'icona antica sul tipo di quella di *Maria Salus Populi Romani*. La Vergine porta il *maforion*, il manto indossato sopra la tunica e che copre il capo. Di solito è ornato con tre stelle a significare la perpetua verginità di Maria prima, durante e dopo il parto. L'iconografia non è di ascendenza bizantina prevede che Maria porti la mano al petto e regga il libro sacro. Si tratta pertanto di una di versione ottocentesca fosse derivante da un'antica icona occidentale.
Bibliografia: inedito.



369. Amedeo Giuseppe De Lorenzi, Pieve di Soligo (?), 1816 - 1879
Madonna con il Bambino, san Giuseppe, san Giovannino e sant'Elisabetta

Olio su tela, cm 90 x 86
Inv. 718

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauro: R. Clochiatti, 1998

Il dipinto è stato ridotto in altezza come risulta evidente alla base. La pittura ha molto sofferto e il restauro ha richiesto un paziente lavoro di integrazione. Si valuta pertanto un testo pittorico compromesso.

L'opera è da riconoscere ad Amedeo Giuseppe De Lorenzi, figlio d'arte e appartenente a una famiglia di pittori originari di Pieve di Soligo. Il padre Giuseppe Lorenzi Gallo (1790-1858) fu Consigliere di Belle Arti a Venezia e restauratore di dipinti antichi. Risulta impegnato anche a Bologna, Verona e Vicenza. Avviò alla pittura i figli Amedeo Giuseppe e Raffaele. Oltre al restauro il primo si dedicò all'arte sacra, l'altro alla ritrattistica.

Il dipinto asolano rende evidente l'ispirazione tratta dei maestri del classicismo secentesco nel caso specifico reniano, come si evince dalle gamme cromatiche e dalla stesura materica che non rispecchia la tradizione del tonalismo veneto. Fra le molte opere per chiese della Marca Trevigiana, i due teleri della *Predicazione di san Giovanni Battista* e della *Presentazione ad Erode della testa del Battista* del-

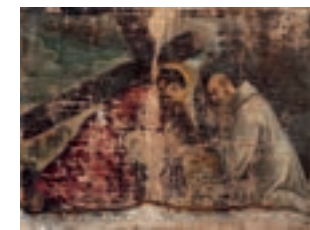
la parrocchiale di San Giovanni Battista di Istrana, eseguiti ante 1860, e la coeva pala della *Visitazione di Maria a Elisabetta alla presenza di Giuseppe e Zaccaria* dell'Oratorio di Santa Elisabetta di Istrana possono offrire un termine dopo il quale si può collocare il dipinto asolano (Fossaluzza 2010², pp. 10-13).
Bibliografia: inedito.



370. Amedeo Giuseppe De Lorenzi, Pieve di Soligo (?), 1816-1879
Sant'Elena imperatrice
Olio su tela, cm 76,5 x 63
Inv. 990

Il cattivo stato di conservazione rende difficile la valutazione dell'opera. Si scorgono vaste cadute di colore causate probabilmente dalla piegatura della tela che si presenta senza il telaio di sostegno. La migliore conservazione del volto della santa, le

caratteristiche dell'esecuzione pittorica e la scelta delle gamme cromatiche consente l'attribuzione a De Lorenzi.
Bibliografia: inedito.



371. Pittore, secolo XIX
Cristo portacroce che incontra un certosino
Olio su tela, cm 89,7 x 123
Inv. 926
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Il dipinto si presenta in pessimo stato di conservazione a causa dell'arrotolamento che ha provocato numerosissime cadute di colore. L'umidità ha ulteriormente danneggiato la superficie pittorica nella parte inferiore, la caduta d'acqua ha lasciato una traccia evidente al centro. La tela risulta ritagliata in alto e forse lo è anche in basso. Il dipinto entra con il Legato Bertoldi del 1910 e l'attribuzione a Bonifacio, cioè a Bonifacio de Pitati, detto Bonifacio Veronese (Verona 1487 circa - Venezia 1553). Nel catalogo di ques'ultimo non compare tut-

tavia un prototipo di tale soggetto. Il certosino inginocchiato di fronte al Cristo portacroce potrebbe essere identificato con san Bruno (o Brunone), fondatore dell'Ordine. Dal punto di vista tecnico e stilistico l'opera è assegnabile al secolo XIX.
Bibliografia: inedito.



372. Pittore veneto, terzo quarto secolo XIX
Gesù Cristo Salvator Mundi
Olio su tela, cm 104 x 85,5
Inv. 932

L'opera non è di facile lettura a causa della perdita di buona parte della pellicola pittorica. Cristo in veste apostolica, con tunica rossa e mantello azzurro, è in atto benedicente. È colto frontalmente a mezza figura. In basso è disposto il davanzale sulla cui fronte è apposta una scritta a caratteri lapidari alquanto lacunosa, di cui si legge almeno la parola «MVNDI». Ra-

gioni stilistiche, iconografiche ed esecutive consentono l'assegnazione dell'opera a pittore accademico probabilmente di ambito veneto.
Bibliografia: inedito.



373. Pittore veneto, terzo quarto secolo XIX
Apostolo (?)
Olio su tela, cm 60,5 x 53 (cm 29 alla base)
Inv. 933

Si giudica il frammento di una composizione di cui non si è in grado di ricostruire il soggetto, probabilmente evangelico poiché la figura rivolta a destra veste all'apostolica. Davanti a questa è parzialmente visibile la testa di un altro personaggio. La tecnica esecutiva, il supporto e la materia cromatica suggeriscono l'assegnazione dell'opera a pittore accademico forse di ambito veneto.
Bibliografia: inedito.

SOGGETTI
PROFANI

374. Pittore operante a Roma nella prima metà secolo XVII (?), derivazione *Soggetto storico*
Olio su tela, cm 69,3 x 96
Inv. 927

In alto a sinistra è apposto un cartellino con scritta illeggibile. Il dipinto è in prima tela che si presenta con una lacerazione in alto a sinistra e un foro in basso. Offuscato dal deposito di polvere, si giudica con difficoltà a causa della vernice alterata e ossidata. Traspare una preparazione rosata.

La composizione pare frammentaria. Una donna con turbante e un uomo, entrambi in abiti all'antica, procedono verso sinistra sollevando con un braccio un elemento non distinguibile. Sono seguiti da tre putti gesticolanti. Sullo sfondo a destra si nota nel paesaggio una costruzione che si configura come il pronao di un tempio, nel basamento antistante si scorge la sa-

goma di due figure. L'ideazione del dipinto non è irrilevante. Le tipologie e la definizione della forma inducono a collocare il prototipo nell'ambito del classicismo romano della prima metà del Seicento.
Bibliografia: inedito.



375. Pittore caravaggesco della prima metà secolo XVII, copia secolo XIX
Uomo che regge un cero e un vaso di metallo
Olio su tela, cm 116 x 97
Inv. 991

Iscrizioni: sul retro in corsivo si legge la scritta «Combi»

Il dipinto versa in uno stato di conservazione cattivo. Si sono verificate ovunque cadute di colore e sono numerosi i sollevamenti. La vernice è ossidata e ricoperta da uno spesso deposito di polvere.
La preparazione bianca e la cre-

tatura, la tipologia della tela di trama molto sottile indicano trattarsi di opera del secondo Ottocento. Si tratta di copia parziale forse da pittore caravaggesco francese.
Bibliografia: inedito.



376. Pittore olandese seconda metà XVII secolo, copia del secolo XIX
Cinque personaggi all'aperto fra quinte architettoniche
Olio su tela, cm 40,2 x 63,5
Inv. 928

Il cartellino apposto in alto a sinistra reca il numero 67. Il dipinto si presenta foderato e dotato di un nuovo telaio. Una lacerazione orizzontale lo attraversa nella zona mediana per tutta la lunghezza, mentre la vernice ossidata e i depositi di polvere ne hanno imbrunito la cromia. La lettura è possibile solo parzialmente.

La scena di genere presenta cinque personaggi all'aperto. Le arcate di un'architettura fanno da quinta (rovine di un acquedotto nella campagna romana?). Quattro personaggi portano il

cappello nero a larghe tese, il quarto il berretto rosso e sembra che governi l'asino davanti al quale vi è un cane.
Copia assai mediocre di un dipinto olandese databile verso il 1660 da ascrivere all'avanzato Ottocento.
Bibliografia: inedito.



377. Pittore olandese seconda metà XVII secolo, copia del secolo XIX
Scena di genere
Olio su tela, cm 32 x 37
Inv. 929

La tela è stata foderata in un antico restauro, si presenta allentata e molto scura a causa dei depositi di polvere e soprattutto della vernice fortemente ossidata. Qualche lacuna affiora lungo il margine inferiore. All'aperto, il locandiere in grembiule versa del vino a un viandante alle cui spalle sta il cavallo a riposo e un cane.

Il soggetto di genere è di derivazione olandese di tardo Seicento. Opera assai mediocre

rispondente al gusto tardo ottocentesco per la pittura di maniera olandese.
Bibliografia: inedito.

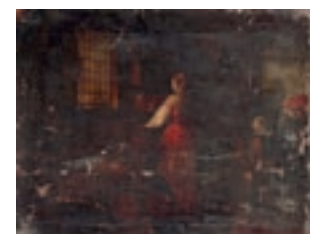


378. Pittore olandese seconda metà XVII secolo, copia del secolo XIX
Giocatori di carte
Olio su tela, cm 37,2 x 29
Inv. 934

La tela è stata foderata, presenta l'aggiunta di una pezzatura più sottile nel margine sinistro. Probabilmente rifilato, il dipinto si giudica in pessime condizioni, in quanto danneggiato e interessato da sollevamenti della materia, da estese cadute di colore lungo i margini.

Un giovane tamburino in rosso con lo strumento alle spalle è steso a terra intento al gioco dei tarocchi. Ha davanti a sé un giovane compagno di gioco colto di spalle. Il terzo personaggio è addormentato e si sostiene con la mano sinistra.
Si giudica come copia o derivazione da dipinto di ambito olandese del Seicento, forse mediata

da una stampa. La pittura è di assai modesto livello. assegnabile al tardo Ottocento.
Bibliografia: inedito.



379. Pittore olandese della fine del secolo XVII, copia del secolo XIX
Interno di cucina
Olio su tela, cm 59,3 x 78
Inv. 992

Il dipinto si conserva in prima tela. Sono gravi le mancanze di colore localizzate perlopiù sui margini. Presenta una lacerazione risarcita in un vecchio intervento di restauro. Lo spesso strato di polvere unito alla vernice imbrunita rendono difficoltosa la lettura. Al centro colta di spalle una giovane donna in veste rossa e camicia bianca sta governando le pentole di rame davanti alla finestra con inferriata. A sinistra un giovane è curvato per raccoglierne una. Sul lato destro una donna con cuffia candida è colta di spalle mentre è intenta al lavoro. Dall'apertura a destra fa l'ingresso un ragazzo dal berretto rosso.

L'opera è di derivazione, forse da un dipinto di maniera olandese ascrivibile a modesto pittore dell'avanzato Ottocento.
Bibliografia: inedito.



380. Pittore romano fine secolo XVII, derivazione
Cleopatra
Olio su tela, cm 113 x 90
Inv. 515

Il dipinto presenta uno strato di deposito superficiale, lievi ossidazioni, sollevamenti e cadute di colore di piccola entità.

Il soggetto è consono al gusto classicista del Seicento, interessato a ritrarre eroine dell'antichità riccamente abbigliate e caratterizzate da una bellezza idealizzata. Cleopatra è coronata e porta l'orecchino con pendente di perla. Tiene l'aspide con la destra e del morso letale si vede la traccia sul petto lasciato scoperto. Ella trattiene

con la mano sinistra il cesto di fiori posato su un tavolo ricoperto da un drappo rosso, brano solitamente assente nelle raffigurazioni di questa scena. La qualità del dipinto è modesta come mette in evidenza la resa sommaria dei fiori.
Bibliografia: inedito.



381. Pittore emiliano, derivazione della fine secolo XVII - inizi secolo XVIII
Venere e Marte con Cupido
Olio su tela, cm 84,7 x 72,3
Inv. 720
Restauri: A. Bigolin, 1994

Il dipinto è stato evidentemente decurtato sul lato destro e su quello inferiore. La pellicola pittorica si presenta abrasa in più punti e rilevanti cadute di colore si scorgono accanto al capo di Venere e alle ali di Cupido. L'intervento conservativo si è limitato alla foderatura, alla

pulitura e non ha previsto l'integrazione pittorica.

Venere, seduta, si volge languidamente verso Marte mentre con il braccio sinistro cinge a sè Cupido. La dea dell'amore indossa orecchini a pendente e una collana di perle, mentre i capelli bruni e ricciuti sono raccolti in una conocchia. Il velo lascia intravedere il seno. A destra appare il profilo del volto barbuto di Marte, riconoscibile dall'elmo e dalla corazza, in questo caso rosata e bordata d'oro. Il dio della guerra, audace, con una mano abbraccia Venere mentre con l'altra si insinua sotto la sua camicia.

Bevilacqua (2000, scheda OA) identifica il dipinto con quella *Seduzione* elencata nel Legato Bertoldi (1910), con l'attribuzione a Giambattista Tiepolo, tuttavia le misure non corrispondono (37 x 42 cm) e la cifra stilistica appare nettamente diversa.

La ricerca di definizione plastica, la levigatezza della materia cromatica e le gamme fanno propendere per una collocazione in ambito emiliano a fine Seicento, con riferimento alla cultura di Carlo Cignani (Bologna 1628 - Forlì 1719). La qualità modesta è propria di una derivazione.

Bibliografia: inedito.



382. Francesco Fontebasso, bottega
Venezia 1707-1769

Alessandro Magno incontra Diogene di Sinope
Olio su tela, cm 94,3 x 127

Inv. 711

Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Restauri: A. Bigolin, 1994

Iscrizioni: sul verso a matita si legge «Fontebasso»

Il dipinto presenta uno stato conservativo problematico. Estese lacune sono concentrate soprattutto nella zona sinistra e rendono difficoltosa la lettura. Il brano con Diogene seduto entro la botte è di fatto illeggibile. Il dipinto è stato oggetto di un intervento conservativo limitato alla foderatura e pulitura, volutamente senza procedere a integrazioni pittoriche.

Pervenuto al Museo di Asolo tramite il Legato Bertoldi del 1910, esso veniva assegnato alla scuola di Paolo Veronese.

È raffigurato l'episodio narrato da Plutarco (*Vita di Alessandro* 14, 2-5) dell'incontro tra Alessandro Magno e il vecchio

filosofo cinico Diogene di Sinope. Il condottiero giunse al suo cospetto per offrirgli qualunque favore o dono egli desiderasse. Ma il saggio a conferma della sua vocazione a una vita itinerante ed extracittadina, dalla sua botte, dove giaceva, null'altro gli chiese che di spostarsi in modo da fargli riguadagnare la vista e il calore del sole.

Il celebre condottiero macedone indossa la lorica sulla tunica bianca, il mantello porpora e l'elmo dall'alto cimiero piumato. Subito dietro stanno alcuni soldati di cui uno, a cavallo, reca il vessillo. Due paggi, in abito neocinquecentesco, assistono alla scena. Sullo sfondo un edificio classico, ispirato al Pantheon romano si staglia sul paesaggio collinare. Al suo fianco si erge una colonna istoriata. Bevilacqua (2000, scheda OA) confermando in parte l'iscrizione posta sul retro della tela, assegna il dipinto all'ambito di Francesco Fontebasso.

L'indicazione è da accogliere, precisando che l'ideazione può spettare a Fontebasso stesso che affronta in più circostanze il tema delle storie di Alessandro, ben in voga nel Settecento veneziano. La valutazione della porzione di destra nella stesura pittorica a pennellate frante, nel ricordo un poco meccanico delle parti luminose e persino nella definizione sommaria del

tempio sullo sfondo, inducono ad assegnare l'opera all'esecuzione della bottega o di un seguace diretto. Come noto, caso emblematico è quello di Angelo Cimador (Venezia? 1715 - Venezia 1769) il quale emula fino a esiti confondibili lo stile di Fontebasso da ritenersi suo maestro, anche se non si dispone della conferma documentaria.

Di Cimador è documentata l'appartenenza alla Fraglia dei pittori veneziani solo tra il 1765 e il 1767. Tuttavia, realizzato per la chiesa parrocchiale di San Tommaso Agordino la pala dell'altare maggiore raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria che offrono gli scapolari e i santi Tiziano, Giuseppe, Silvestro papa (?) e Osvaldo (?)* che egli firma e datata al 1746. Alla quale si aggiungono le tele degli altari laterali raffiguranti l'una *Sant'Antonio Abate in cattedra tra san Francesco d'Assisi e san Rocco*, l'altra la *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Tiziano (?)*, *Francesco d'Assisi e Osvaldo* (Magrini 1988², pp. 178-181; Lucco 1990, I, pp. 222-224). Si dispone pertanto di un'evidente derivazione da Fontebasso sia delle composizioni sia dei modi pittorici, tuttavia in una conduzione ben più rigida e priva dello slancio virtuosistico degli autografi. Si deve sottolineare che alla luce del confronto con queste opere di Cimador manca un'indagine

sistematica che si proponga di individuarne la mano entro la vasta produzione di storia di Fontebasso, del quale si dispone del catalogo ragionato (Magrini 1988¹). D'altro canto, l'ovvia partecipazione alla sua opera della bottega, e in particolare dei figli (Magrini 1988¹, pp. 76-79), consente considerazioni per lo più di ordine qualitativo e non conduce a enucleare un catalogo separato.

Pertanto la tela del Museo di Asolo per come è valutabile nello stato in cui è giunta e in ragione di tale situazione degli studi su Fontebasso e bottega si assegna a quest'ultima, lasciando aperta l'ipotesi di una derivazione diretta da una idea autografa.

Una qualità corrispondente si ravvisa nel *pendant* con la *Continanza di Scipione e Sofonisba riceve il veleno* (tela, ciascuna 76 x 96 cm) sul mercato antiquario milanese (*Dipinti antichi* 2007, p. 172 lotto 196) come opera di bottega e replica delle tele autografe di dimensioni maggiori (ciascuna 168 x 256 cm) databili alla metà del sesto decennio, già sul mercato londinese nel 1974 (Magrini 1988¹, pp. 145-146 catt. 68-69).

Si deve ricordare che un Alessandro e Diogene figura nel catalogo delle opere perdute di Fontebasso (Magrini 1988¹, p. 258), segnalato in Palazzo Bar-

barigo in Santa Maria del Giglio a Venezia. È stato ritenuto da Eduard Sack (1910, p. 223 cat. 530) *pendant* del *Ritrovamento di Mosè* di Giambattista Tiepolo (Edimburgo, National Galleries of Scotland). A tale opera perduta Magrini (1988¹, p. 258) collega dapprima due disegni del Kunstmuseum di Düsseldorf (Inv. FP 988; Inv. FP 989), in precedenza ascritti autorevolmente a Fontebasso, più un terzo passato sul mercato antiquario di Monaco di Baviera nel 1977-1978 (Galerie Grünwald), tutti esclusi in un secondo tempo dalla studiosa che li accosta a Gaspare Diziani, assieme al disegno dello stesso soggetto del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (inv. 20774F), anch'esso già riferito a Fontebasso (Magrini 1990, pp. 199 catt. 15A, 16A, 17A, 202 cat. 46A). Si può confermare su nuova base che questi disegni non hanno attinenza con l'ideazione di questo soggetto di Fontebasso ora documentata dal dipinto asolano. Bibliografia: inedito.

RITRATTI



383. Marco Vecellio (?), copia Venezia 1545-1611

Ritratto del doge Leonardo Donà
Olio su tela, cm 102,5 x 84,5
Inv. 910

La tela è stata foderata in occasione di un vecchio restauro. Sono numerose le lacune stuccate e integrate, le più rilevanti in corrispondenza del volto. La stesura pittorica non è stata effettuata su una preparazione di fondo, ma su una base di colore nero che emerge in più punti in corrispondenza delle cadute di colore. La crettatura, specie all'altezza delle vesti di broccato, palesa segni di antichità e anche le lacche sono stese alla maniera del tardo Cinquecento. Tuttavia i ritocchi alterano e rendono problematico il giudizio sull'opera che potrebbe essere una copia o replica antica.

L'effigiato è il doge Leonardo Donà (1536-1612) eletto nel 1606 la cui immagine ufficiale è nota nella redazione di Marco Vecellio della Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, in una di buon livello di ubicazione ignota documentata presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri conservata presso l'Università degli Studi di Bologna (scheda 40758), inoltre nel telero votivo dello stesso Vecellio della Sala della Bussola in Palazzo Ducale. In quest'ultimo il doge Donà è rappresentato in adorazione del Bambino tenuto in braccio dalla Vergine; è accreditato dall'angelo e al cospetto di san Marco (Franzoi 1982, pp. 166, 201 fig. 102, 444). Il ritratto asolano coincide solo in parte con i due citati. Pur tenendo conto dello stato di conservazione, la stesura pittorica appare piuttosto debole per poter essere riconosciuta a Marco Vecellio. Potrebbe trattarsi di una replica coeva di un suo ritratto il cui autografo non è individuato. Bibliografia: inedito.



384. Pittore veneto (?), primo quarto secolo XVII
Ritratto di famiglia
Olio su tela, cm 85,5 x 113,6
Inv. 713

Provenienza: Donazione fratelli Basso fu Vincenzo, 1880 circa.
Restauro: A. Bigolin, 1990-1991

L'opera ha subito gravi danni e rimaneggiamenti. Attualmente si presenta in discrete condizioni, nonostante le numerose lacune che interessano soprattutto la figura del bambino e i margini laterali. L'ultimo intervento conservativo è stato limitato alla foderatura della tela e alla pulitura della superficie dipinta. Anticamente il quadro era stato ridotto su tutti i lati e soprattutto nella parte alta, dove le teste dei personaggi appaiono tagliate. Le figure inoltre sono segnate dalla battuta interna di un telaio precedente. La tela è di tipo diagonale in uso soprattutto nel Veneto verso il Cinquecento. Il dipinto, attualmente sprovvisto di cornice, fu donato al Museo dai fratelli Bas-

comazzetto redatto nel 1889: «Dipinto su tela rappresentante una famiglia composta di padre, madre e ragazzino del 1700 (Dono dei fratelli Basso fu Vincenzo)», (Asolo, Archivio del Museo, *Busta Donazioni*).

In questo *Ritratto di famiglia* il padre indossa un abito nero su cui risalta il candore dei polsini e del largo colletto piatto. Il volto di quest'ultimo è caratterizzato da sottili baffi curvati all'insù, da un pizzico accuratamente tagliato e gonfi capelli grigi. La mano destra è portata al petto, mentre la sinistra, appena visibile, stringe un fazzoletto bianco. La moglie, al suo fianco, veste un sontuoso abito di velluto bicromo caricato di passamanerie rigate, mentre lo stretto corpetto si completa con un arioso colletto di pizzo a fusello. Le ampie maniche tagliate hanno i polsini bianchi orlati di pizzo a fusello. Il suo volto è circondato da ricci capelli castani. Porta orecchini di perle a pendente, una collana di perle al collo e un'altra, fermata allo scollo, le scende sul petto. Il bambino, posizionato davanti ai genitori, ha i capelli neri acconciati poco sopra le spalle. Indossa una casacca grigia con i bordi rossi, collo e polsi bianchi orlati di pizzo a fusello. Il palmo della mano destra è rivolto verso l'osservatore.

Nella definizione dei volti l'ope-

ra evidenzia un'attenzione alla resa fisiognomica e neppure un principio d'indagine psicologica. Parallelamente vi è una riproposizione particolareggiata dei tessuti. Le figure come ritagliate e la stesura fredda, levigata nei volti, suggeriscono di indirizzare la ricerca verso ambiti periferici, nel primo quarto del Seicento. Un esito affine, utile come riscontro cronologico e per circoscrivere la ricerca in ambito veneto, si indica nel *Ritratto di Pio Capodilista* del 1617, proveniente dalla raccolta di tale casato (Banzato 1988, p. 112 cat. 171).

Bibliografia: inedito.



385. Ignoto pittore veneto (?), metà secolo XVII
Ritratto di uomo con gorgiera
Olio su tela, cm 36 x 28,5
Inv. 993

La tela è stata ritagliata e fissata provvisoriamente con dei

chiodi su un pannello di legno. I margini sono danneggiati, così come la superficie pittorica a causa della piegatura della tela. I sollevamenti e le cadute di colore, pur presenti, l'ossidazione delle vernici e l'accumulo di polvere non ne compromettono la lettura.

La materia pittorica di questo frammento pare coeva ai dati del costume, in voga verso la metà del Seicento. Si fa riferimento alla foggia della gorgiera a ruota su veste nera e in particolare al modo di portare la barba "a spatola" e ai baffi impomatati molto sottili e allungati. Bibliografia: inedito.



386. Pittore romano (?), nono decennio del secolo XVII
Ritratto del cardinale Lorenzo Brancati da Lauria
Olio su tela, cm 108 x 79
Inv. 994

Iscrizioni: si legge sul margine inferiore in lettere capitali su fondo bianco «(...)R (e) T DOC(to)R F(ilosophiae) LAURENTIVS BRANCATI DE LAURE (a)»

Il dipinto, foderato in un antico restauro, è stato leggermente ampliato sul lato destro e su quello inferiore. Si presenta in cattive condizioni, con molte lacune diffuse su tutta la superficie dipinta e l'iscrizione in calce particolarmente danneggiata. L'effigiato, colto frontalmente, vanta la dignità cardinalizia esibendo la berretta porpora. Indossa lo zucchetto e la mozzetta nera filettata di rosso, come i bottoni, su cui esce un piccolo colletto piatto bianco. Il personaggio sta presso un tavolo ricoperto da un tessuto rosso su cui è posto un grosso volume. Sullo sfondo conferiscono un effetto aulico e scenografico i tendaggi rossi.

La scritta per quanto lacunosa consente di identificare il cardinale Lorenzo Brancati (Lauria, Potenza 1612 - Roma 1693) entrato nell'Ordine dei Frati Minori Conventuali, fu creato cardinale da Papa Innocenzo XI nel concistoro del 10 settembre 1681. Prese il titolo di Sant'Agostino il 22 settembre e optò il primo dicembre dello stesso anno per il titolo dei Santi XII Apostoli (Pignatelli 1971, 13,

pp. 827-831). Ebbe la cattedra di Sacra Scrittura della Sapienza dal 1654 e fino al 1681.

Per vasta e profonda dottrina teologica consegnata a numerose pubblicazioni fu un importante punto di riferimento per i pontefici a partire da Innocenzo X e con i suoi successori fino a Innocenzo XI. Il cardinale Brancati fu protagonista della chiesa romana partecipando alle più importanti congregazioni deputate all'esame delle questioni teologiche allora maggiormente dibattute. Non ebbe successo la sua candidatura nei conclavi del 1689 e 1691.

Il dipinto asolano, pensato per far parte di una serie iconografica, è da ascrivere a pittore romano di livello qualitativo discreto. L'arco temporale dell'esecuzione è fissato dal cardinalato con riferimento alla data della creazione, potendosi trattare del ritratto celebrativo dell'assunzione di tale dignità. Bibliografia: inedito.



387. Pittore veneto, fine secolo XVII
Ritratto di Procuratore veneto
Olio su tela, cm 100 x 100
Inv. 878

Il dipinto versa in cattivo stato di conservazione. La tela è allentata. Sono molti i sollevamenti e le cadute di colore. La superficie pittorica è molto offuscata e sul fondo scuro a sinistra si intravede un danno riparato da un vecchio restauro. Il formato ovale non è quello previsto in origine. Il personaggio indossa la toga rossa e la stola di damasco rosso a motivi tradizionali portata di traverso sulla spalla sinistra, conforme alle disposizioni della Repubblica Veneta per quanti ricoprono la carica di Procuratore, Senatore o Magistrato. Il volto è rasato e non è prevista la parrucca, i capelli scendono sulle spalle. L'inventario del museo identifica erroneamente il cardinale

Pietro Bembo (Venezia 1470 - Roma 1547). Il magistrato veneziano che invece si identifica rimane anonimo. La datazione che dipende dai dati del costume più che stilistici, in considerazione dello stato in cui si giudica l'opera, fanno propendere per la fine del Seicento. Bibliografia: inedito.



388. Pittore veneto, fine secolo XVII - inizi secolo XVIII
Ritratto di nobiluomo con parrucca
Olio su tela, cm 88 x 72
Inv. 995

Il dipinto si giudica in cattivo stato conservativo. Privo del telaio, il supporto presenta molte lacerazioni, fori e danni causati dalla piegatura. La materia cromatica, di per sé magra, è molto consunta. Il formato ovale probabilmente non è l'originale. Il personaggio in lunga parrucca indossa una severa veste nera

aderente, stretta in vita da cintura di cui sembra intravedersi la fibbia. Caratteristico è il candido colletto "alla Maratta" dalle lunghe facciole.

Tenendo conto dei dati del costume e della fattura, il dipinto si ritiene eseguito alla fine del XVII secolo o agli inizi di quello successivo per la fermezza del disegno del volto e la compattezza della materia cromatica dell'incarnato che è molto luminoso.

Bibliografia: inedito.



389. Pittore veneto (?), inizi secolo XVIII

Ritratto fanciulla

Olio su tela, cm 37 x 29,5

Inv. 996

In alto a sinistra vi è traccia di un cartellino, altre volte incontrato. In dipinto è giunto in prima tela che è in parte staccata dal telaio

originale. Una lacerazione interessa la parte superiore, mentre due fori si scorgono sul lato destro in corrispondenza della battuta del telaio. La vernice è ossidata e la superficie offuscata dal deposito di polvere. La giovane colta di tre quarti, con un leggero scarto nel movimento del volto rispetto alle spalle, ha lo sguardo un poco abbassato. I capelli a scriminatura centrale sono fermati da un nastro arricchito da un gioiello che pende al centro della fronte. L'acconciatura si compone in trecce legate sulla nuca, una scende sulle spalle come anche le ciocche lasciate libere. La giovane indossa una camicia candida fittamente pieghettata e orlata da *ruches*. Considerati i dati del costume, in particolare dell'acconciatura, assieme a quelli stilistici si può proporre con cautela una collocazione agli inizi del Settecento, potendosi cogliere i caratteri del barocchetto academizzante, come si manifestano in ambito veneto a titolo puramente orientativo in Antonio Bellucci (Pieve di Soligo, Treviso 1654-1727) e Gregorio Lazzarini (Venezia 1655 - Villa Bona, Polesine 1730). Il taglio di tre quarti può indicare che si tratta dello studio derivativo di una composizione di maggior respiro.

Bibliografia: inedito.



390. Pittore veneto (?), fine secolo XVII - inizi secolo XVIII

Ritratto di san Pio V

Olio su tela, cm 102 x 84

Inv. 754

Provenienza: Donazione Sante Arturo Corrà, 1889

Il dipinto è in stato di conservazione discreto. La superficie pittorica è ricoperta da uno spesso strato di vernice ossidata e dall'accumulo di polvere. Bernardi (1952, ds., p. 14) riporta la notizia della donazione avvenuta nel 1889 da parte di Sante Arturo Corrà di «una tela ad olio su cornice intagliata rappresentante il papa Innocenzo IX, al secolo Ant. Facchinetti di Asolo (sic)». Non si aggiungono altre informazioni circa l'identificazione del pontefice Innocenzo IX, nato Giovanni Antonio Facchinetti de Nuce (Bologna 20 luglio 1519 - Roma 30 dicembre 1591), sul soglio di Pietro per soli due mesi.

Si ritiene doversi identificare, invece, il ritratto di papa Pio V, al secolo Michele Ghislieri (Bosco Marengo, Alessandria 1504 - Roma 1 maggio 1572), che sale al soglio di Pietro il 17 gennaio del 1566. Fu beatificato da papa Clemente X il 27 aprile 1672 cent'anni dopo la morte. Nel processo di canonizzazione gli furono attribuiti miracoli quando era ancora in vita, altri subito dopo la morte. La sua figura fu quindi ben presto oggetto di grande venerazione. La canonizzazione da parte di Clemente XII è avvenuta il 22 maggio 1712.

La forte impronta chiaroscurale di questo ritratto fa propendere per una datazione a fine Seicento o agli inizi del secolo seguente. L'alone di luce attorno al capo, in luogo dell'aureola, può riferirsi alla sua beatificazione. Il pontefice indossa la mozzetta cremisi sopra la quale porta la stola pastorale, ha in capo il camauro. Il ritratto non asseconda, anche per la presenza della stola, le tipologie dei 'veri ritratti', più noti quelli di Scipione Pulzone da Gaeta e Bartolomeo Passerotti (Zeri 1957, p. 18; Idem 1970, p. 23; Idem, 1976, II, pp. 382-383 pl. 179). Bibliografia: Bernardi 1952, ds., p. 14.



391. Pittore veneto, inizi secolo XVIII

Ritratto di Giovanni III Polonia (Jan Sobieski)

Olio su tela, cm 100,5 x 71

Inv. 997

Iscrizioni: al margine della campitura ovale nei due spicchi in basso si legge con difficoltà «[...] SOBIESKI [...] DE POLO-CHI[...]»

Sulla cornice è apposto un cartellino con il numero 159.

Si scorgono diverse abrasioni e danneggiamenti soprattutto nella parte inferiore, dove si riscontrano anche ammanchi di tela. Quest'ultima si presenta allentata e offuscata da uno strato di polvere.

Il dipinto anziché copia antica da modello pittorico deriva dall'incisione di Nicolas II de Larmessin detto il Vecchio (1638 circa - 1694) che raffigu-

ra il sovrano entro ovale nello stesso orientamento, con il medesimo abbigliamento e in particolare il caratteristico colbacco in nero e rosso arricchito da fermagli di pietre preziose.

La larga fortuna iconografica di Giovanni Sobieski è notoriamente dovuta all'impresa del 12 settembre 1683 quando a capo dell'armata polacca intervenne con la cavalleria in aiuto dell'imperatore Leopoldo I, determinando la sconfitta di quella turca impegnata nell'assedio di Vienna, dando così inizio al processo di espulsione dei turchi dall'Europa.

Bibliografia: inedito.



392. Pittore romano (?), prima metà secolo XVIII

San Francesco di Sales allo scrittoio

Olio su tela, cm 65 x 41

Inv. 973

Il dipinto è molto danneggiato, anche in parti vitali come il volto del santo. È privo di telaio e difatti i danni sono stati causati dalla piegatura, oltre che dall'umidità com'è evidente nella parte inferiore. La tela è stata ridotta, le tracce della chiodatura infatti non sono quelle originali. La pittura è fortemente offuscata dal deposito di polvere.

San Francesco di Sales (Thorens, Savoia 21 agosto 1567 - Lione, Francia 1622), vescovo di Ginevra, fu uno dei grandi maestri di spiritualità e fu proclamato Dottore della Chiesa. Scrisse l'introduzione alla vita devota (*Filotea*) e altre opere ascetico-mistiche, dove propone una via di santità accessibile a tutte le condizioni sociali, fondata interamente sull'amore di Dio, compendio di ogni perfezione (*Teotimo*). Fondò con santa Giovanna Fremyot de Chantal l'Ordine della Visitazione. Fu beatificato nel 1661 e canonizzato nel 1665.

Il Dottore della Chiesa, come di consueto, è seduto allo scrittoio ricoperto da un drappo rosso e su cui è collocato il crocifisso. Volge lo sguardo all'osservatore mentre solleva il calamo e tiene all'indice il foglio posato sullo scrittoio. In gloria d'angeli compare in alto la colomba, simbolo dello Spirito Santo che lo ispira. In basso a sinistra si apre lo scorcio prospettico di un palazzo.

L'opera è databile nella prima metà del Settecento, forse da assegnare all'ambito romano. Il prototipo compositivo può essere stata una fonte grafica non individuata.

Bibliografia: inedito.



393. Pittore veneto, prima metà secolo XVIII

Testa di vecchia sdentata

Olio su tela, cm 20,3 x 16,7

Inv. 998

394. *Testa di vecchio barbuto*

Olio su tela, cm 20,3 x 16,7

Inv. 999

In alto a sinistra i dipinti recano un cartellino, rispettivamente con i numeri 217 e 218. Le tele sono di forma esagonale, ma con i lati curvilinei. Si presentano allentate, con sollevamenti di colore, abrasioni e ammanchi; un foro è stato provocato alla destra del capo del vecchio barbuto. La vernice è ossidata e si è verificato un accumulo di polvere che condiziona la valutazione.

Si tratta di un *pendant*, ma non si esclude che componesse una serie più vasta. La preparazione rossa a bolo e il carattere descrittivo confermano la datazione al Settecento. Si possono ascrivere a pittore veneto del primo quarto del secolo, dedito alla pittura di genere e ai temi di pitocchi che conobbero una vasta fortuna collezionistica.

Non sembra esservi un legame diretto, come solitamente si propone per tali soggetti di ambito veneto, con i temi di Pietro Bellotti (Volciano di Salò 1627 - Gargnano 1700) e Matteo Ghidoni, detto Matteo dei Pitocchi (? 1626 circa - Padova 1689). Scegliendo fra le opere che sono per i modi e i temi associate genericamente a costoro si riscontrano significative affinità, in particolare, con la *Testa di vecchio* inv. 256 della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (Fantelli, in *Catalogo* 1985, p. 71 cat. 110). Il confron-

to è sufficientemente orientativo per la soluzione cronologica adottata riguardo ai due dipinti asolani. In essi non si riscontrano ascendenze olandesi e nella fattispecie rembrandtiane come in altre teste di carattere simili in ambito veneto, ad esempio la testa di vecchio inv. 1203 del Museo civico di Padova, nella quale si sono colti legami con le ben più nobili soluzioni di Giuseppe Nogari (Venezia 1699-1766) e Domenico Maggiotto (Venezia 1713-1794; Bottacin, in *Da Padovano* 1997, p. 489 cat. 711).

Bibliografia: inediti.



395. Pittore del Tirolo (?), fine secolo XVIII - inizi secolo XVIII
Ritratto di Federico IV
Olio su tavola, cm 24,9 x 18,7
Inv. 703
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

Iscrizioni: in alto a destra a caratteri capitali bianchi si legge «FRIDERICUS/ IV. / ALB(erti) II. FILIUS»; sul retro «15 Fridericus IV Alb. II Fil.»

La tavola molto sottile presenta alcuni fori dovuti all'azione del tarlo e una leggera ossidazione della vernice.

Fu acquisita tramite il Legato Bertoldi (1910) con l'attribuzione a Bellini. La fattura, abbastanza modesta, sembrerebbe di fine Settecento se non del primo Ottocento. L'iscrizione consente di fare riferimento, con ogni probabilità, all'imperatore Federico IV d'Asburgo (Innsbruck 1415 - Linz 1493), non figlio come indicato bensì cugino germano dell'imperatore Alberto II (Vienna 1397 - Neszmély 1439). Federico III d'Asburgo fu eletto imperatore nel 1440 quale successore di Alberto II, da qui forse l'equivoco dell'iscrizione. Era figlio di Ernesto I e di Cimburga di Masovia. Col titolo di duca d'Austria divenne Federico V nel 1424, divenne Federico IV come re tedesco e infine Federico III con l'incoronazione imperiale. Ne consegue la diffusa fortuna iconografica, in assenza di una tipologia remota di riferimento. La foderatura di pelliccia di ermellino nel caso di questo ritratto è l'unico elemento al-

lusivo alla dignità imperiale. Il dipinto poteva far parte di una serie dedicata agli imperatori della Casa d'Asburgo.
Bibliografia: inedito.



396. Pittore veneto, fine secolo XVIII - inizi secolo XIX
Ritratto di Confucio
Olio su tela, cm 62,8 x 47,8
Inv. 704

Iscrizioni: in basso sull'alzata del gradino è apposta la scritta seguente «Confucio Principe De Filosofi Chinesi morto D'età D'anni 73/ Avanti La Nascita di Giesù Cristo (...)».

Il dipinto si trova in uno stato di conservazione discreto. Le cadute di colore si sono verificate in corrispondenza della battuta del telaio. In basso si notano alcuni fori e i danni dovuti all'umidità in corrispondenza dell'iscrizione. La vernice è for-

temente ossidata specie sullo sfondo.

Questo ritratto di Confucio, filosofo cinese nato nel 551 a. C. e morto nel 479 a. C., corrisponde nella sostanza all'iconografia occidentale divulgata con l'introduzione delle sue idee iniziata dal celebre gesuita Matteo Ricci (Macerata 1552 - Pechino 1610).

In particolare, poterono essere di riferimento nel caso specifico i ritratti che illustrano due pubblicazioni fondamentali sulla vita e pensiero di confucio.

Si tratta della tavola incisa raffigurante *Confucio sullo sfondo della biblioteca di un Gymnasium Imperij*, con indirizzo «Paris. Chez Notin.», edita come antiporta al capitolo *Philosophorum Sinensium principis Confucii vita* del volume *Confucius sinarum* (1687, p. CXVII).

Si aggiunga quella successiva edita a illustrazione dell'opera di Jean Baptiste Du Halde (1736, II, p. 343). Si tratta dell'incisione dell'olandese Jan Caspar Philips (1690-1775) *d'après* Antoine Humblot (?-1758).

Il ritratto delle raccolte asolane, mentre ripete in linea generale tali rappresentazioni non presenta l'ambientazione con la biblioteca sullo sfondo.

Lo stile pittorico rinvia a pittore veneto di fine Settecento di formazione accademica.
Bibliografia: inedito.

BATTAGLIE



397. Pittore veneto (?), fine secolo XVII - inizi secolo XVIII
Scena di battaglia
Olio su tela, cm 49 x 75
Inv. 977
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

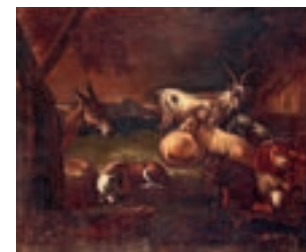
La tela si conserva in cattivo stato, lacerata specie nei margini, è stata oggetto di ridipinture. Si giudica in assenza del telaio e con uno strato di polvere diffuso.

Lo spessore e condizione della materia cromatica suggeriscono di collocare l'esecuzione nell'ultimo quarto del Seicento. L'opera pervenne al Museo con il Legato Bertoldi nel cui elenco veniva attribuita a un certo «Bordignone» la cui data di nascita si faceva risalire al 1800. Probabilmente il dipinto recava con sé un'attribuzione al battagliista seicentesco Jacques Courtois detto il Borgognone (Saint-Hyppolyte 1621 - Roma 1676), che il compilatore dell'inventario può aver equivocato con un errore di trascrizione.

Che si tratti della stessa opera è attestato dalle misure che coincidono con quelle inventariali. Rimane da verificare con l'adeguato risarcimento del testo pittorico la derivazione dalle soluzioni del Borgognone che sembrano tipologicamente pertinenti.

Bibliografia: inedito.

ANIMALI



398. Giovanni Agostino Cassana, modi Venezia 1658 circa - Genova 1720
Animali in un paesaggio
Olio su tela, cm 67 x 83
Inv. 721
Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910
Restauro: R. Clochiatti, 1998

Acquisito attraverso il Legato Bertoldi nel 1910, dove veniva assegnato a Jacopo Bassano, il dipinto riunisce, accanto a un tronco d'albero, diversi armenti colti nel momento del riposo

serale. Si distinguono in particolare un cane accoccolato, un asino, una capra dal lungo vello chiaro, tre pecore e due mucche. L'accostamento di questo dipinto alle opere dei Bassano deve essere stato certamente suggerito dal soggetto "naturalistico". In realtà l'opera in esame sembra guardare verso certa pittura di genere di ascendenza neerlandese e fiamminga, che tanto successo riscosse in Italia e nel Veneto a partire dal XVII secolo. Entro questo contesto generale la valutazione del dipinto asolano trova soluzione stabilendo il confronto con il modello figurativo che va rintracciato nelle scene pastorali del genovese Giovanni Agostino Cassana (Venezia 1658 circa - Genova 1720). A titolo di esempio si può indicare quella custodita presso i Musei Civici di Padova inv. 837 (Binotto, in *Da Padovano* 1997, pp. 194-195 cat. 113).
Bibliografia: inedito.



399. Giorgio Duranti, derivazione della seconda metà secolo XVIII

Brescia 1683 - Palazzolo sull'Oglio 1755
Gallo, gallina, oca, tacchina e gatto
 Olio su tela, cm 67,2 x 91,5
 Inv. 705
 Provenienza: Legato Giacomo Bertoldi, 1910

In parte staccato dal telaio non originale, il supporto che è foderato presenta comunque alcune lacerazioni specie lungo i margini, dove si riscontrano anche cadute di colore di piccola entità. La vernice è molto alterata a causa dell'ossidazione.

Il dipinto è acquisito attraverso il Legato Bertoldi nel 1910 con assegnazione a Jacopo Bassano. Sono raffigurati alcuni animali "domestici", in primo piano il gallo attratto dal becchime con appresso un pentolino di rame. Il soggetto è quello che ha reso celebre per il suo specialismo il bresciano Giorgio Duranti (Parisio 2005). Tuttavia, non si trova affatto nel dipinto asolano l'attenzione propria del naturalista che nelle sue opere si vede applicata nella resa dei piumaggi attraverso brevi pennellate dense di colore; manca anche il più consueto ambientamento in paesaggio. Il livello qualitativo non compete neppure con quello del fratello Faustino. Pertanto si giudica quest'opera come derivazione da soggetti di Duranti databile ancora entro il secolo XVIII. Bibliografia: inedito.

CAPRICCI E PAESAGGI



400. Pittore toscano, prima metà secolo XVIII
Capriccio architettonico
 Olio su tela, cm 71 x 64
 Inv. 706

Lo stato di conservazione è cattivo. I danni maggiori sono dovuti al ripiegamento della tela. Manca tuttora il telaio di sostegno. In basso a destra si scorge appena un personaggio in rosso con cappello nero a larghe tese.

La modesta qualità esecutiva lascia congetturare che si tratti di un esercizio di copia su di un capriccio da datarsi, per l'intensità chiaroscurale e l'impianto prospettico scenografico dominante, nella prima metà del Settecento. In particolare, la tipologia compositiva, il carattere rovinistico, la minuzia descrittiva che ancora si percepiscono,

consentono di trovare il modello nella produzione di Gherardo e Giuseppe Poli (Canepa 2002). Un esempio può essere indicato nel *Capriccio con rovine, edifici, fiume e figure* della collezione CarriPisa esposto in Palazzo Blu a Pisa (Fototeca della Fondazione Zeri, Università degli Studi di Bologna, scheda 64991). Bibliografia: inedito.



401. Paolo Oltremonti
 Documentato nella seconda metà dell'Ottocento e fino al 1904
L'accampamento della Stella Polare sull'isola del Principe Rodolfo
 Olio su tavola, cm 68,5 x 98,5
 Inv. 748
 Iscrizioni: in basso a sinistra si legge «[...] Oltremonti / 1903»

Si hanno notizie che Paolo Oltremonti, ufficiale della Regia Marina Italiana, fu relatore per la Società operaia di Asolo nel 1904 (A.M.A., Archivio Ottocento-Novecento, busta 412). In tale occasione si può ipotizzare abbia lasciato l'opera in oggetto al Museo di Asolo. Si tratta del-

la desunzione da una fotografia della spedizione al Polo Nord con la nave Stella Polare compiuta da Luigi Amedeo di Savoia-Aosta duca degli Abruzzi nel 1899-1900. In particolare si desume con sostanziale fedeltà dalla ripresa dell'accampamento sull'isola del Principe Rodolfo (Tepiltz Bay). La spedizione verso il Polo Nord raggiungerà la massima latitudine artica di 86° 33' 49" il 25 aprile 1900. Bibliografia: inedito.

MANOSCRITTI

1620
Lugato 1620, ms.
Girolamo Lugato, *Vita di Caterina Cornelia regina di Cipro*, Asolo, Collezione privata, ms., 1620.

sec. XVII
Colbertaldo sec. XVII, ms.
Iseppo Antonio Colbertaldo, *Vite delli cinque dottori de leggi della famiglia de Colbertaldi d'Asolo*, Asolo, Archivio Museo Asolo (A.M.A.), ms. 13, sec. XVII [1606?].
Libro Rosso sec. XVII, ms.
Libro Rosso, A.M.A., ms. busta 3, secolo XVII.

1718
Furlani 1718, ms.
Gaspero Furlani, *Notizie di Asolo antico*, A.M.A., ms. 7, 1718.

1733-1743
Barbaro sec. 1733-1743, ms.
Marco Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, 7 voll., Venezia, Archivio di Stato, ms., Miscellanea Codici I, Storia veneta, 17-23, 1733-1743.

1760
Trieste de Pellegrini 1760, ms.
Pietro Antonio Trieste de Pellegrini, *Memorie genealogiche di famiglie asolane*, A.M.A., ms. 149/1, 1760.

1763-1813
Sampieri 1763-1813, ms.
Francesco Giuseppe Sampieri, *Nella chiesa arcidiaconale detta di Santa Maria di Pieve*, Vigo di Cadore, Biblioteca Storica Cadorina, ms. 207, 1763-1813.

sec. XVIII
Scoti sec. XVIII, ms.
Vincenzo Scoti, *Documenti Trivigiani raccolti da Vittore Scoti dal 1116 al 1691*, 12 voll., Treviso,

Biblioteca Comunale, ms. 957, sec. XVIII.
Zerbini sec. XVIII, ms.
Antonio Zerbini, *Abbozzo di una Guida di Modena*, Modena, Biblioteca Estense, ms. α.G.4.40, sec. XVIII.

1823
Pozzi 1823, ms.
Andrea Pozzi, *Nota autobiografica*, Rieti, Biblioteca Paroniana, Archivio Ricci, ms., 1823.

1876
Pivetta 1876, ms.
Gaetano Antonio Pivetta, *Storia dell'Antica Città di Asolo dalla sua presunta origine fino all'Anno 1876*, Asolo, Archivio Prepositurale, ms. 171, 1876 (contiene: I *Storia di Asolo. Primo Periodo. Dalla sua presunta origine fino all'epoca in cui venne dominato da Catterina Cornaro*, cc. 1-183; II *Storia di Asolo. Secondo Periodo. Epoca in cui Asolo fu dominato da Catterina Cornaro dipendente dalla Repubblica di Venezia. Storia della suddetta Dominante dall'anno 1489 all'anno 1510. Parte seconda*, cc. 185-436; III *Storia di Asolo. Terzo periodo. Dall'avvenuta morte della sua Signora Dominante Catterina Cornaro fino al nuovo risorgimento d'Italia a giorni nostri. Dall'anno 1510 all'anno 1876. Parte terza*, cc. 438-637; IV *Storia di Asolo. Appendice. Saggio di memorie sopra diverse antiche e recenti illustri famiglie della Città di Asolo e degli individue che queste componevano. Parte quarta*, cc. 639-1011).

1879
Pivetta 1879, ms.
Gaetano Antonio Pivetta, *Il Castello di Asolo*, A.M.A., ms. 27, 1879.
Scomazzetto 1879, ms.
Pacifico Scomazzetto, *Note sul Passato di Asolo*, Asolo, Archivio Gurekian, ms., 1879.

1880
Pivetta 1880, ms.
Gaetano Antonio Pivetta, *Storia dell'Antica Città di Asolo dalla sua presunta origine fino all'Anno*

1880, III, *Dall'avvenuta morte di Catterina Cornaro, nell'anno 1510 fino all'anno in corso 1880. Appendice di Poesia Asolana del retrocitato Autore*, A.M.A., ms. 41, 1880.
Tonin 1880, ms.
Pace Tonin, *Elenco degli Oggetti d'Arte lasciati al Comune di Asolo Dal defunto Manera Andrea*, A.M.A., ms. busta Donazioni, 14 aprile 1880.

1888
Pivetta 1888, ms.
Gaetano Antonio Pivetta, *Saggio di memorie sopra diverse, antiche e recenti illustri famiglie della città di Asolo e degli individui che componevano la medesima*, A.M.A., ms. 42, 1888.

1889
Scomazzetto 1889, ms.
Pacifico Scomazzetto, *Inventario*, A.M.A., ms., 1889.

sec. XIX
Fapanni sec. XIX, ms.
[Francesco Scipione Fapanni], *Caterina Cornaro*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It, VI, 410 (=5971) sec. XIX, cc. 127-131.
Libro Giallo sec. XIX, ms.
Libro Giallo, A.M.A., ms. busta 3/2, secolo XIX (1616-1803).

1910
Inventario 1910
Inventario del Legato Giacomo Bertoldi, A.M.A., ms. busta Donazioni, 1910.

1913
Farrer 1913, ms.
Edmund Farrer, *Pictures at Ickworth*, Bury St. Edmunds and West Suffolk Record Office, Herwey Archives, ms., 1913.

1921
Coletti 1921, ds.
Luigi Coletti, *Il riordinamento del Civico Museo di Asolo* (relazione ministeriale), in Bernar-

di 1952, ds., pp. 71-75 [1921]; in Comacchio 1979, pp. 229-234 doc. II [1920, giugno].

1950-1960
Coletti 1950-1960, ds.
Luigi Coletti, *Cbiese Provincia di Treviso*, Treviso, Archivio Musei Civici, ds., 1950-1960.

1951
Bernardi 1951, ds.
Carlo Giovanni Bernardi, *Inventario dei dipinti del Museo Civico di Asolo. Sala Bertoldi*, A.M.A., ds., [1951 circa].

1952
Bernardi 1952, ds.
Carlo Giovanni Bernardi, *Il Museo Civico di Asolo. Cenni cronistorici*, A.M.A., ms. 14, Pagnano d'Asolo, ds., 1952.

EDIZIONI A STAMPA

1551
Giovio 1551
Paolo Giovio, *Pauli Iouii Nouocomensis episcopi Nucерini Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quæ apud museum spectantur. Volumen digestum est in septem libros*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1551.

1575
Giovio 1575
Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium, septem libris iam olim ab authore comprehensa, et nunc ex eiusdem Musæo ad viuum expressis imaginibus exornata*, Basilea, Petri Pernæ typographi, 1575.

1577
Giovio 1577
Paolo Giovio, *Elogia virorum literis illustrium, quotquot vel nostra vel avorum memoria vixere. Ex eiusdem musæo (cuius descriptionem vnâ exhibemus) ad viuum expressis imaginibus exornata*, Basilea, Petri Pernæ typographi, 1577.

1581
Sansovino 1581¹
Francesco Sansovino, *Cronico particolare delle cose fatte da i Veneti dal principio della città fino all'anno 1581*, in *Venezia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581¹.
Sansovino 1581²
Francesco Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII Libri*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581².

1586
Della Porta 1586
Giovan Battista Della Porta, *De humana Physionomia*, Napoli, Giuseppe Cacchi, 1586.

1591
Bonifacio 1591
Giovanni Bonifacio, *Historia Trivigiana di Giovanni Bonifacio divisa in dodici libri. Nella quale, spiegandosi le cose notabili fino à questo tempo nel Trivigiano occorse, si tratta insieme de' maggiori successi d'Italia*, Treviso, Domenico Amici, 1591.
Vecellio 1591
Cesare Vecellio, *Corona delle nobili et virtuose donne*, Venezia, Cesare Vecellio, 1591.

1593
Ripa 1593
Cesare Ripa, *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino [...]*, Roma, Gio. Gliotti, 1593.

1602
Della Porta 1602
Giovan Battista Della Porta, *De humana physionomia li. VI. in quibus docetur quom.o animi propentes naturalibus remediis compesci possint*, Napoli, Tarquinio Longo, Paolo Venturini, 1602.
Minucci 1602
Minuccio Minucci, *Historia de gli Vscobi scritta da Minucio Minuci arcinescouo di Zara. Co i progressi di quella gente sino all'anno 1602*, [Venezia 1602].

1603
Ripa 1603
Cesare Ripa, *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi [...]*, Roma, Lepido Facij, 1603.

1610
Franco 1610
Giacomo Franco, *Habiti d'buomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste, cerimonie pubbliche della nobilissima Città di Venetia*, Venezia, Giacomo Franco, 1610.

1615
Scamozzi 1615
Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale, di Vincenzo Scamozzi architetto veneto divisa in X libri. Parte prima. Dell'eccellenza di questa facoltà. Degl'architetti prestanti [...]*, Venezia, Giorgio Valentini, 1615.

1622
Della Porta 1622
Giovan Battista Della Porta, *Della Phisionomia dell'uomo [...]*, Padova, Pietro Paolo Tozzi, 1622.

1639
Tomasini 1639
Giacomo Filippo Tomasini, *Bibliothecae Patavinae manuscriptae publicae et privatae [...]*, Udine, Schiratti, 1639.

1648
Ridolfi 1648
Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte ovvero le Vite de gl'Illustri Pittori Veneti e dello Stato [...]*, 2 voll., Venezia, Gio. Battista Sgauri, 1648.

1664
Boschini 1664
Marco Boschini, *Le minere della pittura*, Venezia, Nicolini, 1664.

1674
Boschini 1674
Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Seconda impressione con nove aggiunte* (contiene la *Breve Istruzione*, s.p.), Venezia, Nicolini, 1674.
Soprani 1674
Raffaele Soprani, *Le vite de pittori, scoltori, ed architetti genovesi, e de’ forestieri, che in Genova operano con alcuni ritratti de gli stessi. Opera postuma aggiontavi la vita dell’autore per opera di Gio. Nicolò Cavana*, Genova, Giuseppe Bottaro e Gio. Battista Tiboldi Compagni, 1674.

1675
Mondini 1675
Francesco Mondini, *Carmelo il Favorito*, Venezia, Gio. Francesco Valvasense, 1675.

1687
Confucius Sinarum 1687
Confucius Sinarum philosophus, sive Scientia Sinensis Latine exposita. Studio & opera Prosperi Intorcetta, Christiani Herdtrich, Francisci Rougemont, Pbilippi Couplet, [...] Adjecta est Tabula chronologica Sinaeae monarchiae ab hujus exordio ad haec vsque tempora, Parigi, Daniele Horthemels, 1687.

1706
Coronelli 1706
Vincenzo Coronelli, *Blasone veneto o Gentilizie insegne delle famiglie patrizie, Oggi esistenti in Venezia*, Venezia, Gio. Batista Tramontin, 1706.

1707
Freschot 1707
Casimiro Freschot, *La nobiltà veneta o’ sia tutte le famiglie patrizie con le figure de suoi scudi, & arme [...]*, seconda edizione rinnovata, & accresciuta [...], Venezia, Hertz, 1707.

1718
Dal Pozzo 1718
Bartolomeo Dal Pozzo, *Le vite de’ pittori, degli scultori, et architetti veronesi raccolte da varj autori*

stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie [...], Verona, Giovanni Berno, 1718.

1722
Lettera 1722
Lettera del fu Monsignor Filippodel Torre, Vescovo di Adria, sopra una pubblica Iscrizione di Confini, che sta registrata a Lettere antiche nel Palazzo Pubblico d’Asolo; e sopra un Frammento d’Altra Iscrizione pur d’Asolo; al Sig. Dottore Jacopo Facciolati Prefetto degli Studi, nel Seminario di Padova, in Supplementi al Giornale de’ Letterati d’Italia, I, Venezia, Hertz, 1722, pp. 31-71.

1733
Zanetti 1733
Antonio Maria Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine. Osia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boscbini [...]*, Venezia, Pietro Bassaglia, 1733.

1736
Du Halde 1736
Jean Baptiste Du Halde, *Description géographiquae, historique, chronologique, politique et physique de l’empire de la Chine et de la Tartarie chinoise [...]*, II, La Aye, Henri Scheurleer, 1736.

1741
Quadrio 1741
Francesco Saverio Quadrio, *Della storia e della ragione d’ogni poesia*, II, Milano, Pisarri, 1741.

1749
Lazzari 1749
Michele Lazzari, *Discorso sopra alcune iscrizioni asolane*, in *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, XL, Venezia, Simone Occhi, 1749, pp. 337-416.

1751
Riccati 1751
Jacopo Riccati, *Discorsi apologetici sopra la città di Asolo e il suo vescovado dedicati a monsignore illustrissimo, e revendissimo Paolo Francesco Giustiniano vescovo di Trevigi*, Ferrara, Giuseppe Barbieri, 1751.

1753
Orlandi 1753
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del m.r.p. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente le notizie de’ professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1753.

1757
Galletti 1757
Pier Luigi Galletti, *Inscriptiones Venetae infimi aevi Romae extantes collectae[...]*, Roma, typis Jo. Generosi Salomoni bibliopolae praesidium facultate, 1757.

1759
Zaccaria 1759
Francesco Antonio Zaccaria, *Storia letteraria d’Italia*, XIV, Modena, Remondini, 1759.

1760
Mazzucchelli 1760
Giammaria Mazzucchelli, *Gli scrittori d’Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, II, Brescia, Giambatista Bossini, 1760.

1763
Titi 1763
Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma. Opera cominciata dall’abate Filippo Titi*, Roma, Pagliarini, 1763.

1766
Trieste 1766
Giovanni Trieste, *Brevi notizie spettanti alla vita della regina Caterina Cornara Lusignana*, in «Nuova raccolta d’opuscoli scientifici e filologici», XIV (1766).

1767
Trieste 1767
Giovanni Trieste, *Brevi notizie spettanti alla vita*

della Regina Caterina Cornara Lusignana [...], in *Miscellanei di varia letteratura*, VII, Lucca, Giuseppe Rocchi, 1767, pp. 317-347.

1768
Riccati 1768
Jacopo Riccati, *Prefazione allo stato antico, e moderno della città di Asolo e del suo vescovado opera inedita del conte Jacopo Riccati nobile Trivigiano*, Pesaro, Stamperia Amatina, 1768.

1769
Avogaro degli Azzoni 1769
Rambaldo Avogaro degli Azzoni, *Esame delle recenti pretensioni di Asolo e della sua collegiata contro Treviso e la cattedrale di questa città [...]*, Venezia, Simone Occhi, 1769.

Ratti 1769
Carlo Giuseppe Ratti, *Delle Vite de’ Pittori, Scultori, ed Architetti genovesi*, II, Genova, Casamara, 1769.
Riccati 1769
Jacopo Riccati, *Motivi storici a favore della chiesa cattedrale di Treviso e contro la collegiata di Asolo [...]*, Bassano, Remondini 1769.

1770
Fietta 1770
Bartolomeo Fietta, *Riflessioni sull’esame delle recenti pretensioni di Asolo e della sua collegiata contro Treviso e la cattedrale di questa città*, Venezia, Simone Occhi, 1770.

1771
Bevilacqua 1771
Ippolito Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, Moroni, 1771.
Zanetti 1771
Anton Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri libri V*, Venezia, Giambatista Albrizzi, 1771.

1775
Verci 1775

Giovanni Battista Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de’ pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia, Giovanni Gatti, 1775.

1780
Notizie storiche 1780
[Lucio Doglioni, attribuito a], *Notizie storiche, e geografiche appartenenti alla Città di Asolo ed al suo territorio. Con due carte, cioè quella della città in prospetto e la topografica del territorio con due carte, cioè quella della città in prospetto e la topografica del territorio*, Belluno, [Tissi], 1780.
Trieste de Pellegrini 1780
Pietro Trieste de Pellegrini, *Saggio di memorie di uomini illustri di Asolo*, Venezia, Antonio Zatta, 1780.

1782
Rossi 1782
Giovanni Battista Rossi, *Lettera discorsiva di anonimo Trevigiano, con Appendice di documenti per servire di II Parte al Saggio di memorie degli Uomini illustri di Asolo*, Treviso, Giovanni Antonio Pianta, 1782.

1783
Trieste de Pellegrini 1783
Pietro Trieste de Pellegrini, *Sopra l’agro di Asolo ne bassi tempi lettera del nob. sig. conte Pietro Trieste asolano al nob. sig. Giambatista Verci bassanese*, s.l., s.n. [1783?].

1786
Riccardi 1786
Tommaso Riccardi, *Storia dei vescovi vicentini*, Vicenza, Vendramini Mosca, 1786.
Tiraboschi 1786
Girolamo Tiraboschi, *Notizie de’ pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena [...]*, Modena, Società Tipografica, 1786.

1794
Cardella 1794
Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de’ Cardinali*

della Santa Romana Chiesa, VIII, Roma, Pagliarini, 1794.

1795
Belle arti 1795
Belle arti, in «Gazzetta Urbana Veneta», 30, mercoledì 15 aprile 1795, p. 238.

1803
Federici 1803
Domenico Maria Federici, *Memorie trevigiane-sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d’Italia*, 2 voll., Venezia, Andreola, 1803.

1805
Dalle Laste 1805
Natale Dalle Laste, *Lettere familiari dell’abate Natale Lastesio ora per la prima volta pubblicate con una narrazione intorno all’autore delliab. Iacopo Morelli*, Bassano, Remondini, 1805.

Federici 1805
Domenico Maria Federici, *Memorie trevigiane sulla tipografia del secolo XV per servire alla storia letteraria e delle belle arti in Italia*, Venezia, Andreola, 1805.
Guerra 1805¹
Lodovico Guerra, *Dilucidazione de’ marmi, iscrizioni, idoli, simboli egiziani, ed altri monumenti di anticbita, in vari tempi disotterrati, e scoperti nella città e territorio di Asolo [...]*, Venezia, Andrea Santini, 1805¹.
Guerra 1805²
Lodovico Guerra, *Genealogia cronologica di monarchi romani per lo studio di medaglie antiche*, Venezia, Andrea Santini, 1805².

1806
Guerra 1806
Lodovico Guerra, *Osservazioni sopra un paragrafo di lettera scritta da Crespignaga alli signori conti da Rio dal p. Moscbini Somasco, e inserata nella puntata di novembre 1806. del Giornale di Padova, a confutazione di alcune sviste incompatibili prese dall’autore nella disamina dei libri del canonico Guerra di*

Asolo, e a troppo giusta difesa di alcuni cittadini di quella città oltre il dovere dilegegiati, s.l., s.n., 1806.
 Moschini 1806
 Giannantonio Moschini, *Agli ornatissimi fratelli Niccolò e Girolamo co. Da Rio*, in «Giornale dell’Italiana Letteratura», XV (1806), pp. 97-137.

1807
 Federici 1807
 Domenico Maria Federici, *Della letteratura trevigiana del secolo XVIII sino a nostri giorni [...]*, Treviso, Giulio Trento,1807.

1808
 Moschini 1808
 Giannantonio Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a’ nostri giorni*, IV, Venezia, Palese, 1808.

1809
 Guerra 1809
 Lodovico Guerra, *Descrizione di un’urna ceneraria di metallo disotterrata nel Pago di Misquile territorio di Asolo con la situazione, circondario, e confini del Pago misquilese*, Vicenza, Parise, 1809.

1813
 Ricci 1813
 Angelo Maria Ricci, *Fasti del Regno di Gioacchino Napoleone P.F.A. delle Due Sicilie*, Napoli, Stamperia Reale, 1813.

1815
Discorsi letti 1815
Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della distribuzione dei premi degli anni 1812, 1813, 1814, 1815, Venezia, Picotti, 1815.

1817
Catalogo 1817
Catalogo cronologico delle sculture di Antonio Canova pubblicato dietro richiesta di S.A.R. il Principe di Baviera, Roma, Francesco Bourlié, 1817.

Ticozzi 1817
 Stefano Ticozzi, *Vite dei pittori Vecellj di Cadore. Libri Quattro*, Milano, Antonio Fortunato Stella, 1817.

1822
 Bottari - Ticozzi 1822
 Giovanni Bottari - Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, IV, Milano, Giovanni Silvestri,1822.
 Paravia 1822
 Pier Alessandro Paravia, *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova. Giuntovi il catalogo cronologico di tutte le sue opere*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1822.

1823
 Cicognara 1823
 Leopoldo Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venezia, Giambattista Missiaglia, 1823.
 Falier 1823
 Giuseppe Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, Venezia, Alvisopoli, 1823.

1824
 Missirini 1824
 Melchiorre Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro compilati da Melcbior Missirini*, Prato, Giachetti, 1824.

1827
 Cicognara 1827
 Leopoldo Cicognara, *Il monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, Alvisopoli, 1827.

1830
 Cicogna 1830
 Emmanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, III, Venezia, Picotti, 1830.
 Schröder 1830

Francesco Schröder, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, Alvisopoli, 1830.

1833
 Crico 1833
 Lorenzo Crico, *Lettere sulle belle arti trivigiane*, Treviso, Andreola, 1833.
 Vittorelli 1833
 Domenico Vittorelli, *Viaggio o guida di Bassano Possagno ed Oliero diviso in tre giornate*, Bassano, Baseggio, 1833.

1836
 Melchiorri 1836
 Giuseppe Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, Giovanni Gallarini, 1836.

1838
 Carrer 1838
 Luigi Carrer, *L’anello di sette gemme o Venezia e la sua storia*, Venezia, Gondoliere, 1838.

Il Paride 1838
 in «Gazzetta privilegiata di Venezia», 129, giovedì 7 giugno 1838, Appendice.
 Pivetta 1838
 Antonio Pivetta, *Il giudizio di Paride. Sonetto per l’inaugurazione di una statua rappresentante il medesimo nella sala comunale di Asolo dono fatto ai cittadini dall’esimio illustrissimo, e reverendissimo monsignore Giovanni Battista Sartori - Canova, vescovo di Mindo*, Treviso, Andreola, 1838.

Trieste 1838
 Giuseppe Trieste, *A Gio. Batt. Canova vescovo di Mindo pel dono della statua in marmo Il Paride, in segno di animo grato, gli Asolani*, Bassano, Baseggio, 1838.

1839
 D.A.U. 1839¹
 D.A.U. di Venezia, *Caterina Cornaro [prima parte]*, in «Cosmorama pittorico», V, 42 (1839¹) pp. 342-343.

D.A.U. 1839²
 D.A.U. di Venezia, *Caterina Cornaro [seconda parte]*, in «Cosmorama pittorico», V, 43 (1839²), pp. 347-349.
Lettere inedite 1839
Lettere inedite di Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova, con lettera di Luigi Rusconi al conte Andrea della Vigodarzere, Padova, Minerva, 1839.
 Nibby 1839
 Antonio Nibby, *Roma nell’anno MDCCCXXXVIII, Parte Prima Moderna*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1839.

1840
 Browning 1840
 Robert Browning, *Sordello*, London, Edward Moxon, 1840.
 de Boni 1840
 Filippo de Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Gondoliere, 1840.
 Tofanelli 1840
 Alessandro Tofanelli, *Indicazione delle sculture e pitture che esistono nel Museo Capitolino e palazzo di Residenza dell’Ecc.mo Magistrato romano nuovamente compilata*, Roma, Menicanti, 1840.

1841
 Browning 1841
 Robert Browning, *Pippa Passes*, London 1841.

1842
 Donovan 1842
 Jeremiah Donovan, *Rome ancient and modern*, I, Rome 1842.

1846
 Tofanelli 1846
 Alessandro Tofanelli, *Indicazione delle sculture e pitture che esistono nel Museo Capitolino e palazzo della Residenza dell’Ecc.mo Magistrato romano nuovamente compilata*, Roma 1846.

1847
 Ferrazzi 1847
 Jacopo Ferrazzi, *Di Bassano e dei Bassanesi illu-*

stri. Opera completa, Bassano 1847.
 Visconti 1847
 Pietro Ercole Visconti, *Città e famiglie nobili celebri dello Stato Pontificio*, II, Roma 1847.

1852
 Anonimo 1852
 Anonimo, *Critica della lettera del sig. N.N. di Un giorno di autunno ne’ silenzi della città di Asolo e suoi brillanti dintorni*, in «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 202, sabato 4 settembre 1852.

Moroni 1852
 Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni [...]*, LIX, Venezia 1852.

1854
*Lettere scelte*1854
Lettere scelte dell’inedito epistolario di Antonio Canova, Vicenza 1854.

1855
 Dandolo 1855
 Girolamo Dandolo, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant’anni. Studii storici*, Venezia 1855.
 Romanin 1855
 Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, IV, Venezia 1855.

1858
 Ferrazzi 1858
 Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Orazione delle solenni esequie di monsignore Giambattista Sartori-Canova vescovo di Mindo celebrate in Crespano il 3 agosto 1858*, Bassano 1858.
 Kukuljević Sakcinski 1858
 Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikab Jugoslavenskib*, I, Zagreb 1858.

1859
 Berlan 1859
 F. Berlan, *Lo statuto municipale di Asolo*, in «Rivista Contemporanea», VII, XVII (1959), pp. 102-116.

1862
 Ciani 1862
 Giuseppe Ciani, *Storia del popolo cadorino*, II, Ceneda 1862.

1865
 Biscaccia 1865
 Nicolò Biscaccia, *Cronache di Rovigo dal 1844 a tutto 1864. Premessa una succinta istoria sulla origine dell’antica Rbodigium*, Padova 1865.

1864
 Bernarsconi 1864
 Cesare Bernasconi, *Studj sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV, e della scuola pittorica veronese, dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864.
 D’Este 1864
 Antonio D’Este, *Memorie di Antonio Canova. Pubblicate per cura di Alessandro D’Este con note e documenti*, Firenze 1864.

1869
Acta officialia 1869
Acta officialia Concilii magni Vaticanani sive documenta in quibus omnia continentur quae ab indicto concilio usque ad eius exitum in Vaticanis aedibus gesta sunt, Torino 1869.
 Gilbert 1869
 Josiah Gilbert, *Cadore or Titian’s Country*, London 1869.
 Sernagiotto 1869
 Matteo Sernagiotto, *Memorie della antichissima città di Asolo*, Treviso 1869.

1872
 Nicoletti 1872
 Giuseppe Nicoletti, *Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872.

1874
 Forcella 1874
 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, IV, Roma 1874.

1876
Pater 1876
Walter H. Pater, *A Study Of Dionysus. I. - The Spiritual Form of Fire and Dew*, in «Fortnightly Review», XX New Series (XVI Old Series), CXX (December 1 1876), pp. 752-772 (ripubblicato in Pater 1895, pp. 1-48).

1877
Scomazzetto 1877
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi dell'Antichità» (1877), pp. 235-240.

1878
Bianchetti 1878
Giuseppe Valerio Bianchetti, *Giorgione. Discorso pronunciato da G. Valerio Bianchetti nel 5 ottobre 1878, giorno in cui Castelfranco celebrando il IV centenario del grande pittore gli inaugurava monumento*, Castelfranco Veneto 1878.
Fietta 1878
Lorenzo Fietta, *Di una lapide antica in Asolo infissa nel muro della casa prepositurale*, in «Archivio Veneto», XV (1878), pp. 378-383.

1879
Scomazzetto 1879
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1879), p. 133.

1880
Vasari 1880
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, V, Firenze 1880.

1881
Benson 1881
Eugene Benson, *Gaspara Stampa. With a Selection from her Sonnets translated by George Fleming*, Boston 1881.
Bianchetti 1881
Giuseppe Valerio Bianchetti, *Asolando. Note inutili di viaggio*, Venezia 1881.

Fietta 1881
Lorenzo Fietta, *Catterina Cornaro del dottor Enrico Simonsfeld*, in «ArchivioVeneto», n.s., XI, XXIV, 21 (1881), pp. 40-81.
Giuliari 1881
Giovanni Battista Carlo Giuliari, *Dialogo in volgare veronese del secolo XV di Francesco Nursio Timideo da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Verona 1881.
Scomazzetto 1881
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1881), pp. 205-213.

1882
Benson 1882¹
Eugene Benson, *Art and Nature in Italy*, Boston 1882¹.
Benson 1882²
Eugene Benson, *In Giorgione's Country*, in *Art and Nature in Italy*, Boston 1882², pp. 9-19.
Benson 1882³
Eugene Benson, *In Titian's Country*, in *Art and Nature in Italy*, Boston 1882³, pp. 20-40.
de Kay Bronson 1882
Katharine de Kay Bronson, *The Revival of Burano Lace*, in «The Century Magazine», XXIII, 3 (January 1882), pp. 333-343.
Nani 1882
Antonio Nani, *Canova e il suo Tempio di Possagno*, Treviso 1882.
Sanuto 1882
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, VIII, a cura di Nicolò Barozzi, Venezia 1882.
Scomazzetto 1882
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1882), pp. 289-291.

1883
Giuvato 1883
[G. Giuvato], *Memorie venete nei monumenti di Roma*, in «Archivio Veneto», n.s., XIII, XXVI (1883), pp. 126-154.
Sanuto 1883¹
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, IX, a cura di Federico Stefani, Venezia 1883¹.

Sanuto 1883²
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, X, a cura di Giuglielmo Berchet, Venezia 1883².
Scomazzetto 1883¹
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1883¹), p. 12.
Scomazzetto 1883²
Pacifico Scomazzetto, *La Rocca di Asolo*, in «Archivio Veneto», n.s., XIII, XXVI (1883²), pp. 39-56.

1884
Scomazzetto 1884
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1884), p. 339.

1885
Benson 1885
Eugene Benson, *Pater's Marius the Epicurean*, London-Rome 1885.
Nozze Molmenti-Brunati 1885
Nozze Molmenti-Brunati, con dedica di Augusto Benvenuti, Venezia 20 aprile 1885, Venezia, Ferrari, 1885.
Scomazzetto 1885
Pacifico Scomazzetto, *Asolo*, in «Notizie degli Scavi di Antichità» (1885), p. 33.

1886
Scomazzetto 1886
Pacifico Scomazzetto, *Degli antichi segni incisi nelle pietre della Rocca di Asolo*, in «Archivio Veneto», n.s., XV, XXXI (1886), pp. 351-366.

1887
Rietstap 1887
Johannes Baptist Rietstap, *Armorial général*, II, deuxième édition refoude et augmentée, II, Gouda [1887].

1888
Bianchetti 1888
[Carlo Bianchetti], *Scomazzetto Pacifico nel secondo trigesimo*, Asolo, Tipografia Vivian, s.d. [ma 1888].

Fantoni 1888
Gabriele Fantoni, *Le inaugurazioni in Asolo del nuovo leone nella piazza e del Tempietto in villa Naya. Parole del Comm. Gabriele D.r Fantoni, 14 ottobre 1888*, Venezia 1888.
James 1888
Henry James, *The Aspern Papers*, London 1888.
Pater 1888
Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Third Revised and Enlarged Edition, London-NewYork 1888.

1889
Browning 1889
Robert Browning, *Asolando*, London 1889.
Fabris 1889
Raffaello Fabris, *Commemorazione di Giuseppe Valerio Bianchetti letta il 9 settembre 1889 nella Sala Comunale di Asolo*, Venezia 1889.

1890
Benson 1890
Eugene Benson, *From the Asolan Hills*, Venice 1890.
Morelli 1890
Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borgnese und Doria Panfilì in Rom*, Leipzig 1890.

1891
Benson 1891
Eugene Benson, *From the Asolan Hills*, London 1891.
Miari 1891
Fulcio Miari, *Il nuovo patriziato veneto dopo la serrata del Maggior consiglio e la guerra di Candia e Morea*, Venezia 1891.
Zannandreis 1891
Diego Zannandreis, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona 1891 [1831-1834].

1892
Paladini 1892
Vittor Luigi Paladini, *Asolo e il suo territorio dal Grappa al Montello. escursioni e note*, Asolo 1892.

1893
Pater 1893
Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Fourth Edition, London-New York 1893.
Venturi 1893
Adolfo Venturi, *Nelle pinacoteche minori d'Italia. I. Appunti e ricerche*, in «Archivio Storico dell'Arte», VI (novembre-dicembre 1893), pp. 409-418.

1894
Bailo 1894
Luigi Bailo, *Pel solenne ingresso nella prepositurale di Asolo di mons. Giacomo Bertoldi nuovo preposito 27 novembre 1894. Notizie storiche intorno ad Asolo tratte da due manoscritti che si trovano a Venezia ed a Treviso*, Treviso 1894 (Contiene *Spigolature asolane*).
Conti 1894
Angelo Conti, *Giorgione: studio*, Firenze 1894.
Hutton 1894
Laurence Hutton, *Portraits in Plaster from the Collection of Laurence Hutton*, New York 1894.

1895
Pater 1895
Walter Pater, *Greek studies. A series of Essays*, prepared for the Press by Charles L. Shadwell, London-New York 1895.
Prima Esposizione 1895
Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1895. Catalogo illustrato, seconda edizione, Venezia 1895.

1897
Agnoletti 1897
Carlo Agnoletti, *Treviso e le sue pievi*, I, Treviso 1897.
Bertoldi 1897
Giacomo Bertoldi, *Di una nuova tavola di Raffaello scoperta e illustrata da Giacomo Bertoldi*, Asolo 1897.
Carducci 1897
Giosuè Carducci, *Alberto Mario scrittore e giornalista (1848-1861)*, in «Nuova Antologia di Scien-

ze, Lettere ed Arti», s. quarta, LXXII (1897), pp. 193-220 (ripubblicato in Carducci 1937, p. 229).
Morelli 1897
Giovanni Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico critici. Le Gallerie Borgnese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897.
Seconda Esposizione 1897
Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1897. Catalogo illustrato, Venezia 1897.

1898
Recensione 1898
Recensione a Bertoldi Giacomo, *Di una nuova tavola di Raffaello scoperta e illustrata da Giacomo Bertoldi*, Asolo 1897, in «La Civiltà Cattolica», s. XVII, L, V, 1165 (26 dicembre 1898), pp. 82-83.
Sanuto 1898
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, LII, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, Marco Allegri, Venezia 1898.
Senza titolo 1898
Senza titolo, in «The New York Times», October 9, 1898.

1899
Pica 1899
Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, Bergamo 1899.
Sanuto 1899¹
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, LIII, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, Marco Allegri, Venezia 1899¹.
Sanuto 1899²
Marino Sanuto, *I diarii di Marino Sanuto*, LIV, a cura di Guglielmo Berchet, Nicolò Barozzi, Marco Allegri, Venezia 1899².
Terza Esposizione 1899
Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1899. Catalogo illustrato, seconda edizione, Venezia 1899.

1899-1900
de Kay Bronson 1899-1900
Katharine de Kay Bronson, *Browning in Asolo*,

in «The Century Illustrated Monthly Magazine», n.s., LIX (November 1899 - April 1900), pp. 920-931.

1900
Borzelli 1900
Angelo Borzelli, *Le relazioni del Canova con Napoli al tempo di Ferdinando I e di Gioacchino Murat. Memoria con documenti inediti*, Napoli [1900].

1901
Pica 1901
Vittorio Pica, *L'Arte mondiale alla IV esposizione in Venezia*, Bergamo 1901.
Quarta Esposizione 1901
Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1901. Catalogo illustrato, prima edizione, Venezia 1901.

1901-1902
de Kay Bronson 1901-1902
Katharine de Kay Bronson, *Browning in Venice*, in «The Century Illustrated Monthly Magazine», n.s., LXIII (November 1901 - April 1902), pp. 572-840.

1902
Benson 1902
Eugene Benson, *From the Asolan Hills*, Revised Edition, Asolo 1902.

1903
Benson 1903
Eugene Benson, *Sordello & Cunizza. Fact, Legend, Poetry concerning Dante's fore-runner Sordello, and the Story of that 'Resplendent Spirit' of the 'Swooning Sphere', Cunizza of Romano; also a brief Account of Sordello's Poetry*, London 1903.
Pica 1903
Vittorio Pica, *L'Arte mondiale alla V esposizione in Venezia*, Bergamo 1903.
Quinta Esposizione 1903
Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1903. Catalogo illustrato, seconda edizione, Venezia 1903.

1904
Malucelli 1904
Giovanni Battista Malucelli, *Nel primo pontificale di mons. Giacomo Bertoldi 15 agosto 1904*, Asolo 1904.

1905
Gerola 1905
G. d. B. [Giuseppe Gerola], *I testamenti di Francesco il Giovane e di Gerolamo da Ponte*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano», II, 4 (ottobre-dicembre 1905), pp. 103-114.
Molmenti 1905
Pompeo Molmenti, *Arte retrospettiva: un ritratto della regina Caterina Cornaro*, in «Emporium», XXII, 128 (agosto 1905), pp. 117-121.
Ovidi 1905
Ernesto Ovidi, *La calcografia romana e l'arte dell'incisione in Italia*, Roma 1905.
Pica 1905

Vittorio Pica, *L'Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905.
Sesta Esposizione 1905
Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1905. Catalogo illustrato, terza edizione, Venezia 1905.
Talks in a Library 1905
Talks in a Library with Laurence Hutton, Recorded by Isabel Moore, New York-London 1905.

1906
De Amicis 1906
Franco De Amicis, *Raffaello Sanzio da Urbino e la sua Madonna della Missione che si conserva in Asolo nella Raccolta Bertoldi*, Genova 1906.
Forrer 1906
Leonard Steyning Forrer, *Caterina Cornaro, regina di Cipro, e le sue monete*, in «Rassegna Numismatica», III, 3 (maggio 1906), pp. 45-49.
Molmenti 1906
Pompeo Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, II, *Lo splendore*, quarta edizione interamente rifatta, Bergamo, 1906.

1907
Feretton 1907
Ferdinando Feretton, *Annali del movimento cattolico in Diocesi di Treviso dall'anno 1874 al 1906*, Treviso 1907.
Settima Esposizione 1907
Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1907. Catalogo illustrato, seconda edizione, Venezia 1907.

1908
Poggi 1908
Giovanni Poggi, *Di una Madonna di Bacchiacca attribuita a Raffaello*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I (1908), pp. 275-280.
Rumor 1908
Sebastiano Rumor, *Scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, III, Venezia 1908.

1909
Dvořák 1909
Max Dvořák, *Innere Ausschmückung der Basilika un des Palastes*, in *Der Palazzo di Venezia in Roma*, bearbeitet von Philipp Dengel, Max Dvořák, Hermann Hegger, Wien 1909, pp. 33-72.
von Mach 1909
Edmund von Mach, *ad vocem* Benson, Eugene, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, III, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1909, pp. 351-352.
Neumann 1909
Wilhelm Neumann, *Verzeichnis der Gemäldesammlung v. Transebe, Neu Schwanenburg*, Riga 1909.
Ottava Esposizione 1909
Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1909. Catalogo, terza edizione, Venezia 1909.

1910
IX. Esposizione 1910
IX. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1910. Catalogo, terza edizione, Venezia 1910.
Gerola 1910

Giuseppe Gerola, *Dario pittore*, in *Miscellanea di studio in onore di Attilio Hortis*, II, Trieste 1910, pp. 871-887.
Sack 1910
Eduard Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jabrundetrts*, Hamburg 1910.
Trabuchelli-Onisto 1910
Giuseppe Trabuchelli-Onisto, *In memoriam di Mons. Giacomo Bertoldi*, Treviso 1910.

1911
Malamani 1911
Vittorio Malamani, *Canova*, Milano 1911.
Schaeffer 1911
Emil Schaeffer, *Bildnisse der Caterina Cornaro*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV (1911), pp. 12-19.

1912
X. Esposizione 1912
X. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1912. Catalogo, terza edizione, Venezia 1912.
Crowe - Cavalcaselle 1912
Joseph Archer Crowe - Giovanni Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy [...]*, 3 voll., Edited by Tancred Borenius, London 1912.
Gurekian 1912
Léon Gurekian, *Il Centenario di un poeta sterile, Centenario della nascita di Robert Browning e Elizabeth Barrett Browning*, Scant, Ghalatia 1912.

1913
von Hadeln 1913
Detlev von Hadeln, *ad vocem* Dario di Giovanni, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VIII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Ulrich Thieme, Leipzig 1913, pp. 404-405.

1914
XI. Esposizione 1914
XI. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di

Venezia, 1914. Catalogo, terza edizione definitiva, Venezia 1914.
Gurekian 1914
Léon Gurekian, *Le centieme anniversaire de la naissance de Robert Browning et Elizabeth Barrett-Browning*, Constantinople 1914.
Ridolfi 1914
Carlo Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, I, herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadel, Berlin 1914.
Tamburini 1914
Mario Tamburini, *La gioventù di M. Pietro Bembo e il suo dialogo "Gli Asolani"*, Trieste 1914.
Venturi 1914
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pitturadel Quattrocento*, III, Milano 1914.

1916
von Derschau 1916
Johachim von Derschau, *Irrige Zuschreibungen an Sebastiano Ricci: archivalische Mitteilungen zu Sebastiano Ricci, Marco Ricci und Sebastiano Conca*, in «Monatshefte für Kusntwissenschaft», II, IX (1916), pp. 161-169.
Planiscig 1916
Leo Planiscig, *Geschichte der Venezianischen Skulptur im XIV. Jabrhundert*, in «Jahrbuch der Kunsthistoriscen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXXIII (1916), pp. 31-212.
Red. 1916
Red., *ad vocem* Forbes, Charles S., in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Ulrich Thieme, Leipzig 1916, p. 200.

1917
Ricciotti Bratti 1917
Daniele Ricciotti Bratti, *Antonio Canova, nella sua vita artistica privata (da un carteggio inedito)*, Venezia 1917 [1919].

1918-1919
Marquand 1918-1919

Allan Marquand, *Antonio Rossellino's Madonna of the Candelabra*, in «Art in America», VII (1918-1919), pp. 198-206.

1920
Coletti 1920
Luigi Coletti, *Per la Ricostruzione e il Riordnamento della Pinacoteca di Treviso*, in «Arte Nostra. Bollettino dell'Associazione per il patrimonio artistico trevigiano», n.s., I, 1 (1920), pp. 23-32.

1921
Bernardi 1921
Carlo Giovanni Bernardi, *La pieve di S. Zenone degli Ezzelini. Chiese parroci e parrocchiani. Notizie storiche*, Bassano 1921.
Fiocco 1921
Giuseppe Fiocco, *Bernardo Strozzi*, Roma 1921 (Biblioteca d'arte illustrata, 9).

1922
Agnoletto 1922¹
Alberigo Agnoletto, *Asolo e Canova. Contributo alla commemorazione del 1. centenario della morte, 1822-1922*, Bassano 1922¹.
Agnoletto 1922²
Alberigo Agnoletto, *Canova e l'arte sacra*, Roma 1922².
Barbantini 1922
Nino Barbantini, *Umberto Moggioni, pittore*, Roma-Milano 1922.
von Derschau 1922
Johachim von Derschau, *Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen Rokokomalerei*, Heidelberg 1922.
Dolcetti 1922
Giovanni Dolcetti, *Il libro d'argento delle famiglie venete nobili, cittadine e popolari*, I, Venezia 1922.
Lettere inedite 1922
Lettere inedite di Antonio Canova, in «Napoli Nobilissima», n.s., III, VII-VIII (luglio-agosto 1922), p. 119.

1923
Coletti 1923

Luigi Coletti, *Les ruines des monuments dans la région riveraine du Piave et leur reconstitution*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, (Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921), Paris 1923, pp. 193-204.

1924
Moschini 1924
Giannantonio Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Venezia [1924?].
Muñoz 1924
Antonio Muñoz, *Il periodo veneziano di Antonio Canova e il suo primo maestro*, in «Bollettino d'Arte», s. II, IV, III (settembre 1924), pp. 103-128.

1925
Bertarelli 1925
Luigi Vittorio Bertarelli, *Le Tre Venezie. Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, I, seconda edizione, Milano 1925.
Venturi 1925
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, I, Milano 1925.

1926
Mc Comb 1926
Arthur Mc Comb, *Francesco Ubertini (Bacchiacca)*, in «The Art Bulletin», VIII, 3 (March 1926), pp. 141-168.

1927
Coletti 1927¹
Luigi Coletti, *Asolo*, in «L'Illustrazione della Marca Trevisana e delle Dolomiti», II, 2 (1927¹), pp. 4-5.
Coletti 1927²
Luigi Coletti, *La fortuna del Canova*, in «Bollettino del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», I, 4-6 (1927²), pp. 21-96.
Coletti 1927³
Luigi Coletti, *La Pinacoteca Comunale di Treviso e il suo riordinamento*, in «Bollettino d'Arte», s. II, VI, X (aprile 1927³), pp. 468-479.
Osmond 1927
Percy H. Osmond, *Paolo Veronese. His career and Work*, London 1927.

1928
Coletti 1928
Luigi Coletti, *Treviso, Maser, Asolo, Possagno*, in «L'Illustrazione Veneta», III, 7 (luglio1928), pp. 5-7.
Tencajoli 1928
Oreste Ferdinando Tencajoli, *Le chiese nazionali italiane in Roma*, Roma 1928.
Vardanega 1928
Alessandro Vardanega, *Asolo. La città dai cento orizzonti*, Milano 1928 (Le cento città d'Italia illustrate, 215).

1929
Fiocco 1929
Giuseppe Fiocco, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Verona 1929.
Trabaudi Foscarini De Ferrari 1929
Foscarina Trabaudi Foscarini De Ferrari, *Il pensiero del Carducci. Indice analitico-sistematico di tutta la materia contenuta nei venti volumi delle opere di Giosue Carducci*, 2 voll., Bologna 1929.
Wright 1929
Helen Wright, *Benson's biography*, in *The Dictionary of American Biography*, II, New York 1929, pp. 204-205.

1930
Bernardi 1930
Carlo Giovanni Bernardi, *Il Beato Giordano Forzatté. Cenni storici di un patriota veneto del secolo XIII*, Vedelago 1930.
De Logu 1930
Giuseppe De Logu, *Pittori veneti minori*, Venezia 1930.

1931
Drigo 1931
Paola Drigo, *Lettere del Carducci e di Alberto Mario a Valerio Bianchetti*, in «Pegaso», III, 1 (gennaio 1931), pp. 279-286.
Pallucchini 1931
Rodolfo Pallucchini, *Il pittore Giuseppe Angeli*, in «Rivista di Venezia», X (1931), pp. 421-432.
Vergerio 1931

Francesco Vergerio, *La Chiesa monumentale di Santa Maria di Lentiai. Illustrazione e memorie tratte dalla storia dell'antica contea di Cesana*, Alassio 1931.

1932
Berenson 1932
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
Moschetti 1932
Andrea Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia 1932.
Tua 1932
Paolo Maria Tua, *Inventario dei Monumenti iconografici d'Italia. I. Bassano del Grappa*, [Trento] 1932.

1933
Red. 1933
Red., *ad vocem* Querena, Luigi, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, E. H. Lehmann, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1933, p. 516.
Salvini 1933
Roberto Salvini, *ad vocem* Ubertini, Francesco, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, E. H. Lehmann, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1933, pp. 522-523.

1934
Comanducci 1934
Agostino Mario Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934.
van Marle 1934
Raimond van Marle, *Una Madonna ignota di*

Gregorio Cbiulinovich detto Schiavone, in «Bollettino d'Arte», s. III, XXVII, XI (maggio 1934), pp. 485-486.

1934-1935
Serena 1934-1935
Augusto Serena, *Di una glorificazione della Marca Trevigiana. Notizia letteraria*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Scienze Morali e Lettere», XCIV (1934-1935), pp. 443-465.

1935
Coletti 1935
Luigi Coletti, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Treviso*, Roma 1935.
Malipiero 1935
Gian Francesco Malipiero, *Panorami*, in «Gazzetta del Popolo» (Torino), LXXXVIII/206, 29 agosto 1935, p. 3 (ripubblicato in *Sedici articoli* 1984, pp. 136-138).
Werbik 1935
Adolf Werbik, *ad vocem* Sargent, John Singer, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1935, p. 466.

1936
Arrigori - Bertarelli 1936
Paolo Arrigoni - Achille Bertarelli, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia, conservate nella raccolta delle stampe di Milano*, Milano 1936.
Arslan 1936
Wart Arslan, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VII. Provincia di Padova*, Roma 1936.
Fritzsche 1936
Hellmuth Allwill Fritzsche, *Bernardo Belotto genannt Canaletto*, Magdeburg 1936.
Hauptmann 1936
Moritz Hauptmann, *Der Tondo*, Frankfurt 1936.

Meiss 1936
Millard Meiss, *The Madonna of Humility*, in «The Art Bulletin», XVIII, 4 (December 1936), pp. 435-464.
Red. 1936
Red., *ad vocem* Semeghini, Pio, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXX, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1936, p. 484.
Saxl 1936
Fritz Saxl, *Veritas filia temporis*, in *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, Edited by Raymond Klibansky, Herbert James Paton, Oxford 1936, pp. 197-222.

1936-1937
Fabris 1936-1937
Giovanni Fabris, *Il presunto cronista padovano del sec. XV Guglielmo di Paolo Ongarello*, «Memorie della R. Accademia di Scienze. Lettere ed Arti in Padova. Classe di Scienze Morali», n.s., CCCXXXVIII, LIII (1936-1937), pp. 167-227.

1937
Carducci 1937
Giosuè Carducci, *Poeti e figure del Risorgimento. Seconda serie*, XIX, Bologna 1937 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
Janson 1937
Horst W. Janson, *The Putto with the Death's Head*, in «The Art Bulletin», XIX, 3 (September 1937), pp. 423-449.
Red. 1937
Red., *ad vocem* Springolo, Nino, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXI, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1937, p. 416.

1938
Bernardi 1938
Carlo Giovanni Bernardi, *La scuola pagnanese dei Torretto Canova e la fortuna dei parenti poveri*, Vedelago 1938.
Pellegrini 1938¹
Lino Pellegrini, *Roberto Browning a Venezia e ad Asolo*, in «Ateneo Veneto. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti», CXXIX, 123, 2 (febbraio 1938¹), pp. 59-75.
Pellegrini 1938²
Lino Pellegrini, *Roberto Browning a Venezia e ad Asolo (dalle lettere del poeta)*, in Robert Browning, *Asolando. Fantasie e fatti*, Lanciano 1938, pp. 9-37.
Red. 1938
Red., *ad vocem* Talamini, Guglielmo, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXII, begründet von Ulrich Thieme und Felix Thieme, bearbeitet und redigiert von Hans Vollmer, B. C. Kreplin, H. Wolff, O. Kellner, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1938, p. 413.
Zacchia Rondinini Zorzi 1938
Loredana [Adriana Zacchia Rodinini Zorzi], *Caterina Cornaro*, Roma 1938.

1939
Bernardi 1939
Carlo Giovanni Bernardi, *Pagnan ammazza Abram ... La strage degli ebrei nel 1547 in Asolo e la leggenda di Monforca*, Vedelago 1939.
Panofsky 1939
Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (ed. italiana *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Renato Pedio, Torino 1975), New York 1939.

1940
Bettini 1940
Sergio Bettini, *Pitture di Ravenna. Pitture cretesi - veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1940.

- Carducci 1940
Giosuè Carducci, *Lettere*, V, 1866-1868, Bologna 1940 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
- 1941
Carducci 1941
Giosuè Carducci, *Lettere*, VI, 1869-1871, Bologna 1941 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
- 1942
Kratz 1942
Guglielmo Kratz, *Gesuiti italiani nelle Missioni spagnole al tempo dell'espulsione (1767-1768)*, in «Archivum Historicum Societatis Jesu», XI, I-II (1942), pp. 27-68.
- 1943
Carducci 1943
Giosuè Carducci, *Lettere*, X, 1875-1876, Bologna 1943 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
- 1944
Tietze - Tietze Conrat 1944
Hans Tietze - Erica Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944.
- 1945
Stark 1945
Flora Stark, *An Italian Diary*, with a Foreword by Freya Stark, London 1945.
- 1946
Montale 1946
Eugenio Montale, *Qualcuno soffre perché ci ama*, in «Corriere della Sera», 18 agosto 1946 (ripubblicato in Montale 1995, pp. 682-686).
Pallucchini 1946¹
Rodolfo Pallucchini, *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo della mostra (Venezia, 1946), Venezia 1946.
Pallucchini 1946²
- Rodolfo Pallucchini, *I capolavori dei Musei Veneti*, catalogo illustrato della mostra (Venezia, 1946), Venezia 1946.
Reese 1946
Gertrude Reese, *Robert Browning e Suo Figlio*, in «Publications of the Modern Language Association of America PMLA», 61, 3 (September 1946), pp. 784-803.
- 1947
Carducci 1947
Giosuè Carducci, *Lettere*, XI, 1877-1878, Bologna 1947 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
Rasmo 1947
Nicolò Rasmo, *ad vocem Zanoni*, Giov. Antonio, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXXVI, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, herausgegeben von Hans Vollmer, Leipzig 1947, p. 410.
Trésors 1947
Trésors de l'Art Vénitien, catalogo della mostra (Lausanne, Musée des Beaux-Arts, 1^{er} avril - 31 juillet 1947), Lausanne 1947.
- 1948
Bernardi 1948
Carlo Giovanni Bernardi, *Andrea Andreatta. Un modello di Azione Cattolica e di democrazia*, Milano 1948.
Hill 1948
George Hill, *A History of Cyprus*, III, *The Frankish period. 1432-1571*, Cambridge 1948.
Parker 1948
Karl T. Parker, *The Drawings of Antonio Canaletto in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford-London 1948.
- 1949
Bernardi 1949¹
Carlo Giovanni Bernardi, *Guida storico-turistico-sentimentale di Asolo e del classico Asolano*, I, *Asolo*, Milano 1949¹ (ristampa anastatica in *Asolo e Asolano*, I, prolusione e ricerca a cura di

Gabriele Farronato, Asolo 1987).
Bernardi 1949²
Carlo Giovanni Bernardi, *Storia e bellezze di Asolo, antica podesteria di Cornuda*, Milano 1949².
Carducci 1949
Giosuè Carducci, *Lettere*, XII, 1878-1880, Bologna 1949 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosuè Carducci).
Pusinich 1949
Guido Pusinich, *Venezia e Asolo a Roberto Browning* *Notizia biografica*, in *Un poeta inglese in terra di San Marco. Venezia e Asolo a R. Browning nel cinquantenario dalla morte*, Venezia 1949, pp. 3-16.
Rebora 1949
Pietro Rebora, *Asolo e umanità di Browning*, in *Un poeta inglese in terra di San Marco. Venezia e Asolo a R. Browning nel cinquantenario dalla morte*, Venezia 1949, pp. 47-67.

1950
Ivanoff 1950
Nicola Ivanoff, *Bazzani*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 14 maggio - 15 ottobre 1950), Bergamo 1950.
Rossi 1950
Mario Rossi, *Catalogo illustrato delle opere di Antonio Canova con cenni sulla vita dello scultore, sulla Gipsoteca e sul Tempio di Possagno*, Treviso 1950.
Stark 1950
Freya Stark, *Traveller's Prelude*, London 1950.

1951
Coletti 1951
Luigi Coletti, *Storiografia artistica Trivigiana*, in «Archivio Veneto», XLVI-XLVII (1951), pp. 190-205.

1952
Malipiero 1952
Gian Francesco Malipiero, *Alla scoperta di Asolo*, in *L'opera di Gian Francesco Malipiero. Saggi di scrittori italiani e stranieri*, con una introduzione di Guido M. Gatti seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso, Treviso 1952, pp. 302-311.

Murray - Austin
Marian Murray - Arthur Everett Austin Jr., *The Asolo Theater in Sarasota at the John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota (FL) 1952.
The Most 1952
The Most Honourable. The 4th Marquess of Bristol, deceased, Ickworth, Bury St Edmunds, Suffolk, Valuation for probate of Pictures, Drawings and Miniatures, Bury St. Edmunds 1952.

1953
Angulo Iniguez 1953
Diego Angulo Iniguez, *Pittura del Siglo XVII*, Madrid 1953 (Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico, XV).
Pacheco 1953
Juan Manuel Pacheco, *Los jesuitas de la Provincia del Nuevo Reino de Granada expulsados en 1767*, in «Ecclesiastica Xaveriana», 3, 59 (1953), pp. 23-78.
Petrucci 1953
Carlo Alberto Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*, Roma 1953.

1954
Bernardi 1954
Carlo Giovanni Bernardi, *L'Asolano (opera postuma)*, Bassano 1954 (ristampa anastatica in *Asolo e Asolano*, II, prolusione e ricerca a cura di Gabriele Farronato, Asolo 1987).
Veneto 1954
Veneto (Non compresa Venezia). Guida d'Italia del Touring Club Italiano, quarta edizione, Milano 1954.
Ville della provincia di Treviso 1954
Ville della provincia di Treviso, a cura di Alteniero degli Azzoni Avogadro, Mario Botter, Giuseppe Mazzotti, in *Le ville venete*, catalogo a cura di Giuseppe Mazzotti, terza edizione, Treviso 1954, pp. 491-758.

1955
Martinelli - Pietrangeli 1955
Valentino Martinelli - Carlo Pietrangeli, *La*

Protomoteca Capitolina, Roma 1955.
Matteucci 1955
Anna Maria Matteucci, *L'attività veneziana di Bernardo Strozzi*, in «Arte Veneta», IX (1955), pp. 138-154.
Mortari 1955
Luisa Mortari, *Su Bernardo Strozzi*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XL, IV (ottobre-dicembre 1955), pp. 311-333.
Moschini Marconi 1955
Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma 1955.
Servolini 1955
Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano 1955.
Zampetti 1955
Pietro Zampetti, *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno - 23 ottobre 1955), Venezia 1955.

1956
Réau 1956
Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancient Testament*, Paris 1956.

1957
Bassi 1957
Elena Bassi, *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia 1957 (Cataloghi di Raccolte d'Arte, 3).
Berenson 1957
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, 2 voll., London 1957.
De Marchi - Fabris 1957
Enea De Marchi - Corrado Fabris, *Asolo e l'asolano*, Asolo 1957.
Donzelli 1957
Carlo Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957.
Il paesaggio asolano 1957
Il paesaggio asolano. Raccolta di testi e di immagini e catalogo della mostra del paesaggio asolano, a cura di Giuseppe Mazzotti, Treviso 1957.

Muñoz 1957
Antonio Muñoz, *Antonio Canova. Le opere*, Roma 1957.
Petrucci 1957
Carlo Alberto Petrucci, *Mostra delle incisioni da Antonio Canova*, catalogo della mostra ([Roma], novembre 1957), s.l. 1957.
Pignatti 1957
Terisio Pignatti, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957.
Zeri 1957
Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo» di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957.

1958
De Logu 1958
Giuseppe De Logu, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958.
de Tervarent 1958
Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'arte profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958.
Fenyö 1958
Ivan Fenyö, *Dessins italiens inconnus*, in «Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts», 13 (1958), pp. 59-86.
Semenzato 1958
Camillo Semenzato, *Giuseppe Bernardi detto il Torretto*, in «Arte Veneta», XII (1958), pp. 169-178.

1959
Bassi 1959
Elena Bassi, *Il Museo civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venezia 1959.
Fiocco 1959
Giuseppe Fiocco, *Alessandro Grevenbroeck a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLVIII (1959), pp. 28-36.
Mostra antologica 1959
Mostra antologica di Nino Springolo, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa, 1959) a cura di Guido Perocco, presentazione di Pietro Zampetti, s.l. [Venezia] 1959.

- Pesenti 1959
Franco Renzo Pesenti, *Il ritrovamento di tre libri di disegni di Giambettino Cignaroli*, in «Arte Lombarda», IV, 1 (1959), pp. 126-130.
Semenzato 1959
Camillo Semenzato, *Giovanni Bonazza*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 2 (1959), pp. 281-314.
- 1960
Arslan 1960
Edoardo Arslan, *I Bassano*, 2 voll., Milano 1960.
Le restaurazione 1960
La restaurazione della collegiata di S. Maria Assunta di Asolo, Asolo 1960.
Mazzotti 1960
Giuseppe Mazzotti, *Castelli trevigiani*, in *Mostra dei castelli veneti. Friuli Venezia Giulia Trentino Alto Adige*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, 7 agosto - 18 settembre 1960), a cura di Giuseppe Mazzotti, Treviso 1960, pp. 125-134.
Pallucchini 1960
Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del '700*, Venezia-Roma 1960.
Rizzi 1960
Aldo Rizzi, *Antonio Carne*, prefazione di Luigi Coletti, Udine 1960.
- 1961
Griseri 1961
Andreina Griseri, *Luca Giordano "alla maniera di..."*, in *Studi di storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, «Arte Antica e Moderna», 13/16 (gennaio-dicembre 1961), pp. 417-438.
The private Wing 1961
The private Wing at Ickworth. The Suffolk residence of the Marquess and Marchioness of Bristol, in «Antique Collecting. The Journal of the Antique Collectors Club» (December 1961), p. 222.
- 1962
Casanova 1962
Maria Letizia Casanova, *ad vocem* Antonio di Padova, santo. Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma 1962, coll. 179-186.
Chatzidakis 1962
Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Colection de l'Institut Hellenique de Venise*, Venezia 1962.
Constable 1962
William George Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697-1768*, 2 voll., Oxford 1962.
Gordini 1962
Gian Domenico Gordini, *ad vocem* Bovo (Bovone, Bobone, Bonone), santo, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1962, coll. 379-380.
Heinemann 1962
Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 2 voll., Venezia [1962].
Moretti 1962
Luigi Moretti, *ad vocem* Avogaro degli Azzoni, Rambaldo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 711-712.
Moschini Marconi 1962
Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del sec. XVI*, Roma 1962.
Puppi 1962¹
Lionello Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962¹.
Puppi 1962²
Lionello Puppi, *Il "Barco" di Caterina Cornaro ad Altivole*, in «Prospettive», X, 25 (1962), pp. 52-64.
Puppi 1962³
Lionello Puppi, *Un disegno noto e un dipinto poco noto del Bazzani*, in «Paragone», n.s., XIII, 153 (settembre 1962), pp. 39-41.
Rotondi Briasco 1962
Paola Rotondi Briasco, *Filippo Parodi*, Genova 1962.
Works of Art 1962
Works of Art - Bronzes, Marbles, Violins, Oriental and French Carpets, Tapestries, French Clocks and Fine French Furniture, Sotheby & Co., London, 16 November 1962.

- 1963
Bacci 1963
Mina Bacci, *Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina*, in «Proporzioni. Studi di storia dell'arte», IV (1963), pp. 46-84.
Berenson 1963
Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the principal Artists and their Works with an Index of Places. Florentine School*, I, London 1963.
Comacchio 1963¹
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. I. L'ambiente naturale*, Asolo 1963¹.
Comacchio 1963²
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. I/2. L'ambiente umano*, Asolo 1963².
De Logu 1963
Giuseppe De Logu, *Novità su Alessandro Grevenbroeck*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», VIII, 1 (1963), pp. 1-7.
Mostra antologica 1963
Mostra antologica di Umberto Moggioni, catalogo della mostra (Venezia, Comune di Venezia, Sala Napoleonica, 22 giugno - 22 luglio 1963), Venezia 1963.
Oehler 1963
Lisa Oehler, *Das Tintoretto-Bildnis des Kasseler Galerie*, in *Festschrift für Harald Keller. Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, herausgegeben von Hans Martin Freiherrn von Erffa, Elisabeth Herget, Darmstadt 1963, pp. 255-267.
Perocco 1963¹
Guido Perocco, *Nino Springolo*, Milano 1963¹.
Perocco 1963²
Guido Perocco, *Umberto Moggioni 1866-1919*, Bergamo 1963².
Wazbinski 1963
Zygmunt Wazbinski, «*Le cartellino*»: *origine et avatars d'une étiquette*, in «Pantheon», XXI (1963), pp. 278-283.
- 1964
Barbieri 1964
Franco Barbieri, *Rassegna Bibliografica*. Recen-

- sione a *Lionello Puppi: Bartolomeo Montagna*, in «Emporium», LXX, 6, CXXXIX, 834 (giugno 1964), pp. 282-285.
Cannata 1964
Pietro Cannata, *ad vocem* Francesco di Paola. Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 1175-1182.
D'Elia 1964
Michele D'Elia, *Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra ([Bari, Pinacoteca Provinciale, 1964]), Roma 1964.
Kozakiewicz 1964
Stefan Kozakiewicz, *La mostra del Bellotto*, in «Arte Veneta», XVIII (1964), pp. 240-247.
Martini 1964
Egidio Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964.
Pope-Hennessy 1964
John Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 voll., London 1964.
Puppi 1964
Lionello Puppi, *Squarcioneschi a Vicenza*, in «Emporium», LXX, 7, CXL, 835 (luglio 1964), pp. 3-7.
Rupprecht 1964
Bernhard Rupprecht, *Ville venete del '400 e del primo '500: forme e sviluppo*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», VI (1964), pp. 239-250.
Russo 1964
Francesco Russo, *ad vocem* Francesco di Paola, santo, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 1163-1175.
- 1965
Abbate 1965
Francesco Abbate, *L'attività giovanile del Bacciacca (fino al viaggio romano del 1524-25)*, in «Paragone», XVI, XV, 189/9 (novembre 1965), pp. 26-49.
Comacchio 1965
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. II. Dalla preistoria alla storia fino al 49 a.C.*, Asolo 1965.
Fenyö 1965

- Ivan Fenyö, *Disegni veneti del Museo di Budapest*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1965), presentazione di Giuseppe Fiocco, Vicenza 1965 (Cataloghi di Mostre, 22).
Ringbom 1965
Sixten Ringbom, *Icon to narrative. The Rise of the dramatic Close-up in 15th Century devotional Painting*, Åbo 1965.
- 1965-1966
Prijetelj 1965-1966
Kruno Prijetelj, *Marginalije uz neke umjetnine relikvijara kotorske katedrale (Note marginali su certe opere d'arte nella cappella delle reliquie della catt. di Cattaro)*, in «Starine Crne Gore. Godišnjak Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Crne Gore», III-IV (1965-1966), pp. 30-40.
- 1966
Bembo 1966
Pietro Bembo, *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1966.
Dionisotti 1966
Carlo Dionisotti, *Introduzione*, in *Prose e rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino 1966, pp. 9-56.
Ferrari - Scavizzi 1966
Oreste Ferrari - Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., Napoli 1966.
Kozakiewicz 1966
Stefan Kozakiewicz, *Tätigkeit und Kunst Bernardo Bellotto*, in *Europäische Veduten des Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, catalogo della mostra (Essen, Villa Hügel, 29. April - 31. Juli 1966), Essen 1966, pp. 13-47.
Matteucci 1966
Anna Maria Matteucci, *Un libro sullo Strozzi*, in «Arte Veneta», XX (1966), pp. 296-297.
Mazzotti 1966
Giuseppe Mazzotti, *Ville venete*, nuova edizione [quarta edizione], Roma 1966.
Meiss 1966
Millard Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and*

- Renaissance Proclivities*, in «Proceedings of the American Philosophical Society», 110, 5 (October 1966), pp. 348-382.
Montale 1966
Eugenio Montale, *Il quasi melodramma del vecchio maestro*, in «Corriere d'Informazione», 5-6 (settembre 1966; ripubblicato in Montale 1996, pp. 521-523).
Mortari 1966
Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1966.
Nikolenko 1966
Lada Nikolenko, *Francesco Ubertini called Bacciacca*, New York 1966.
Pignatti 1966
Terisio Pignatti, *Gli inizi di Bernardo Bellotto*, in «Arte Veneta», XX (1966), pp. 218-229.
Riccoboni 1966
Alberto Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana del Seicento*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 5 (1966), pp. 53-134, 191-229.
Rothemund 1966
Boris Rothemund, *Handbuch der Ikonkunst, zweite verbesserte und erweiterte Auflage*, München 1966.
Semenzato 1966
Camillo Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966.
- 1967
Comacchio 1967¹
Luigi Comacchio, *I preposti di Asolo*, Asolo 1967¹.
Comacchio 1967²
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. III. Asolo romana*, Castelfranco Veneto 1967².
Donzelli - Pilo 1967
Carlo Donzelli - Giuseppe Maria Pilo, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967.
Pignatti 1967
Terisio Pignatti, *Bernardo Bellotto's Venetian Period (1738-1743)*, in «The National Gallery of Canada Bulletin», 9-10 (1967), pp. 1-17.
Prijetelj 1967
Kruno Prijetelj, *Le opere di Baldassare d'Anna in*

Dalmazia, in «Arte Veneta», XXI (1967), pp. 215-217.

Semenzato 1967

Camillo Semenzato, *ad vocem* Bernardi, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 9, Roma 1967, pp. 169-171.

Zampetti 1967

Pietro Zampetti, *I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno - 15 ottobre 1967), Venezia 1967.

1968

Balduino 1968

Armando Balduino, *ad vocem* Bianchetti, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 49-51.

Barletta 1968

Maurizia Barletta, *ad vocem* Bianchetti, Paola, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, pp. 52-53.

Blasucci 1968

Antonio Blasucci, *ad vocem* Pietro d'Alcántara, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 652-661.

Celletti 1968

Maria Chiara Celletti, *ad vocem* Pietro d'Alcántara. Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 661-662.

Daniele 1968

Ireneo Daniele, *ad vocem* Prodocimo, protovescovo di Padova, santo, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 1186-1190.

Furlan 1968

Italo Furlan, *Dario da Pordenone*, in «Il Noncello», 28 (1968), pp. 3-32.

Mocchegiani Carpano 1968

Claudio Mocchegiani Carpano, *ad vocem* Spiridione, vescovo di Trimithonte. Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 1356- 1359.

Montale 1968

Eugenio Montale, *Variazioni*, in «Corriere della Sera», 27 ottobre 1968 (ripubblicato in Montale 1995, pp. 1094-1098).

Puppi 1968

Lionello Puppi, *L'opera completa del Canaletto*, presentazione di Giuseppe Berto, Milano 1968.

Rossi 1968

Paola Rossi, *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, in «Arte Veneta», XXII (1968), pp. 60-71.

Sauget 1968

Joseph-Marie Sauget, *ad vocem* Spiridione, vescovo di Trimithonte, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 1354-1356.

Vauchez 1968

André Vauchez, *ad vocem* Rocco, santo, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 264-273.

Zovatto 1968

Paolo Lino Zovatto, *ad vocem* Prodocimo, protovescovo di Padova, santo. Iconografia, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 1190-1193.

1969

Comacchio 1969

Luigi Comacchio, *Splendore di Asolo ai tempi della Regina Cornaro in un poemetto latino di G. B. Lilliani, stampato a Venezia nel 1507*, traduzione italiana di Livio Rebuli, Castelfranco Veneto 1969.

Honour 1969

Hugh Honour, *ad vocem* Bonazza, Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 659-660.

Illuminismo 1969

Illuminismo e architettura del Settecento Veneto, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 31 agosto - 9 novembre 1969), a cura di Manlio Brusatin, [Treviso?] 1969.

Ivanoff 1969

Nicola Ivanoff, *La collezione Rosa-Patin e il pae-saggio veneto del Seicento*, in «Arte Veneta», XXIII (1969), pp. 236-238.

Maggioni - Talmelli 1969

Giuseppe Maggioni - Dantina Talmelli, *Prime note per un dizionario bio-bibliografico dei farmacisti veneti che si distinsero nelle scienze, lettere, arti e nella politica*, Padova 1969.

Pallucchini 1969

Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, 2 voll., Firenze 1969.

Perocco 1969

Guido Perocco, *Pittori di terra veneta: Nino Springolo, Orazio Pigato, Mario Disertori, Fulvio Pendeni*, Padova 1969.

Umberto Moggioli 1969

Umberto Moggioli *1886-1919*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo Pretorio, settembre-ottobre 1969), a cura di Guido Perocco, Trento 1969.

Veneto 1969

Veneto (Non compresa Venezia). Guida d'Italia del Touring Club Italiano, quinta edizione, Milano 1969.

Wethey 1969

Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, I, *The religious Paintings*, London-New York 1969.

Wolters 1969

Wolfgang Wolters, *Sebastiano Serlio e il suo contributo alla villa veneziana prima del Palladio*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XI (1969), pp. 83-94.

1970

Buchowiecki 1970

Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, II, *Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Wien 1970.

Kozakiewicz 1970

Stefan Kozakiewicz, *ad vocem* Bellotto (Bellotti, Belotti, Belotto), Bernardo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma 1970, pp. 797-802.

Kruft 1970

Hanno-Walter Kruft, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien: Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 14, 3 (1970), pp. 297-322.

Moschini Marconi 1970

Sandra Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.

Rossi 1970

Paola Rossi, *I ritratti femminili di Domenico Tintoretto*, in «Arte Illustrata. Rivista d'arte antica e moderna, arti minori, critica e documentazione d'attualità artistica», III, 30/31/32/33 (giugno-settembre 1970), pp. 92-99.

Tellini Perina 1970

Chiara Tellini Perina, *Giuseppe Bazzani*, Firenze 1970.

Zeri 1970

Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione Pulzone da Gaeta*, seconda edizione, Torino 1970.

1971

Ballarin 1971

Alessandro Ballarin, *Considerazioni su una mostra di disegni veronesi del Cinquecento*, «Arte Veneta», XXV (1971), pp. 92-118.

Comacchio 1971

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. VI. L'evangelizzazione dell'asolano e la chiesa paleocristiana dei ss. Gervasio e Protasio di Asolo*, Busa di Vigonza 1971.

Massari 1971

Antonio Massari, *Giorgio Massari architetto veneziano del Settecento*, Vicenza 1971.

Montale 1971

Eugenio Montale, *Satura 1962-1970*, Milano 1971.

Olivato 1971

Loredana Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in «Arte Veneta», XXV (1971), pp. 284-291.

Pignatelli 1971

Giuseppe Pignatelli, *ad vocem* Brancati, Lorenzo (al secolo Giovanni Francesco), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 827-831.

Pignatti 1971

Terisio Pignatti, *Il periodo veneziano del Bellotto*

(1738-1743), in *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei lumi"*, a cura di Vittore Branca, Firenze 1971, pp. 323-331.

Posner 1971

Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 voll., London 1971.

Wethey 1971

Harold Edwin Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition*, II, *The Portraits*, London-New York 1971.

Zugni Tauro 1971

Anna Paola Zugni Tauro, *Gaspere Diziani*, Venezia 1971.

1972

Honour 1972¹

Hugh Honour, *Canova's Studio Practice - I: The Early Years*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 828 (March 1972¹), pp. 146-159.

Honour 1972²

Hugh Honour, *Canova's Studio Practice - II: 1792-1822*, in «The Burlington Magazine», CXIV, 829 (April 1972²), pp. 214-229.

Kozakiewicz 1972

Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, 2 voll., Milano 1972.

Kruft 1972

Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972.

Le Regioni 1972

Le Regioni ed i Musei degli Enti Locali, Atti del X Convegno Nazionale ANMLI Associazione dei Musei Locali e Istituzionali (Varese, 25-27 settembre 1970), Varese-Milano 1972.

Milošević 1972

Miloš Milošević, *ad vocem* Cabianca (Penso), Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, pp. 690-692.

Pavanello 1972

Giuseppe Pavanello, *L'autobiografia e il catalogo delle opere di Giovanni Carlo Bevilacqua (1775-1849)*, «Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Mo-

rali, Lettere ed Arti», XXXV, IV (1972).

Perocco 1972

Guido Perocco, *Le origini dell'Arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Treviso 1972.

1973

Billanovich 1973

Eugenio Billanovich, *Note per la storia della pittura nel Veneto*, in «Italia medioevale e umanistica», XVI (1973), pp. 359-389.

Cicognara 1973

Leopoldo Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di Gianni Venturi, Urbino 1973.

Comacchio 1973

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. X. I sacristi di Asolo*, Castelfranco Veneto 1973.

Kubelik 1973

Martin Kubelik, *Il barco di Caterina Cornaro ad Altivole in una carta del territorio trevisano del 1556 ritrovata di recente*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio», XV (1973), pp. 401-407.

Pavanello 1973

Giuseppe Pavanello, *I disegni di Giovanni Carlo Bevilacqua del Museo Correr*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 1-2 (1973), pp. 5-28.

Rossi 1973

Paola Rossi, *Un'aggiunta al catalogo di Domenico Tintoretto e una al catalogo di Andrea Vicentino*, in «Arte Veneta», XXVII (1973), pp. 261-264.

1974

Borghi 1974

Paolo Borghi, *ad vocem* Calvart (Calvaert), Denis (Denys, Dionisio), detto Dionisio fiammingo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 1-3.

Camesasca 1974

Ettore Camesasca, *L'opera completa del Bellotto*, Milano 1974.

Cinquant'anni di pittura 1974

Cinquant'anni di pittura veronese, 1580-1630, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 4 novembre 1974), a cura di Licisco Magagnato, Verona 1974.

Comacchio 1974
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. VII/1. Il Duomo di Asolo*, Castelfranco Veneto 1974.
Rognini 1974
Luciano Rognini, *Santo Creara de Focbegioli*, in *Maestri della pittura veronese*, a cura di Pierpaolo Brugnoli, introduzione di Lionello Puppi, Verona 1974, pp. 285-292.
Rossi 1974
Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Venezia 1974.

1975
Asta di dipinti 1975
Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo, Milano, asta 216, 2 dicembre 1975, Finarte, Milano 1975.

Comacchio 1975
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. VIII/1. Le invasioni barbariche e la fondazione della sede vescovile*, Castelfranco Veneto 1975.
Dizionario Enciclopedico 1975
Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani, X, Torino 1975.
Favaro 1975
Elena Favaro, *L'arte dei pittori a Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.

Nino Springolo 1975
Nino Springolo 1886-1975, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Dosson 1975.
Panofsky 1975
Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, introduzione di Giovanni Previtali, traduzione di Renato Pedio (ed. originale *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939), Torino 1975.
Pavan 1975
Massimiliano Pavan, *ad vocem* Canova, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, pp. 197-219.

Pittura 1975
Pittura su tavola dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste, catalogo della mostra (Trieste, Museo Sartorio, 18 gennaio - 4 no-

vembre 1975), a cura di Laura Ruaro Loseri, Martellago 1975.
Preto 1975
Paolo Preto, *ad vocem* Cappelletti, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, pp. 716-718.
Prijatelj 1975¹
Kruno Prijatelj, *Ferrarijeva platna u koru splitske katedrale*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975¹, pp. 72-86.
Prijatelj 1975²
Kruno Prijatelj, *Slike Baldassare D'Anna u Dalmaciji*, in *Studije o umjetninama u Dalmaciji*, III, Zagreb 1975², pp. 44-53.
Repetto 1975
Marina Repetto, *Note d'archivio su Dionisio Battaglia*, in «Vita Veronese» (1975), pp. 150-154.
Rizzi 1975
Paolo Rizzi, *Priorità di Nino Springolo nei rapporti con la pittura veneziana degli anni dieci e venti*, in *Nino Springolo 1886-1975*, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Dosson 1975, pp. 19-24.
Rossi Bortolato 1975
Luigina Rossi Bortolato, *Il mondo di Springolo: equilibrio tra ragione e mistero*, in *Nino Springolo 1886-1975*, a cura di Luigina Rossi Bortolato, Dosson 1975, pp. 25-32.

1976
Antoniazzi 1976
Elisabetta Antoniazzi, *Ernesto Daret e il paesaggio veneto del Seicento*, in «Arte Veneta», XXX (1976), pp. 120-131.
Bassi 1976
Elena Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda urbis Venetae*, Venezia 1976.
Biagini 1976
Mario Biagini, *Giosuè Carducci. Biografia critica*, Milano 1976.
Cillo 1976
Giovanni Cillo, *Satura, o dell'ossimoro permanente*, in *Contributi per Montale*, a cura di Giovanni Cillo, Lecce 1976, pp. 171-198.
Comacchio 1976
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. VII/2. Il Duo-*

mo, Castelfranco Veneto 1976.
Constable 1976
William G. Constable, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal. 1697-1768*, 2 voll., Second Edition Revised by J. G. Links, Oxford 1976.
Daniels 1976¹
Jeffery Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976¹.
Daniels 1976²
Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976².
De Paoli Benedetti 1976
Daniele De Paoli Benedetti, *Marco da Mel, pittore del '500*, in «Rivista bellunese», 9 (1976), pp. 177-186.
Dizionario 1976
Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani, XI, Torino 1976.
Malafarina 1976
Gianfranco Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, presentazione di Patrick J. Cooney, Milano 1976.
Montale 1976
Eugenio Montale, *Botta e risposta. Lettera da Asolo*, Verona 1976 (Quaderno dei poeti illustrati, 11).

Omaggio a Tiziano 1976
Omaggio a Tiziano. Mostra di disegni, stampe e lettere di Tiziano e artisti nordici, catalogo della mostra (Firenze, Istituto Universitario Olandese, 16 ottobre - 7 novembre 1976; Parigi, Institut Neerlandais, 2-30 dicembre 1976), a cura di Bert W. Meijer, Firenze 1976.
Pavanello 1976
Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.
Pignatti 1976
Terisio Pignatti, *Veronese*, 2 voll., Venezia 1976.

Spear 1976
Richard E. Spear, *Baroque Paintings from Ligozzi to Hogarth*, in «Apollo», n.s., CIII, 168 (February 1976), pp. 106-111.
Tellini Perina 1976
Chiara Tellini Perina, *Rigore e grazia in Giuseppe Bazzani*, catalogo della mostra (Bergamo, Milano, 1976), Bergamo 1976.

Wolters 1976
Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica 1300-1460*, 2 voll., Venezia 1976.
Zeri 1976
Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore 1976.

1977
Cima 1977
Annalisa Cima, *Le reazioni di Montale*, in *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di Annalisa Cima, Cesare Segre, Milano 1977, pp. 192-201.
Fabris 1977
Giovanni Fabris, *Cronache e cronisti Padovani*, introduzione di Lino Lazzarini, Fossalta di Piave 1977.
Kolb Lewis 1977
Carolyn Kolb Lewis, *The Villa Giustinian at Roncade*, New York-London 1977.

Leopardi 1977
Valeria Leopardi, *Contributo per Bortolo Litterini*, in «Arte Veneta», XXXI (1977), pp. 119-125.
Martelli 1977
Mario Martelli, *Il rovescio della poesia. Interpretazioni montaliane*, Milano 1977.
Pavanello 1977
Giuseppe Pavanello, *Due muse di Antonio Canova*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino 1977, pp. 136-137.
Rasmo 1977
Nicolò Rasmo, *Francesco Unterperger pittore. 1706-1776*, catalogo della mostra (Bolzano, Trento, Cavalese, 1977), Calliano 1977.

Roli 1977
Renato Roli, *Pittura bolognese. 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977.
Vertova 1977
Luisa Vertova, *Maffeo Verona between Paolo veronese and Tintoretto*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 891 (June 1977), pp. 420-434.

Zanzotto 1977
Andrea Zanzotto, *Da Botta e risposta I a Satura (appunti)*, in *Profilo di un autore. Eugenio Montale*, a cura di Annalisa Cima, Cesare Segre, Milano 1977, pp. 115-123.

1978
Caccialupi 1978
Paola Caccialupi, *Pietro degli Ingannati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 11 (1978), pp. 21-43, 147-162.
Comacchio 1978¹
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XIII. L'organo del Duomo*, Castelfranco Veneto 1978¹.
Comacchio 1978²
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XIV. La cappella musicale del Duomo*, Asolo 1978².

Hösch 1978
R. Hösch, *Norman-Neruda Ludwig*, in *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, 7, Wien 1978, pp. 151-152.
Il Museo Civico 1978
Il Museo Civico di Bassano del Grappa. I dipinti dal XIV al XX secolo, a cura di a cura di Licisco Magagnato, Bruno Passamani, Vicenza 1978.
Kaftal 1978
George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of north east Italy*, with the collaboration of Fabio Bisogni, Florence 1978.

Merkel 1978
Ettore Merkel, *Il rifacimento dei mosaici marciاني quale metodo di "restauro" in un esempio del Seicento tra Aliense e Leandro Bassano*, in «Arte Veneta», XXII (1978), pp. 302-308.
Puppi - Carpeggiani 1978
Lionello Puppi - Paolo Carpeggiani, *La corte di Caterina Cornaro e il barco di Altivole*, in *Giorgione 1478-1978. Guida alla mostra: i tempi di Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, 1978), a cura di Paolo Carpeggiani, Castelfranco Veneto-Firenze 1978, pp. 109-110.

Restauro 1978
Restauro ed acquisizioni 1973-1978. Provincia autonoma di Trento, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Palazzo delle Albere, giugno-novembre 1978), Trento 1978.
The Early Venetian 1978
The Early Venetian Paintings in Holland, Edited by Hendrik Willemvan Os, Johan Rudolph Justus van Asperen de Boer [et. al.], Maarssen 1978.

Tiziano 1978
Tiziano nelle gallerie fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 - 31 marzo 1979), Firenze 1978.
Venezia nell'età di Canova 1978
Venezia nell'età di Canova. 1780-1830, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica Museo Correr, ottobre-dicembre 1978), a cura di Elena Bassi, Attilia Dorigato, Giovanni Mariacher, Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia 1978.

1979
Civiltà del '700 1979
Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), I, Firenze 1979.
Colasanti 1979

Francomario Colasanti, *ad vocem* Caterina Corner (Cornaro), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp. 335-342.
Comacchio 1979
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XV. Il museo civico dal 1463 al 1952*, Asolo 1979.
Icone 1979

Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, settembre-novembre 1979) a cura di Gino Pavan, saggio di Patrizia Angiolini, schede di Luciana Martini, Santa Sofia di Romagna 1979.
Ippolito Caffi 1979
Ippolito Caffi 1809-1866. Raccolta di 154 dipinti di proprietà del Museo d'arte moderna Ca' Pesaro, catalogo della mostra (Venezia, 1979), a cura di Guido Perocco, Venezia 1979.
Morando di Custoza 1979
Eugenio Morando di Custoza, *Libro d'arme di Venezia*, Verona 1979.
Sutton 1979
Denys Sutton, *Giorgione and Walter Pater*, in

Giorgione, atti del convegno internazionale di studio per il V centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Venezia 1979, pp. 339-342.

1980
 Antoniazzi Rossi 1980
 Elisabetta Antoniazzi Rossi, *Aggiunte ad Ernesto Daret*, in «Pantheon», XVIII, III (Julii-August-September 1980), pp. 255-262.
Architettura 1980
Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di Lionello Puppi, Milano 1980.
 Bona Castellotti 1980
 Marco Bona Castellotti, *Un dipinto del Batoni a Milano*, in «Antologia di Belle Arti», IV, 13/14 (1980), pp. 41-43.
 Bristot 1980
 Annalisa Bristot, *Un artista nella Venezia del secondo Cinquecento: Giovanni Contarini*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 12 (1980), pp. 31-77, 123-136.
 Brusatin 1980
 Manlio Brusatin, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino 1980.
Civiltà del '700 1980
Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Museo Nazionale di San Martino, Museo Duca di Martina; Caserta, Palazzo Reale, dicembre 1979 - ottobre 1980), II, Firenze 1980.
 Concina 1980
 Ennio Concina, *Il Cadore da paese ruinoso a Tiziano's country*, in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 27 settembre - 1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 417-423.
 Dillon 1980
 Gianvittorio Dillon, *La pala di Asolo*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e Restauri*, catalogo della mostra (Treviso, chiesa di San Nico-

lò; Quinto, chiesa di Santa Cristina; Asolo, Duomo, settembre-novembre 1980), a cura di Gianvittorio Dillon, Dosson di Casier 1980, pp. 125-147.
 Emiliani 1980
 Andrea Emiliani, *Il museo laboratorio della storia*, in *Touring Club Italiano. I Musei*, Milano 1980, pp. 19-44.
 Greco 1980
 Lorenzo Greco, *Montale commenta Montale*, Parma 1980.
 Haskell 1980
 Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, revised and enlarged Edition, New Haven 1980.
 Krufft 1980
 Hanno-Walter Krufft, *Antonello Gagini und seine Shöne*, München 1980.
 Marinelli 1980
 Sergio Marinelli, *I collaboratori veronesi di Palladio. Figure e sfondi: aspetti della pittura veronese alla metà del Cinquecento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 5 novembre 1980), a cura di Paola Marini, Vicenza 1980, pp. 187-202.
 Meijer 1980
 Bert W. Meijer, *Drawings by Bartolomeo Litterini*, in «Master Drawings», XVIII, 1 (1980), pp. 29-32.
 Museo 1980
Museo e società, Atti del XVII Convegno Nazionale ANMLI Associazione dei Musei Locali e Istituzionali (Palermo, 8-11 novembre 1979), Palermo 1980.
Palladio e la maniera 1980
Palladio e la maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530-1630, catalogo della mostra (Vicenza, 1980), a cura di Vittorio Sgarbi, Milano 1980.
Palladio 1980
Palladio e Verona, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 3 agosto - 5 novembre 1980), a cura di Paola Marini, Vicenza 1980.

Piovesan 1980
 Luciana Piovesan, *Storia di Asolo. XVI. Il Barco della regina Cornaro*, Asolo 1980.
 Richardson 1980
 Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980.
 Rudolph 1980
 Stella Rudolph, *Il Monumento Stuart del Canova. Un committente dimenticato e il primo pensiero ritrovato*, in «Antologia di Belle Arti», 13-16 (1980), pp. 44-54.

1981
 Belting 1981
 Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
 Berzaghi 1981
 Renato Berzaghi, *Committenze del Cinquecento: la pittura*, in *I secoli di Polirone. Committenza e produzione artistica di un monastero benedettino*, catalogo della mostra (San Benetto Po, Museo Civico Polironiano, 12 aprile - 30 giugno 1981), I, a cura di Franco Piva, Quistello 1981, pp. 295-311.
 Bleyl 1981
 Matthias Bleyl, *Bernardo Bellotto ganannt Canaletto. Zeichnungen aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt 1981 (Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 11).
 Comacchio 1981¹
 Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. VII/3. Il Duomo. Le opere d'arte*, Asolo 1981¹.
 Comacchio 1981²
 Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XVII. La regina Cornaro*, Asolo 1981².
Da Tiziano 1981
Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo Venezia, 1540-1590, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Milano 1981.
 Langedijk 1981
 Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, I, Firenze 1981.
Metalli islamici 1981

Metalli islamici dalle collezioni granducali, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1981), a cura di Giovanni Curatola, Marco Spallanzani, Firenze 1981.
 Minch 1981
 Elvio Mich, *Contributo ad Antonio Longo (1742-1820)*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda», LX, 1 (1981), pp. 89-111.
 Montale 1981
 Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano 1981.
 Niero 1981
 Antonio Niero, *San Lorenzo Giustiniani: il tipo iconografico e la sua fortuna*, in *L'immagine di san Lorenzo Giustiniani nell'arte. Documenti di cultura e vita religiosa nel suo tempo*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Stae, 10 ottobre - 4 dicembre 1981), Venezia 1981, pp. 7-14.
 Pallucchini 1981
 Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981.
 Pavanello 1981
 Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, presentazione di Mario Praz, Milano 1981.
S. Antonio 1981
S. Antonio 1231-1981. Il suo tempo, il suo culto e la sua città, catalogo della mostra (Padova, Sala della Ragione, Sale dei Chiostrini del Santo, giugno-novembre 1981), Padova 1981.
 Scholnick 1981
 Robert J. Scholnick, *Between Realism and Romanticism. The curious Career of Eugene Benson*, in «American Literary Realism», 14, 2 (Autumn 1981), pp. 242-266.

1982
 Bevilacqua 1982
 Alessandro Bevilacqua, *ad vocem* Coletti, Luigi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, pp. 742-744.
 Bossi 1982
 Giuseppe Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Firenze 1982.
 Chiari 1982
 Maria Agnese Chiari, *Incisioni da Tiziano. Ca-*

tologo del fondo grafico a stampa del Museo Correr, Venezia 1982.
 Comacchio 1982
 Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XIX/1. I canonici della collegiata di Asolo*, Asolo 1982.
 Comacchio - Torresani 1982
 Luigi Comacchio - Ugo Torresani, *Storia di Asolo. XVIII. Medaglioni*, Asolo 1982.
 Concina 1982
 Ennio Concina, *Il Cadore al tempo di Tiziano: territorio e cultura*, in *Titianus Cadorinus. Celebrazioni in onore di Tiziano. Pieve di Cadore 1576-1976*, atti del convegno (Pieve di Cadore, 1976), a cura di Ugo Fasolo, Michelangelo Muraro, Vicenza-Belluno 1982, pp. 49-59.
 Ekl 1982
 Vanda Ekl, *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982.
 Franzoi 1982
 Umberto Franzoi, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, prefazione di Terisio Pignatti, Venezia 1982.
Important Old 1982
Important Old Master Pictures [...], Friday 9 July 1982, Christie's, London 1982.
L'immagine di San Francesco 1982
L'immagine di San Francesco nella Controriforma, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 1982 - 13 febbraio 1983), a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Claudio M. Strinati, Roma 1982.
 Lucco 1982
 Mauro Lucco, *Quei pittori veneti in Vallesina*, in «Jesi e la sua Valle», XXXI, 4 (febbraio 1982), pp. 34-35.
 Mariuz 1982
 Adriano Mariuz, *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di Rodolfo Pallucchini, Milano 1982.
 Pallucchini - Rossi 1982
 Rodolfo Pallucchini - Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1982.
 Pilo 1982
 Giuseppe Maria Pilo, *Lorenzo Giustiniani. Due imprese pittoriche fra Sei e Settecento a Venezia: San Pietro di Castello e Santa Maria delle Penitenti*,

presentazione di Luigi Prosdocimi, Pordenone 1982.
 Prijatelj 1982
 Krno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, in Anđela Horvat - Radmila Matejčić - Krno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982, pp. 649-916.
 Rasmus 1982
 Nicolò Rasmus, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982.
 Repetto Contaldo 1982
 Marina Repetto Contaldo, *Francesco Torbido: da Giorgione alla "Maniera"*, in «Arte Veneta», XXXVI (1982), pp. 62-80.
 Soria 1982
 Regina Soria, *Dictionary of Nineteenth Century American Artists in Italy. 1760-1914*, London 1982, pp. 64-65.
 Tateo 1982
 Francesco Tateo, *ad vocem* Coccio, Marcantonio, detto Marcantonio Sabellico, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, pp. 510-515.

1982-1983
 D. Puppi 1982-1983
 D. Puppi, *Asolo medievale: vicende urbanistiche*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Fulvio Zuliani, a.a. 1982-1983.

1983
 Bellini 1983
 Paolo Bellini, *The Illustrated Bartsch*, 47 Formerly Volume 21 (Part 2), *Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York 1983.
 Comacchio 1983¹
 Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XIX/2. I canonici della collegiata di Asolo*, Asolo 1983¹.
 Comacchio 1983²
 Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XX. Le più belle poesie in lode di Asolo*, Asolo 1983².
 Goldenberg Stoppato 1983
 Lisa Goldenberg Stoppato, *Prospetto conologico*, in *Sustermans. sessant'anni alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti,

Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1983), a cura di Marco Chiarini, Claudio Pizzorusso, Firenze 1983, p. 17.

Gullino 1983

Giuseppe Gullino, *ad vocem* Corner, Giorgio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma 1983, pp. 212-216.

Il complesso 1983

Il complesso di San Francesco grande in Padova: storia e arte, Padova 1983.

Lucco 1983

Mauro Lucco, *Catalogo del Museo Civico di Belluno. I Dipinti*, Vicenza 1983 (Cataloghi di Raccolte d'Arte. Nuova serie, 16).

Merkel 1983

Ettore Merkel, *Domenico Fedeli detto il Maggiotto*, in *Giambattista Piazzetta. Il suo tempo, la sua scuola*, catalogo della mostra (Venezia, 1983), Venezia 1983, pp. 153-162.

Novelli 1983

Maria Angela Novelli, *ad vocem* Consetti, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma 1983, pp. 47-48.

Ringbom 1983

Sixten Ringbom, Recensione a *H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, in «The Art Bulletin», LXV, 2 (1983), pp. 339-340.

Sustermans 1983

Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1983), a cura di Marco Chiarini, Claudio Pizzorusso, Firenze 1983.

Vertova 1983

Luisa Vertova, *Rivisitando Maffeo Verona*, in «Antichità Viva», XXII, 5-6 (1983), pp. 7-26.

1984

Aikema 1984

Bernard Aikema, *Pietro Della Vecchia, a profile*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 14 (1984), pp. 77-100, 171-206.

Barbieri 1984

Franco Barbieri, *Scultori a Vicenza dal X al XVI secolo*, Vicenza 1984.

Barzan - Piovesan 1984

Giuliana Barzan - Luciana Piovesan, *Storia di Asolo. XXII. Il teatro*, Asolo 1984.

Binotto 1984

Roberto Binotto, *Montebelluna ed il suo comprensorio. Contributo alla storia della regione Veneto*, Montebelluna 1984.

Bresciani Alvarez 1984

Giulio Bresciani Alvarez, *Il tardo barocco: l'opera di Filippo Parodi e di Giovanni Bonazza*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di Giovanni Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 193-217.

Comacchio 1984

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXI. L'origine e lo statuto della scuola o confraternita di S. Maria dei Battuti*, Asolo 1984.

De Grazia 1984

Diane De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi. Catalogo critico*, edizione italiana riveduta e aumentata tradotta e curata da Antonio Boschetto, Bologna 1984.

Mason Rinaldi 1984

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984.

Mostra antologica 1984

Mostra antologica di Pio Semeghini, catalogo della mostra (Sacile, Palazzo Flangini Biglia, 22 dicembre 1984 - 17 gennaio 1985), a cura di Giovanni Granzotto, Pordenone 1984.

Pieri 1984

Marzio Pieri, *Sogno d'un teatro di mezz'autunno*, in *Malipiero scrittura e critica*, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita di Gian Francesco Malipiero (Venezia, Asolo, 24-25 settembre 1982), a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, appendice a cura di John C. G. Waterhouse, Firenze 1984, pp. 43-71.

Rasmo 1984

Nicolò Rasmo, *Antonio Longo pittore. 1742-1820*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, maggio-giugno 1984), Verona 1984.

Repetto Contaldo 1984¹

Marina Repetto Contaldo, *ad vocem* Creara (di Creario, a Creario, Creario, Crearius, Chrearius, de Crearijs, Chreari), Santo (Sante) Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, pp. 581-583.

Repetto Contaldo 1984²

Marina Repetto Contaldo, *Francesco Torbido detto "Il Moro"*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 16 (1984²), pp. 45-76, 133-170.

Restauro nel Polesine 1984

Restauro nel Polesine. Dipinti: documentazione e conservazione, catalogo della mostra (Rovigo, Accademia dei Concordi, maggio-ottobre 1984), a cura di Filippo Trevisani, Milano 1984.

Sedici articoli 1984

Sedici articoli di Malipiero (Appendice), in *Malipiero scrittura e critica*, Atti del Convegno in occasione del centenario della nascita di Gian Francesco Malipiero (Venezia, Asolo, 24-25 settembre 1982), a cura di Maria Teresa Muraro, premessa di Gianfranco Folena, appendice a cura di John C. G. Waterhouse, Firenze 1984, pp. 95-171.

Spiazzi 1984

Anna Maria Spiazzi, *Dipinti del Seicento e del Settecento*, in *Le Pitture del Santo di Padova*, a cura di Camillo Semenzato, Vicenza 1984, pp. 175-191.

Tempestini 1984

Anchise Tempestini, *Marco Bello tra Giovanni Bellini e Vincenzo Catena*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, a cura di Mauro Natale, Milano 1984, pp. 315-322.

1985

Belting 1985

Hans Belting, *Giovanni Bellini. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt am Main, 1985.

Carrai 1985

Stefano Carrai, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli 1985.

Catalogo 1985

Catalogo della Pinacoteca della Accademia dei Concordi di Rovigo, a cura di Pier Luigi Fantelli e Mauro Lucco, prefazione di Rodolfo Pallucchini, introduzione storica di Antonio

Romagnolo, Vicenza 1985 (Cataloghi di Raccolte d'Arte. Nuova serie, 17).

Comacchio 1985¹

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXIII. Galleria*, Asolo 1985¹.

Comacchio 1985²

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXIV. Gli oratori delle ville dei patrizi veneti e dei nobili di Asolo*, Asolo 1985².

Comacchio 1985³

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXV. La religiosità popolare in versi dialettali*, Asolo 1985³.

Corboz 1985

André Corboz, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, 2 voll., Milano 1985.

Dal Prà 1985

Laura Dal Prà, *Per l'iconografia dei santi martiri anauniensi nel Trentino-Alto Adige*, in *I martiri della Val di Non e la reazione pagana alla fine del IV secolo*, Atti del convegno (Trento, 27-28 marzo 1984) a cura di Antonio Quacquarelli, Igino Rogger, Bologna 1985, pp. 193-223.

La collezione 1985

La collezione di stampe antiche. Museo di Castelvecchio, Verona, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 novembre 1985 - 31 marzo 1986), a cura di Gianvittorio Dillon, Sergio Marinelli, Giorgio Marini, Verona 1985.

Limentani Viridis 1985

Caterina Limentani Viridis, *La famiglia d'Anna a Venezia, contatti col Pordenone, Tiziano e Tintoretto*, in *Il Pordenone*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Pordenone, Sala Convegni della Camera di Commercio, 23-25 agosto 1984), a cura di Caterina Furlan, Pordenone 1985, pp. 121-126.

Melchiori 1985

Pietro Melchiori, *I Melcbiori di Crespano [...]*, Castelranco Veneto 1985.

Meyer zur Capellen 1985

Jürg Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Stuttgart 1985.

Moorehead 1985

Caroline Moorehead, *Freya Stark*, Harmondsworth 1985.

Morando di Custoza 1985

Eugenio Morando De Custoza, *Blasonario Veneto*, Verona 1985.

1986

Baldissin Molli 1986

Giovanna Baldissin Molli, *ad vocem* Dario di Giovanni, detto Dario da Pordenone (da Treviso, da Udine), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 792-794.

Belting 1986

Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzioni e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.

Bettagno 1986

Alessandro Bettagno, *Introduzione*, in *Bernardo Bellotto. Le vedute di Dresda. Dipinti e incisioni dai Musei di Dresda*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 4 settembre - 9 novembre 1986), Vicenza 1986, pp. 17-30.

Comacchio 1986¹

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXVI. Lo stemma della città e la fontana della piazza*, Treviso 1986¹.

Comacchio 1986²

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXVII. I segni della pietà popolare*, Asolo 1986².

Gelao 1986

Clara Gelao, *ad vocem* Damaskinós (Damascono, Damaschino), Michele, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 287-289.

Guzzo 1986

Enrico Maria Guzzo, *ad vocem* D'Angolo (Dall'Angolo, Dell'Angolo), Battista, detto del Moro (dal Moro, Moro), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 576-581.

Hills 1986

Patricia Hills, *John Singer Sargent*, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum, October 7 1986 - January 4 1987; Chicago, The Art Institute of Chicago, February 7 - April 9 1987), New York 1986.

L'arte degli Estensi 1986

L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio, catalogo della mostra (Modena, Palazzo comunale, Palazzo dei Musei: Galleria estense e Galleria civica, giugno-settembre 1986), Modena 1986.

Lightbown 1986

Ronald Lightbown, *Mantegna, with a complete Catalogue of Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986.

Moggioli 1986

Moggioli 1886-1919, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 12 dicembre 1986 - 15 marzo 1987), cura di Gabriella Belli, Milano 1986.

Moskowitz 1986

Anita Fiderer Moskowitz, *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge-London-New York 1986.

Patrizi 1986

Giorgio Patrizi, *ad vocem* Da Porto, Luigi (Alvise), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 736-741.

Pavone 1986

Mario Alberto Pavone, *IHS come messaggio visivo*, in «Grafica», 2 (novembre 1986), pp. 63-80.

Polignano 1986

Flavia Polignano, *La città dipinta. Indagini sull'affresco a Treviso tra '400 e '500*, in *Urbs picta. La città affrescata nel Veneto*, atti del convegno di studi (Treviso, 10-12 giugno 1982), Treviso 1986, pp. 35-71.

Rizzi 1986

Paolo Rizzi, *Orazio Celeghin (1906-1984)*, catalogo della mostra (? , 1986?), Torre di Mosto, 1986.

Romano 1986

Serena Romano, *ad vocem* D'Anna, Baldassarre, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma 1986, pp. 614-616.

Simonetti 1986

Simonetta Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 15 (1986), pp. 83-134, 235-277.

Vizzuti 1986

Flavio Vizzuti, *Antonio Gabrieli: un seguace pro-*

vinciale del Guardi, in «Arte Veneta», XL (1986), pp. 200-203.

1987
Aliberti Gaudioso 1987
Filippa Aliberti Gaudioso, *Dalle lettere di Luigi Coletti ai Soprintendenti ai Monumenti e alle Gallerie del Veneto*, in *Luigi Coletti cittadino e storico dell'arte*, Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita (Treviso, 30 settembre 1986), Treviso 1987, pp. 31-36.
Bellini 1987
Paolo Bellini, *The Illustrated Bartsch*, 47 (Commentary, Part 1) Formely Volume 21 (Part 2), *Italian Masters of the Seventeenth Century*, New York 1987.
Bembo 1987
Pietro Bembo, *Lettere. I. (1492-1507)*, edizione critica a cura di Ernesto Travi, Bologna 1987.
Casadio 1987
Paolo Casadio, *ad vocem* Dario da Pordenone / Dario di Giovanni, detto anche Dario da Treviso, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, II, a cura di Federico Zeri, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1987, pp. 608-609.
Catalogo 1987
Catalogo delle opere d'arte di Venezia in Friuli, catalogo della mostra ([Pordenone, 1987]), a cura di Gilberto Ganzer, Udine 1987.
Comacchio 1987¹
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. IX. L'antica Diocesi di Asolo prima del Mille*, Asolo 1987¹.
Comacchio 1987²
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXIX. I podestà di Asolo 1337-1794*, Asolo 1987².
Comacchio - Rebuli 1987
Luigi Comacchio - Livio Rebuli, *Storia di Asolo. XXXVIII. Lapidì e iscrizioni a lode di 28 podestà di Asolo*, Asolo 1987.
Daniele 1987
Ireneo Daniele, *San Prodocimo vescovo di Padova nella leggenda, nel culto, nella storia*, Padova 1987.
Farronato 1987
Gabriele Farronato, *Le anagrafi veneziane dell'asolano*, in *Notizie storiche, e geografiche apparte-*

menti alla Città di Asolo ed al suo territorio. Con due carte, cioè quella della città in prospetto e la topografica del territorio con due carte, cioè quella della città in prospetto e la topografica del territorio (ristampa anastatica dell'edizione Belluno 1780), Asolo 1987, pp. VII- XXVII.
Ferrari 1987
Oreste Ferrari, *Sul tema del presagio della Passione, e su latrì connessi, principalmente nell'età della 'riforma cattolica'*, in «Storia dell'Arte», LXI (1987), pp. 201-224.
Il Seicento a Bergamo 1987
Il Seicento a Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, 1987), Bergamo 1987.
Langedijk 1987
Karla Langedijk, *The portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, III, Firenze 1987.
Lucco 1987
Mauro Lucco, *La pittura del secondo Quattrocento nel Veneto occidentale*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, a cura di Federico Zeri, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1987, pp. 147-167.
Luigi Coletti 1987
Luigi Coletti cittadino e storico dell'arte, Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita (Treviso, 30 settembre 1986), Treviso 1987.
Noris 1987
Fernando Noris, «*Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca*» (il “caso” S. Maria Maggiore), in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, 1987), Bergamo 1987, pp. 137-149.
Olivari 1987
Mariolina Olivari, *Presenze venete e bresciane, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 201-273.
Paolin 1987
Elide Paolin, *Canova e Possagno*, Asolo 1987.
Pavanello 1987
Giuseppe Pavanello, *Le decorazioni del teatro La Fenice. Dal Settecento al Novecento*, in Manlio Brusatin - Giuseppe Pavanello, *Il teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Venezia 1987, pp. 119-235.

Povoledo 1987
Elena Povoledo, *Accademie, feste e spettacoli alla corte di Caterina Cornaro*, in *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita di Giorgione (Castelfranco Veneto, Asolo, 1-3 settembre 1978), a cura di Michelangelo Muraro, Roma 1987, pp. 133-161.
Steingraber 1987
Erich Steingraber, *Vedute und Landschaft*, in *Venedig Malerei des 18. Jabrbundert*, catalogo della mostra (München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 24. Juli - 1. November 1987), München 1987, pp. 87-93.
Tanzi 1987
Marco Tanzi, *Pittura a Caravaggio*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, a cura di Mina Gregori, Milano 1987, pp. 177-242.
Wolters 1987
Wolfgang Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.
Zampetti 1987
Pietro Zampetti, *Antonio Zanchi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 391-722.
Zenetti 1987
Lothar Zenetti, *Das Jesuskind. Verebrung und Darstellung*, München 1987.

1988
Bandera Viani 1988
Maria Cristina Bandera Viani, *Venezia. Museo delle Icone Bizantine e post Bizantine e Chiesa di San Giorgio dei Greci*, Bologna 1988.
Banzato 1988
Davide Banzato, *La Quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, 1988), Roma 1988.
Bortolami 1988
Sante Bortolami, *Le medievali “pietre” asolane e la rinascita della “piccola” città addormentata*, in *Cit-*

tà murate nel Veneto, a cura di Sante Bortolami, Milano 1988, pp. 51-96.
Brusatin 1988
Manlio Brusatin, *L'armonico e il disarmonico: costruzione di una casa d'artista nel primo Cinquecento*, in «Venezia Arti», II (1988), pp. 31-40.
Capricci veneziani 1988
Capricci veneziani del Settecento, catalogo della mostra (Gorizia, Castello, giugno-settembre 1988), a cura di Dario Succi, Torino 1988.
Caroli 1988
Flavio Caroli, *Giuseppe Bazzani e la linea d'ombra della pittura lombarda*, Milano 1988.
Comacchio 1988¹
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXX. La Scuola pubblica di Asolo durante la dominazione di Venezia*, Asolo 1988¹.
Comacchio 1988²
Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXXI. L'Accademia dei Rinnovati di Asolo*, Asolo 1988².
Conti 1988
Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.
Gavazza 1988
Ezia Gavazza, *La scultura di immagine: marmo e stucco per la scena di celebrazione e il decoro degli interni*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, II, Genova 1988, pp. 176-198.
Ippolito Caffi 1988
Ippolito Caffi, viaggio in Oriente 1843-1844, catalogo della mostra (Mestre, Istituto di Cultura S. Maria delle Grazie, 3 luglio - 15 settembre 1988), Venezia 1988.
Magrini 1988¹
Marina Magrini, *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenza 1988¹.
Magrini 1988²
Marina Magrini, *Per Angiolo Cimador*, «Arte Documento», 2 (1988²), pp. 178-181.
Marinelli 1988
Sergio Marinelli, *Intorno a Veronese*, in *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di Sergio Marinelli, Verona 1988, pp. 31-51.
Pinacoteca 1988

Pinacoteca Comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo, Ravenna 1988.
Puppi 1988
Lionello Puppi, *Ritronare il Barco*, Treviso 1988.
Ruggeri 1988
Ugo Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovano*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 16 (1988), pp. 101-165, 273-362.
H. Schmidt - M. Schmidt 1988
Heinrich Schmidt - Margarethe Schmidt, *Il linguaggio delle immagini. Iconografia cristiana*, Roma 1988.
Spinosa 1988
Nicola Spoinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1988.

1989
Comacchio - Rebuli 1989
Luigi Comacchio - Livio Rebuli, *Storia di Asolo. XXXII. Poeti e poesie dell'Accademia dei Rinnovati*, Asolo 1989.
Constable - Links 1989
William G. Constable - J. G. Links, *Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697-1768*, 2 voll., Reprint of the second revised Edition published in 1976, now reissued with Supplement and additional Plates, Oxford 1989.
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.
Indagini archeologiche 1989
Indagini archeologiche ad Asolo. Scavi nella Rocca medioevale e nel Teatro Romano, a cura di Guido Rosada, Padova 1989.
Jacques-Louis David 1989
Jacques Louis David. 1748-1825, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 26 octobre 1989 -12 février 1990), Paris 1989.
Léveque 1989
Jean-Jacques Léveque, *La vie et l'oeuvre de Jacques-Louis David*, Paris 1989.

Mamoli Zorzi 1989
Rosella Mamoli Zorzi, *Robert Browning a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 27 novembre -15 dicembre 1989), Venezia 1989.
Marini 1989
Paola Marini, *La formazione dei musei nelle città della terraferma*, in *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, pp. 300-306.
Pacheco 1989
Juan Manuel Pacheco, *Los Jesuitas en Colombia (1696-1767)*, III, Bogotá 1989.
Spiazzi 1989
Anna Maria Spiazzi, *Il catalogo elettronico dei beni artistici e storici del Veneto. Le decorazioni di facciata a Treviso*, in *Facciate affrescate trevigiane. Restauri*, catalogo della mostra (Treviso, Casa da Noal, 30 settembre - 30 novembre 1989), a cura di Giorgio Fossaluzza, Eugenio Manzato, Villorba 1989, pp. 95-115.

1990
Aikema 1990
Bernard Aikema, *Pietro della Vecchia and the Heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.
Bernardo Bellotto 1990
Bernardo Bellotto, *Verona e le città europee*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 giugno - 16 settembre 1990), a cura di Sergio Marinelli, Milano 1990.
Cardano 1990
Nicoletta Cardano, *ad vocem* de Maria, Mario, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 519-523.
Casadio 1990
Paolo Casadio, *ad vocem* Dario da Pordenone / Dario di Giovanni, detto anche Dario da Treviso, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 743-744.
Chini 1990
Ezio Chini, *La pittura del Settecento in Trentino*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, a cura di

Giuliano Briganti, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1990, pp. 120-128.

Comacchio - Rebuli 1990

Luigi Comacchio - Livio Rebuli, *Storia di Asolo. XXXIII. La rivoluzione francese in Asolo, vista e sofferta da un uomo del popolo asolano*, Asolo 1990.

El Settecento veneziano 1990

El Settecento veneziano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII, catalogo della mostra (Zaragoza, Palacio de la Lonja, Palacio de Sastago, 6 de octubre - 6 de diciembre 1990), a cura di Attilia Dorigato, Julian Gallego, Giovanna Nepi Sciré, Filippo Pedrocchio, Zaragoza 1990.

Fiamminghi 1990
Fiamminghi. Arte fiamminga e olandese del Seicento nella Repubblica Veneta, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 15 giugno - 1 ottobre 1990), a cura di Caterina Limentani Virdis, Davide Banzato, Milano 1990.

Fink 1990

Lois Marie Fink, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*, Washington-Cambridge-[et. al.] 1990.

Fossaluzza 1990

Giorgio Fossaluzza, *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 541-572.

Giovan Battista Salvi 1990

Giovan Battista Salvi “Il Sassoferrato”, catalogo della mostra (Sassoferrato, 29 giugno - 14 ottobre 1990), a cura di François Macé De Lépinay, Pietro Zampetti, Silvia Cuppini Sassi, Cinisello Balsamo 1990.

Kokole 1990

Stanko Kokole, *Notes on the Sculptural Sources for Giorgio Schiavone's "Madonna" in London*, in «Venezia Arti», 4 (1990), pp. 50-56.

La pittura 1990

La pittura veneziana del Settecento. Cultura e Società nella Venezia, catalogo della mostra (Belgrado, Museo Nazionale, marzo-maggio 1990), a cura di Giovanna Nepi Sciré, Milano 1990.

Lucco 1990

Mauro Lucco, *La pittura del Settecento nel Bellunese*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, I, a cura

di Giuliano Briganti, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1990, pp. 222-224.

Magrini 1990

Marina Magrini, *Francesco Fontebasso. I disegni*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 17 (1990), pp. 163-211.

Mich 1990

Elvio Mich, *ad vocem* Longo, Antonio, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di Giuliano Briganti, redizione accresciuta e aggiornata, Milano 1990, p. 771.

Pavanello 1990

Giuseppe Pavanello, *Antonio d'Este, amico di Canova, scultore*, in «Antologia di Belle Arti», 35-38 (1990), pp. 13-22.

Tanzi 1990

Marco Tanzi, *Vicenza*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, II, a cura di Mauro Lucco, Milano 1990, pp. 599-621.

Tomić 1990

Radoslav Tomić, *Slike talijanskib slikara 17. i 18. stoljeća u Dalmaciji i Istri*, in «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 30 (1990), pp. 267-294.

1991

Alle origini 1991

Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti, catalogo della mostra (Roma, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1991; Venezia, 30 marzo - 30 settembre 1992), a cura di Sergej O. Androsov, Venezia 1991.

Comacchio 1991

Luigi Comacchio, *Storia di Asolo. XXXIV. Indici dei nomi di persona e di luogo*, a cura di Luigi Quer, Pietro Quer, Asolo 1991.

Da Bellini a Tintoretto 1991

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 - 17 maggio 1992), a cura di Alessandro Ballarin, Davide Banzato, Roma 1991.

Fabris 1991

Corrado Fabris, *Asolo. Breve guida turistica*, s.l. [Asolo] 1991.

Heinemann 1991

Fritz Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani. III. Supplemento e ampliamenti*, Hildesheim 1991.

Kosareva 1991

Nina K. Kosareva, *Le opere di Canova all'Ermitage*, in *Canova all'Ermitage. Le sculture del museo di San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992), Venezia 1991, pp. 69-151.

Le Musée 1991

Le Musée des Beaux-Arts di Nantes, a cura di Henry-Claude Cousseau, Paris 1991.

Lonardi 1991

Gilberto Lonardi, *Un padre metafisico per Montale*, in *Browning e Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 1989), a cura di Sergio Perosa, Firenze 1991, pp. 57-69.

Lucco 1991

Mauro Lucco, *ad vocem* Zasso, Giuliano, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di Enrico Castelnuovo, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1991, p. 1074.

Mamoli Zorzi 1991

Rosella Mamoli Zorzi, *Palazzi e personaggi nel mondo veneziano di Browning*, in *Browning e Venezia*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 1989), a cura di Sergio Perosa, Firenze 1991, pp. 117-124.

Marinelli 1991

Sergio Marinelli, *Ritorno al Seicento*, in «Verona illustrata», 4 (1991), pp. 55-68.

Mariuz 1991

Paolo Mariuz, *ad vocem* D'Este, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, pp. 424-429.

Niero 1991

Antonio Niero, *San Rocco. Storia, leggenda, culto*, Vicenza 1991.

Rizzi 1991

Aldo Rizzi, *Tre Carne e un Bombelli*, in «Arte Documento», 5 (1991), pp. 196-199.

Salerno 1991

Luigi Salerno, *I pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991.

Settecento lombardo 1991

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.

Sica 1991

Graziella Sica, *ad vocem* Pozzi, Andrea, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, a cura di Enrico Castelnuovo, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1991, pp. 974-975.

Spiriti 1991

Andrea Spiriti, *Novità su Maestro Domenico*, in *Leonessa. Storia e cultura di un centro di confine*, a cura di Luciana Cassanelli, «Ricerche di Storia dell'Arte», 43/44 (1991), pp. 165-181.

Tatrai 1991

[Vilmos Tatrai], *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*, I, *A summary Catalogue of italian, french, spanish and greek Paintings*, London-Budapest 1991.

1992

Alberton Vinco Da Sesso 1992

Livia Alberton Vinco Da Sesso, *Jacopo Bassano, i Dal Ponte: una dinastia di pittori. Opere nel Veneto*, Bassano del Grappa 1992.

Antonio Canova 1992

Antonio Canova, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca, 22 marzo - 30 settembre 1992), a cura di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia 1992.

Christiansens 1992

Keith Christiansens, *Early Works*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 17 January - 5 April 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 May - 12 July 1992), a cura di Jane Martineau, London-New York 1992, pp. 94-148.

Fiori figura 1992

Fiori figura paesaggio, Venezia, Palazzo Giovanelli, esposizione da sabato 12 settembre 1992 a sabato 19 settembre 1992, seduta d'asta 20 settembre 1992, Franco Semenzato, Venezia

1992.

Honour 1992

Hugh Honour, *Dal bozzetto all'«ultima mano»*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca, 22 marzo - 30 settembre 1992), a cura di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia 1992, pp. 33-43.

Il Museo 1992

Il museo si rinnova. Duecento opere e un museo globale, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico “ala Ponzone”, maggio 1992), a cura di Ivana Iotta, Milano 1992.

Pavanello 1992

Giuseppe Pavanello, *La Gipsoteca di Possagno*, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr; Possagno, Gipsoteca, 22 marzo - 30 settembre 1992), a cura di Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia 1992, pp. 361-367.

Pesce 1992

Luigi Pesce, *La regina Cornaro e la chiesa di Asolo*, in *Scritti in onore di Enrico Opocher*, a cura di Giovanni Netto, Treviso 1992, pp. 139-161.

Pistellato 1992

Paolo Pistellato, *ad vocem* Moggioli, Umberto, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II, a cura di Carlo Pirovano, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1992, pp. 979-980.

Ponentini 1992

Ponentini e foresti. Pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 1992), a cura di Caterina Limentani Virdis, Davide Banzato, Roma 1992.

Salerno Colle 1992

Benedetta Salerno Colle, *ad vocem* Springolo, Nino, in *La pittura in Italia. Il Novecento/1. 1900-1945*, II, a cura di Carlo Pirovano, riedizione accresciuta e aggiornata, Milano 1992, pp. 1078-1079.

Stefani 1992

Ottorino Stefani, *Canova pittore. Tra Eros e Thanatos*, Milano 1992.

1992-1993

Kudiš 1992-1993

Nina Kudiš, *Pala Baldassarea d'Anne u Roču*, in «Peristil», 35-36 (1992-1993), pp. 159-164.

1992-1994

Alberton Vinco da Sesso 1992-1994

Lucia Alberton Vinco da Sesso, *La raccolta di “quadri di eccellente pittura” della famiglia Stecchini e il fondo di dipinti bassaneschi degli ultimi discendenti dei Da Ponte: episodi di collezionismo bassanese tra la fine del ‘600 e l’inizio del ‘700*, in *Giornata di Studi di Storia Bassanese in memoria di Gina Fasoli*, atti del convegno (Bassano, Museo Civico, 23 ottobre 1993), «Bollettino del Museo Civico di Bassano», n.s., 13-15 (1992-1994) [stampo 1995], pp. 204-217.

1993

Atlante storico 1993

Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993.

Baroncini 1993

Carmela Baroncini, *Lorenzo Pasinelli pittore (1629-1700)*. *Catalogo generale*, Rimini 1993.

Boccardo 1993

Piero Boccardo, *Novità su Gregorio De Ferrari e Filippo Parodi. I progetti per la tomba del doge Francesco Morosini e alcuni inediti*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XV, 43/44/45 (1993), pp. 39-52.

Bonetto 1993¹

Jacopo Bonetto, *Catasti e cartografia tra XVII e XX secolo*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993¹, pp. 32-33.

Bonetto 1993²

Jacopo Bonetto, *La città*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993², pp. 42-73.

Bonetto 1993³

Jacopo Bonetto, *La documentazione archeologica: dall'insediamento protostorico al burgus medievale*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993³, pp. 15-17.

Bonetto 1993⁴
 Jacopo Bonetto, *L'area del Monte Ricco: evoluzione delle strutture insediative e di difesa dal VI/VII al XV/XVI secolo*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993⁴, pp. 18-21.
 Camerlingo 1993
 Rita Camerlingo, *Biografie degli incisori e dei disegnatori*, in *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 novembre 1993 - 6 gennaio 1994; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 19 gennaio - 24 aprile 1994), a cura di Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, pp. 317-323.
 Canova 1993
 Canova e l'incisione, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 novembre 1993 - 6 gennaio 1994; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 19 gennaio - 24 aprile 1994), a cura di Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993.
 De Nicolò Salmazo 1993
 Alberta De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993.
 Farronato 1993¹
 Gabriele Farronato, *Le origini di San Rocco di Valle di Cornuda*, in «La Voce della tua Chiesa», XXXVIII, 1 (1993¹), pp. 36-40
 Farronato 1993²
 Gabriele Farronato, *La storia. Da Ezzelino al Novecento*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993², pp. 23-37.
 Fiorani 1993
 Fabio Fiorani, *La calcografia del Canova a Roma, Storia della raccolta dei rami desunta dall'inventario del 1923*, in *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 novembre 1993 - 6 gennaio 1994; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 19 gennaio - 24 aprile 1994), a cura di Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, pp. 37-43.

Fossaluzza 1993
 Giorgio Fossaluzza, *Le Nozze di Cana dell'arcipretale di Martellago*, Martellago 1993.
 I Madruzzo 1993
 I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio - 31 ottobre 1993), a cura di Laura dal Prà, Milano-Firenze 1993.
 Lorenzoni 1993
 Laura Lorenzoni, *ad vocem* Semeghini, Pio, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2. 1945-1990*, II, a cura di Carlo Pirovano, Milano 1993, p. 868.
 G. Marini 1993
 Giorgio Marini, «Con la propria industria e sua professione». Nuovi documenti sulla giovinezza di Bellotto, in «Verona Illustrata», 6 (1993), pp. 125-140.
 P. Marini 1993
 Paola Marini, *Antonio Canova e i Musei Civici di Bassano e Asolo*, in *Canova e l'incisione*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 11 novembre 1993 - 6 gennaio 1994; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 19 gennaio - 24 aprile 1994), a cura di Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, pp. 81-83.
 Rosada 1993
 Guido Rosada, *La storia*, in *Atlante Storico delle Città Italiane. Asolo*, a cura di Guido Rosada, Casalecchio di Reno 1993, pp. 7-14.
 Tocchetto 1993
 Laura Tocchetto, *ad vocem* Celeghin, Orazio, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2. 1945-1990*, II, a cura di Carlo Pirovano, Milano 1993, p. 662.
 Tommasi Arich 1993
 Anna Chiara Tommasi Arich, *Pio Semeghini*, Verona 1993.
 Zugni-Tauro - Conte 1993
 Anna Paola Zugni-Tauro - Tiziana Conte, *Feltre e il suo territorio*, in *Pittura murale esterna nel Veneto. Belluno e provincia*, a cura di Anna Paola Zugni-Tauro, Tiziana Franco, Tiziana Conte,

Bassano del Grappa 1993 pp. 147-289.

1994
 Honour 1994
 Hugh Honour, *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova*, I, *Scritti*, Roma 1994.
 Pallucchini 1994
 Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Franca Zava, Milano 1994.
 Puppi 1994
 Lionello Puppi, *La corte di Caterina Cornaro e il barco di Altivole*, in *I tempi di Giorgione*, a cura di Ruggero Maschio, Roma 1994, pp. 230-235.
 Restauri e donazioni 1994
 Restauri e donazioni in galleria. Opere dal '400 al '900, catalogo della mostra (Lovere, 12-22 maggio 1994), a cura della Direzione dell'Accademia Tadini e del Laboratorio permanente di Restauro, Mediavalle-Lanico di Malegno 1994.
 Rohrschneider 1994
 Christina Rohrschneider, *ad vocem* Benson, Eugene, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 9, München-Leipzig 1994, p. 153.
 Spada Pintarelli 1994
 Silvia Spada Pintarelli, *Bolzano e la pittura nel Seicento: proposte per una lettura*, in *Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura*, catalogo della mostra (Bolzano, 22 settembre - 5 novembre 1994), a cura di Silvia Spada Pintarelli, Milano 1994, pp. 27-45.
 Tempestini 1994
 Anchise Tempestini, *ad vocem* Bello, Marco, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten un Völker*, 8, München-Leipzig 1994, pp. 503-504.

1994-1995
 Jervis 1994-1995
 Anna Valeria Jervis, *Andrea Pozzi pittore accademico nella Roma del primo Ottocento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 5-6 (1994-1995), pp. 249-284.

1995
 Antonio Carneo 1995
 Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento, catalogo della mostra (Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 maggio - 6 agosto 1995), a cura di Caterina Furlan, Milano 1995.
 Basilica del Santo 1995
 Basilica del Santo. Dipinti, sculture, tarsie, disegni e modelli, a cura di Giovanni Lorenzoni, Enrico Maria Dal Pozzolo, Padova-Roma 1995.
 Bernardo Strozzi 1995
 Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio - 6 agosto 1995), a cura di Ezio Gavazza, Giovanna Nepi Sciré, Giovanna Rotondi Terminiello, Milano 1995.
 Mortari 1995
 Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995.
 Pallucchini 1995
 Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, a cura di Mauro Lucco, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Franca Zava, Milano 1995.
 Cassamarca 1995
 Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1987-1995, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1995.
 Caterina Cornaro 1995
 Caterina Cornaro, the last Queen of Cyprus 1473-1489, catalogo della mostra (Famagosta, 18 settembre - 16 ottobre 1995), a cura di Marina Vryonidou Sofianou, Loukia Loizou Hadjigavriel, Nicosia 1995.
 Corazzol 1995
 Gigi Corazzol, *Baldassarre D'Anna, notizie biografiche (La data di morte di Baldassarre D'Anna)*, in «Venezia Arti», 9 (1995), p. 148.
 Goi 1995
 Paolo Goi, *I documenti*, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, catalogo della mostra (Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 maggio - 6 agosto 1995), a cura di Caterina Furlan, Milano 1995, pp. 193-211.
 Kowalczyk 1995
 Anna Bożena Kowalczyk, *Bernardo Bellotto*, in *Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995),

a cura di Giovanna Nepi Sciré, Giandomenico Romanelli, Milano 1995, pp. 299-305.
 Montale 1995
 Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano 1995.
 Moretti 1995
 Lino Moretti, *L'eredità del pittore: l'inventario dei quadri "al tempo della sua morte"*, in *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio - 6 agosto 1995), a cura di Ezio Gavazza, Giovanna Nepi Sciré, Giovanna Rotondi Terminiello, Milano 1995, pp. 376-378.
 Mortari 1995
 Luisa Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995.
 Pallucchini 1995
 Rodolfo Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, II, a cura di Mauro Lucco, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Franca Zava, Milano 1995.
 Pignatti - Pedrocco 1995
 Terisio Pignatti - Filippo Pedrocco, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995.
 Romei - Tosini 1995
 Francesca Romei - Patrizia Tosini, *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli 1995.
 Soveris 1995
 Leto Soveris, *Ladies of Medieval Cyprus and Caterina Cornaro*, Nicosia 1995.
 Stringa 1995
 Nico Stringa, *Antonio Canova: il testamento olografo del 1809*, in «Arte Veneta», 47 (1995), pp. 100-107.
 Vizzuti 1995
 Flavio Vizzuti, *La cattedrale di Belluno. Catalogo del patrimonio storico-artistico*, Belluno 1995.
 Werner 1995
 Hans Werner, *Niedersächsischen Landesmuseum Hannover. Landesgalerie. Die italienischen Gemälde Kritischer Katalog*, Hannover 1995.

1996
 Ambrosini 1996
 Federica Ambrosini, *Cerimonie, feste, lusso*, in

Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, V, *Il Rinascimento. Società ed economia*, a cura di Alberto Tenenti, Ugo Tucci, Roma 1996, pp. 441-520.
 Belting 1996
 Hans Belting, *Giovanni Bellini. La Pietà*, Modena 1996.
 Binotto 1996
 Roberto Binotto, *Personaggi illustri della Marca Trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*, Treviso 1996.
 Bohn 1996
 Babette Bohn, *The Illustrated Bartsch*, 39 Commentary Part 2 (Le Peintre-Graveur 18 [Part 1]), *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1996.
 Goldenberg Stoppato 1996
 Lisa Goldenberg Stoppato, *ad vocem* Suttermans [Sustermans; Susterman], Giusto [Josse; Juste; Justus], in *The Dictionary of Art*, 30, Edited by Jane Turner, London-New York 1996, pp. 39-42.
 I Lichtenreiter 1996
 I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento, catalogo della mostra (Gorizia, Castello, 30 agosto - 30 novembre 1996), a cura di Andrea Antonello, Walter Klainschek, Monfalcone 1996.
 Klainschek 1996
 Walter Klainschek, *Alcune premesse a proposito dei Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento*, in *I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello, 30 agosto - 30 novembre 1996), a cura di Andrea Antonello, Walter Klainschek, Monfalcone 1996, pp. 9-12.
 L'eredità di Piazzetta 1996
 L'eredità di Piazzetta. Volti e figure nell'incisione del Settecento, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scrutinio, 22 giugno - 15 settembre 1996), a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Venezia 1996.
 Marinelli 1996
 Sergio Marinelli, *Il primo Cinquecento a Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, I, a cura di Mauro Lucco, Milano 1996, pp. 339-412.
 Mies 1996

Giorgio Mies, *Testimonianze artistiche*, in *San Pietro di Barbozza attraverso sette secoli*, I, a cura di Giacarlo Follador, San Pietro di Barbozza-Valdobbiadene 1996, pp. 515-534.

Montale 1996
Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano 1996.

Mussini 1996
Massimo Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Milano 1996.

Pillon 1996
Lucia Pillon, «*Oltre lo specchio*». *Committenza e cultura nella Gorizia del Settecento*, in *I Lichtentrieter nella Gorizia del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Castello, 30 agosto - 30 novembre 1996), a cura di Andrea Antonello Walter Klainschek, Monfalcone 1996, pp. 36-46.

Ruggeri 1996¹
Ugo Ruggeri, *ad vocem* Dario (di Giovanni) da Treviso [Dario da Pordenone], in *The Dictionary of Art*, 8, Edited by Jane Turner, New York 1996¹, p. 526.

Ruggeri 1996²
Ugo Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996².

Serafini 1996
Alessandro Serafini, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 1. Il programma il contesto*, in «*Venezia Cinquecento*», VI, 11 (gennaio-giugno 1996), pp. 75-161.

Serbelj 1996
Ferdinand Šerbelj, *Antonio Paroli*, catalogo della mostra (Ljubljana, Nardodna Galerija; Gorizia, Musei Provinciali; Nova Gorica, Goriški muzej, 1996), Ljubljana 1996.

Pavanello - Stringa 1996
«*Te évszázadok kegyence*» 1996
«*Te évszázadok kegyence*». *A festők es Velence 1500-1800*, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti múzeum, 1996), a cura di István Barkóczy, Budapest 1996.

Tempestini 1996
Anchise Tempestini, *ad vocem* Ingannati, Pietro degli, in *The Dictionary of art*, 15, Edited

by Jane Turner, London-New York 1996, pp. 831-832.
The East Wing 1996
The East Wing Ickworth, *Bury St. Edmunds, Suffolk. Tuesday, 11th June - Wednesday 12th June, 1996*, Sotheby's, London 1996.

1997
Ascagni 1997
Paolo Ascagni, *San Rocco contro la malattia. Storia di un taumaturgo*, Cinisello Balsamo 1997.

Da Padovanino 1997
Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento, a cura di Davide Banzato, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Milano 1997.

de Ramaix 1997
Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch, 72 Part 1 (Supplement), Aegidius Sadeler II*, New York 1997.

Fossaluzza 1997
Giorgio Fossaluzza, *Antonio Arrigoni pittore "in istoria", tra Molinari, Ricci, Balestra e Pittomi*, in «*Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*», 21 (1997), pp. 157-216.

Galleria Nazionale 1997
Galleria Nazionale di Parma. I. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento, a cura di Lucia Fornari Schianchi, Milano 1997.

Hunecke 1997
Volker Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica. 1646-1797. Demografia, famiglia, ménage*, Roma 1997.

Marini 1997
Giorgio Marini, *ad vocem* Fontana, Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 709-712.

Pavanello - Stringa 1997
Giuseppe Pavanello - Nico Stringa, *I due primi testamenti di Antonio Canova*, in «*Arte Veneta*», 51 (1997), pp. 115-125.

Spiriti 1997
Andrea Spiriti, *Cultura europea e ragioni del luogo: considerazioni sul Monumento Morosini ai Tolentini*, in «*Arte Documento*», 11 (1997), pp. 132-137.

Szylin 1997
Anna Maria Szylin, *ad vocem* Canaletto (eigtl. Bellotto [Belloto; bellotti; Beloto; Belotto], Bernardo Michiel), in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Biieldenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 16, München-Leipzig 1997, pp. 94-97.

Venezia 1997
Venezia da Stato a Mito, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto - 30 novembre 1997), a cura di Alessandro Bettagno, Venezia 1997.

1998
Barilli 1998
Renato Barilli, *Semeghini, un cortocircuito tra immagine e supporto*, in *Pio Semeghini*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 13 aprile 1998), a cura di Giorgio Cortenova, Francesco Butturini, Milano 1998, pp. 19-22.

Benzoni 1998
Gino Benzoni, *ad vocem* Francesco II Sforza, duca di Milano, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 15-23.

Bernini scultore 1998
Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese, catalogo della mostra (Roma, 15 maggio - 20 settembre 1998), a cura di Anna Coliva, Sebastian Schütze, Roma 1998.

Berzaghi 1998
Renato Berzaghi, *Fermo Gisoni (1505?-1575)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo 1998, pp. 63-67.

Butturini 1998
Francesco Butturini, *N. Springolo*, catalogo della mostra (Verona, Accademia Officina d'Arte, 19 novembre - 23 dicembre 1998), Verona 1998.

Cristoforo Unterperger 1998
Cristoforo Unterperger un pittore fiemmeso nell'Europa del Settecento, catalogo della mostra (Cavalese, Jesi, Roma, 1998-1999), a cura di Chiara Felicetti, Roma 1998.

Da Caravaggio 1998
Da Caravaggio a Ceruti. La scena di genere e l'immagine dei pitocchinella pittura italiana, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 novembre 1998 - 28 febbraio 1999), a cura di Francesco Porzio, Milano 1998.

Kofler-Engl 1998
Waltraud Kofler-Engl, *Michael Pacber e la pittura murale della sua cerchia*, in *Michael Pacber e la sua cerchia. Un artista tirolese nell'Europa del Quattrocento 1498-1998*, catalogo della mostra (Abbazia agostiniana di Novacella, 25 luglio - 31 ottobre 1998), Bolzano 1998, pp. 275-297.

La Pinacoteca 1998
La Pinacoteca Malaspina di Pavia. Opere del '600 e del '700, a cura di Susanna Zatti, Milano 1998.

Mancini 1998
Matteo Mancini, *ad vocem* Francesco di Ubertino, detto Bachiacca, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 32-35.

Pio Semeghini 1998
Pio Semeghini, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 13 aprile 1998), a cura di Giorgio Cortenova, Francesco Butturini, Milano 1998.

Stringa 1998
Nico Stringa, *Semeghini a Venezia: da Burano alla Biennale*, in *Pio Semeghini*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 7 febbraio - 13 aprile 1998), a cura di Giorgio Cortenova, Francesco Butturini, Milano 1998, pp. 23-34.

Voltolina 1998
Piero Voltolina, *La storia di Venezia attraverso le medaglie, I, Secoli XV-XVI*, Venezia-Mestre 1998.

1999
Basso 1999
Patrizia Basso, *Architettura e memoria dell'antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma 1999.

Boranga 1999
Lucia Boranga, *Antonio Lazzarini pittore bellu-*

nes del Settecento, saggio introduttivo di Flavio Vizzuti, Belluno [1999].

Brotto Pastega 1999
Agostino Brotto Pastega, *Francesco Roberti. Da allievo dell'Accademia a maestro di disegno*, in «*L'illustre bassanese*», XI, 57 (gennaio 1999), pp. 4-14.

Constantoudaki-Kitromilides 1999
Maria Constantoudaki-Kitromilides, *L'arte dei pittori greci a Venezia nel Cinquecento*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di Mauro Lucco, Milano 1999, pp. 1203-1261.

Delneri 1999
Annalisa Delneri, *Le acqueforti*, in *Bernardo Bellotto detto il Canaletto*, catalogo della mostra (Mirano, Barchessa di Villa Morosini, 1999), a cura di Dario Succi, Venezia 1999, pp. 75-117.

Ramaix 1999
Isabelle De Ramaix, *The Illustrated Bartsch, 70 Part 1 (Supplement), Johan Sadeler I*, New York 1999.

Dipinti antichi 1999
Dipinti antichi, Venezia, Palazzo Correr, esposizione da sabato 11 a venerdì 17 settembre 1999, seduta d'asta 19 settembre 1999, Semenzato casa d'aste, Venezia 1999.

Ekl 1999
Vanda Ekl, *La scultura gotica in Istria*, edizione italiana a cura di Giorgio Fossaluzza, Maria Walcher (prima edizione croata *Gotičko kiparstvo u Istri*, Zagreb 1982), Trieste 1999.

Fondazione Cassamarca 1999
Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana. 1996-1999, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 1999.

Fuoco 1999
Michele Fuoco, *Il «modenese» Pio Semeghini*, in *La pittura a Venezia dagli anni di Ca' Pesaro alla Nuova Oggettività. 1905-1940*, catalogo della mostra (Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Centro Studi L. A. Muratori, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), a cura di Luca Massimo Barbero, Modena-Venezia 1999, pp. 93-95.

Kudiš Burić 1999
Nina Kudiš Burić, *Alcuni contributi all'«accademismo» veneziano fra Cinque e Seicento in Istria*, in «*Arte in Friuli Arte a Trieste*», 18-19 (1999), pp. 205-220.

La Collezione 1999
La Collezione d'Arte Rolo Banca. Opere dal Cinquecento al Novecento, catalogo della mostra (Pordenone, Villa Galvani, 22 maggio - 20 giugno 1999), Modena 1999.

Luigi Coletti 1999
Luigi Coletti, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999.

Manzato 1999
Eugenio Manzato, *Luigi Coletti conservatore dei Civici Musei*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 193-202.

Origine della famiglia 1999
Origine della famiglia nostra Farolfa (Asolo, 1460-1641), a cura di Ida Gasparetto, Verona 1999.

Pavanello 1999
Pavanello, *Schedule sei settecentesche: da Tiepolo a Canova*, in «*Arte in Friuli Arte a Trieste*», 18-19 (1999), pp. 53-114.

Quadreria 1999
Quadreria dell'Arcivescovado, Milano 1999.

Rowlands 1999
Eliot W. Rowlands, «*Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica*». *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce*, in «*Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*», 23 (1999), pp. 11-29.

Sartor 1999
Ivano Sartor, *Il giovane Luigi Coletti fra impegno civico-amministrativo e partecipazione alla vita politica trevigiana*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 91-108.

Spiazzi 1999
Anna Maria Spiazzi, *Il Catalogo delle Cose D'Arte di Treviso*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 205-213.

Tempestini 1999
Anchise Tempestini, *La «Sacra Conversazione»*

nella pittura veneta dal 1500 al 1516, in *La Pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di Mauro Lucco, Milano 1999, pp. 939-1014.

Torresi 1999

Antonio P. Torresi, *Antonio Canova. Alcune lettere a Firenze (1801-1821). Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato*, Ferrara 1999.

Varanini 1999

Gian Maria Varanini, *Bailo, Coletti e le istituzioni trevigiane fra tradizione erudita e scelte museografiche nell'Otto e Novecento*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 109-134.

Varese 1999

Ranieri Varese, *Coletti scopre Canova*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 57-74.

Weber - Becker 1999

Christoph Weber - Michael Becker, *Genealogien zur Papstgeschichte*, II, Stuttgart 1999 (Päpste und Papsttum, 29).

Who was who 1999

Who was who in American Art, 1564-1975. 400 Years of Artists in America, 1, Madison (CT) 1999.

Zanandrea 1999

Steno Zanandrea, *Luigi Sorelli*, in *Luigi Coletti*, Atti del Convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di Antonio Diano, Treviso 1999, pp. 202-204.

2000

Apolloni 2000

Davide Apolloni, *Pietro Monaco e la raccolta di centododici stampe di pitture della storia sacra*, prefazione di Adriano Mariuz, Monfalcone 2000.

Bergamini 2000

Giuseppe Bergamini, *ad vocem* Dario di Giovanni, in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten un Völker*, 24, München-Leipzig 2000, pp. 287-288.

Dal Medioevo a Canova 2000

Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento, catalogo della mostra (Padova, 2000), a cura di Davide Banzato, Franca Pellegrini, Monica De Vincenti, Venezia 2000.

Da Paolo Veneziano 2000

Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione Veneto 1984-2000, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio - 30 aprile 2000), a cura di Giorgio Fossaluzza, Venezia 2000.

Debenedetti 2000

Elisa Debenedetti, *ad vocem* D'este, Antonio, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 26, München-Leipzig 2000, pp. 447-449.

Ferrari - Scavizzi 2000

Oreste Ferrari - Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, 2 voll., terza edizione, Napoli 2000 (prima edizione Napoli 1992).

I restauri del Tadini 2000

I restauri del Tadini. Accademia di Belle Arti Tadini, Lovere, a cura di Gino Angelico Scalzi, s.l. 2000.

Il Teatro romano 2000

Il Teatro romano di Asolo. Valore e funzione di un complesso architettonico urbano sulla scena del paesaggio, a cura di Guido Rosada, Treviso 2000.

L'Italia 2000

L'Italia dei Cento Musei, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 19 aprile - 30 maggio 2000), Roma 2000.

Marchiori 2000

Antonio Marchiori, *Una storia degli studi e degli scavi*, in *Il Teatro romano di Asolo. Valore e funzione di un complesso architettonico urbano sulla scena del paesaggio*, a cura di Guido Rosada, Treviso 2000, pp. 31-35.

Marinelli 2000

Sergio Marinelli, *I dipinti su paragone veronesi, in Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2000 - 25 febbraio 2001), a cura di Marco Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 27-31.

Marson 2000

Teresa Marson, *Il monumento superstite: formazione e sviluppo*, in *Il Barco di Altivole. Contributi per la conoscenza*, a cura di Teresa Marson, Luciana Piovesan, Dosson 2000, pp. 38-52.

Mobili 2000

Mobili, arredi, dipinti antichi e libri dallo studio di Luigi Salerno e altre provenienze, asta 1103, Roma 4 aprile 2000, Finarte casa d'aste, Roma 2000.

Nicoletti 2000

Gianpier Nicoletti, *L'ambiente rurale dei dintorni del barco tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Il Barco di Altivole. Contributi per la conoscenza*, a cura di Teresa Marson, Luciana Piovesan, Dosson 2000, pp. 11- 23.

Pavanello 2000¹

Giuseppe Pavanello, *Elogio di un «uomo veramente perfetto»*, in Giuseppe Falier, *Memorie per servire alla vita del marchese Antonio Canova*, a cura di Giuseppe Pavanello (ristampa dell'edizione Venezia 1823), Bassano del Grappa 2000¹, pp. VII-XXI.

Pavanello 2000²

Giuseppe Pavanello, *La collezione di Antonio Canova: dipinti e disegni dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia 2000², pp. 327-379.

Piovesan 2000¹

Luciana Piovesan, *Caterina Cornaro, Signora di Asolo (1489-1510)*, in *Il Barco di Altivole. Contributi per la conoscenza*, a cura di Teresa Marson, Luciana Piovesan, Dosson 2000¹, pp. 82-87.

Piovesan 2000²

Luciana Piovesan, *Eventi al barco*, in *Il Barco di Altivole. Contributi per la conoscenza*, a cura di Teresa Marson, Luciana Piovesan, Dosson 2000², pp. 34-37.

Piovesan 2000³

Luciana Piovesan, *Il barco nelle testimonianze dei biografi asolani di Caterina Cornaro*, in *Il Barco di Altivole. Contributi per la conoscenza*, a cura di Teresa Marson, Luciana Piovesan, Dosson 2000³, pp. 25-33.

Regesto 2000

Regesto delle opere dei musei veneti restaurate dalla Regione Veneto, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio - 30 aprile 2000), a cura di Giorgio Fossaluzza, Venezia 2000, pp. 225-320.

Rigoni 2000

Anna Nicoletta Rigoni, *Asolo*, in *Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione Veneto 1984-2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22 gennaio - 30 aprile 2000), a cura di Giorgio Fossaluzza, Venezia 2000, p. 206.

Tempestini 2000

Anchise Tempestini, *Il catalogo di Marco Bello. Nuovi contributi e riflessioni*, in «Studi di Storia dell'Arte», 11 (2000), pp. 29-72.

Visser Travagli 2000

Anna Maria Visser Travagli, *Il museo locale in Italia. Caratteristiche e funzioni*, in *L'Italia dei Cento Musei*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 19 aprile - 30 maggio 2000), Roma 2000, pp. 17-19.

2001

Antonio Canova 2001

Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage, catalogo della mostra ([San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage], 16 ottobre - 6 gennaio 2002), a cura di Giuseppe Pavanello, con la collaborazione di Sergej Androsov, Irina Artemieva, Mario Guderzo, Ginevra-Milano 2001

Bernardo Bellotto 2001

Bernardo Bellotto 1722 - 1780, catalogo mostra (Venezia, Museo Correr, 10 febbraio - 27 giugno 2001; Huoston, The Museum of Fine Arts, 29 luglio - 21 ottobre 2001), a cura di Božena Anna Kowalczyk, Monica da Cortà Fumei, Milano 2001.

Bernini 2001

Rita Bernini, *Opere di incerta o erronea attribu-*

zione e opere perdute, in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra ([Pieve di Cadore, 2001]), a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 237-244.

Bulian 2001

Lucia Bulian, *Asolo. Paesaggio, proprietà e credito nel territorio asolano del secolo XVI*, Treviso 2001.

Claut 2001

Sergio Claut, *Le opere di Cesare Vecellio nella chiesa di Lentiai*, in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra ([Pieve di Cadore, 2001]), a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001, pp. 35-70.

Conte 2001¹

Tiziana Conte, *Note biografiche*, in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra ([Pieve di Cadore, 2001]), a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001¹, pp. 13-22.

Conte 2001²

Tiziana Conte, *Cesare Vecellio e il Cadore*, in *Cesare Vecellio 1521 c. - 1601*, catalogo della mostra ([Pieve di Cadore, 2001]), a cura di Tiziana Conte, Belluno 2001², pp. 155-157.

Davanzo Poli 2001

Doretta Davanzo Poli, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza 2001.

Ericani 2001

Giuliana Ericani, *L'iconografia del mito*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), a cura di Carlo Bertelli, Giovanni Marcadella, Milano 2001, pp. 243-251.

Ezzelini 2001

Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), a cura di Carlo Bertelli, Giovanni Marcadella, Milano 2001.

Francescutti 2001

Elisabetta Francescutti, *Maffeo Verona nella chiesa delle Zitelle di Udine*, in «Arte Veneta», 58 (2001), pp. 116-141.

Geniesse 2001

Jane Fletcher Geniesse, *Passionate Nomad. The Life of Freya Stark*, New York 2001.

La Pinacoteca 2001

La Pinacoteca di Palazzo Thiene. Collezione della Banca Popolare di Vicenza, a cura di Fernando Rigon, Milano 2001.

Malni Pascoletti 2001

Maddalena Malni Pascoletti, *Le Thesenblätter del monastero di Sant'Orsola. aggiunte al catalogo delle «tesi» dei Gesuiti di Gorizia*, in *Il monastero di Sant'Orsola a Gorizia. Trecento anni di storia e arte*, a cura di Luca Geroni, Cinisello Balsamo-Gorizia 2001, pp. 115-123.

Old Master Paintings 2001

Old Master Paintings, New York, Christie's, Wednesday 3 October 2001, New York 2001.

Pavanello 2001¹

Giuseppe Pavanello, *Novità sulla collezione di Antonio Canova*, in «Arte Veneta», 58 (2001), pp. 162-175.

Pavanello 2001²

Giuseppe Pavanello, *Tempere - Monocromi*, in *Antonio Canova. Disegni e dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa e della Gipsoteca di Possagno presentati all'Ermitage*, catalogo della mostra ([San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage], 16 ottobre - 6 gennaio 2002), a cura di Giuseppe Pavanello, con la collaborazione di Sergej Androsov, Irina Artemieva, Mario Guderzo, Ginevra-Milano 2001², pp. 242-273.

Romanelli 2001

Giandomenico Romanelli, *Bellotto*, Firenze 2001 (Dossier Art, 166).

Ville Venete 2001

Ville Venete. La provincia di Treviso, a cura di Simonetta Chiovaro, Venezia 2001.

2002

Bandera 2002

Maria Cristina Bandera, *Giovanni Carlo Bevilacqua 1775-1849. I disegni dell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 25 giugno - 15 settembre 2002), Venezia 2002.

Canepa 2002
 Franco Canepa, *Gberardo e Giuseppe Poli. La pittura di capriccio nella Toscana di primo Settecento*, Pisa 2002.
 Guglielmo Talamini 2002
Guglielmo Talamini 1867-1918, catalogo della mostra (Vodo di Cadore, Scuole elementari, 29 luglio - 31 agosto 2002), Belluno 2002.
 Islam specchio 2002
Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala Bianca, 23 aprile - 1 settembre 2002), a cura di Giovanna Damiani, Mario Scalini, Livorno 2002.
 Mazza 2002
 Marta Mazza, *Arte in solitudine. Sola beatitudine. Opere del pittore Guglielmo Talamini di Cadore*, in *Guglielmo Talamini 1867-1918*, catalogo della mostra (Vodo di Cadore, Scuole elementari, 29 luglio - 31 agosto 2002), Belluno 2002, pp. 4-5.
 Mazzanti 2002
 Anna Mazzanti, *Note di Museologia veneziana: il ruolo di Angelo Conti funzionario presso le gallerie dell'Accademia*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», 26 (2002), pp. 431-457.
 Rigoni 2002
 Anna Nicoletta Rigoni, *La donazione Talamini al Museo Civico di Asolo*, in *Guglielmo Talamini 1867-1918*, catalogo della mostra (Vodo di Cadore, Scuole elementari, 29 luglio - 31 agosto 2002), Belluno 2002, p. 3.
 Šerbelj 2002
 Ferdinand Šerbelj, *La pittura barocca nel goriziano*, catalogo della mostra (Ljubljana, Narodna galerija aprile-maggio 2002; Grad Dobrovo v Gori kih Brdih / Casteldobra, maggio-giugno 2002), Ljubljana 2002.
 Siekiera 2002
 Anna Siekiera, *ad vocem* Gradenigo, Giorgio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 58, Roma 2002, pp. 304-306.
 Tiozzo 2002
 Clauco Benito Tiozzo, *La pittura veneziana e la sua tecnica dalle origini al Novecento*, Venezia 2002.

Tomić 2002
 Radoslav Tomić, *Splitska slikarska baština. Splitski slikarski krug u doba mletačke vladavine*, Zagreb 2002.

2003
 Brotto Pastega 2003
 Agostino Brotto Pastega, *ad vocem* Roberti, Francesco, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 802-803.
 Canova 2003
Canova, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca, 22 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di Sergej Androsov, Mario Guderzo, Giuseppe Pavanello, Ginevra-Milano 2003.
 Cunial 2003
 Giancarlo Cunial, *La Gipsoteca canoviana di Possagno*, Asolo 2003.
 Da Canaletto 2003
Da Canaletto a Zuccarelli. Il Paesaggio veneto del Settecento, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, 8 agosto - 16 novembre 2003), a cura di Annalia Delneri, Dario Succi, Tavagnacco 2003.
 De Feo 2003¹
 Roberto De Feo, *ad vocem* Bevilacqua, Giovanni Carlo, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003¹, pp. 647-648.
 De Feo 2003²
 Roberto De Feo, *ad vocem* Roberti, Roberto, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003², pp. 803-804.
 De Grassi 2003¹
 Massimo De Grassi, *ad vocem* Talamini, Guglielmo, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 828-829.
 De Grassi 2003²
 Massimo De Grassi, *ad vocem* Zasso, Giuliano, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 850-851.

Farronato 2003
 Gabriele Farronato, *Storia di Cavaso del Tomba e dei suoi colmelli*, I, *La storia civile. Un comune trevigiano del Grappa*, San Zenone degli Ezzelini 2003.
 Fossaluzza 2003
 Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, 4 voll., I.1 *Romanico e Gotico*, I.2 *Tardogotico e sue persistenze*, I.3 *Rinascimento e pseudorinascimento*, I.4 *Tradizione muranese e alvisina*, Cornuda 2003 (L'Arte nelle Venezia, I).
 Honour 2003
 Hugh Honour, *Canova e i suoi incisori*, in *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca, 22 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di Sergej Androsov, Mario Guderzo, Giuseppe Pavanello, Ginevra-Milano 2003, pp. 413-425.
 Importanti dipinti 2003
Importanti dipinti di antichi maestri, Venezia, Palazzo Correr, esposizione da giovedì 1 a sabato 10 maggio 2003, seduta d'asta domenica 11 maggio 2003, Finarte Semenzato casa d'aste, Venezia 2003.
 La Galleria 2003
La Galleria d'Arte antica dei Civici Musei di Udine. II. Dipinti dalla metà del XVII al XIX secolo, Vicenza 2003.
 La Pinacoteca 2003
La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento. Catalogo delle Collezioni del Museo Civico di Cremona, a cura di Mario Marubbi, Milano 2003.
 Mondì 2003¹
 Marco Mondì, *ad vocem* Bordignon, Noè, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 654-655.
 Mondì 2003²
 Marco Mondì, *ad vocem* Rosa, Luigi, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 806-807.
 Morello 2003
 Giovanni Morello, *San Giuseppe da Copertino, "il santo dei voli"*, nella interpretazione degli artisti del Settecento, in *Visioni ed estasi. Capolavori dell'ar-*

te europea tra Seicento e Settecento, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004), a cura di Giovanni Morello, Maria Grazia Bernardini, Vittorio Casale, Bert Treffers, Milano 2003, pp. 85-91.
 Old Master Paintings 2003
Old Master Paintings, London, Sotheby's, Thursday 10 April 2003, London 2003.
 Old Master Pictures 2003
Old Master Pictures, London, Christie's, Wednesday 9 July 2003, London 2003.
 Panzetta 2003
 Alfonso Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini. M-Z*, Torino 2003.
 Pegoraro 2003
 Giorgio Pegoraro, "... *Antonio Canova, nativo di Possagno nel Trivigiano...*", in *Canova*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca, 22 novembre 2003 - 12 aprile 2004), a cura di Sergej Androsov, Mario Guderzo, Giuseppe Pavanello, Ginevra-Milano 2003, pp. 45-53.
 Pinacoteca Civica 2003
Pinacoteca Civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo, a cura di Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto, Giovanni C. F. Villa, Cinesello Balsamo-Vicenza 2003.
 Tonini 2003
 Camillo Tonini, *ad vocem* Querena, Luigi, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, II, a cura di Giuseppe Pavanello, Milano 2003, pp. 797-799.
 Vittorio e Romolo Tessari 2003
Vittorio e Romolo Tessari nella pittura veneta tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Palazzo Preti, Galleria del Teatro Accademico, 20 settembre - 23 novembre 2003), a cura di Marco Mondì, Castelfranco Veneto 2003.

2003-2004
 Farronato 2003-2004
 Gabriele Farronato, *L'archivio del Museo di Aso-*

lo: note illustrative, in «Atti e Memorie dell'Ateneo di Treviso», 21 (2003-2004), pp. 167-187.
 Mariuz 2003-2004
 Paolo Mariuz, *Antonio Canova: il libro di conti 1807-1808*, dottorato di ricerca in storia e critica dei beni artistici, Università degli Studi Statale di Milano, a.a. 2003-2004.
 2004
 Azzi Visentini 2004
 Margherita Azzi Visentini, *Architetture e sculture vegetali nei giardini italiani tra Trecento e Settecento: fonti iconografiche e letterarie*, in *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, a cura di Margherita Azzi Visentini, Treviso 2004, pp. 83-94.
 Di Martino 2004
 Enzo Di Martino, *Orazio Celeghin, un sogno espressivo. Dipinti 1934-1984*, catalogo della mostra, (Asolo, Musei Civici, 9 ottobre - 14 novembre 2004), Cittadella 2004.
 Floriano 2004
Floriano. Ponte di arte e fede tra i popoli d'Europa, catalogo della mostra (Illegio, Casa delle Esposizioni, 30 aprile - 30 settembre 2004) a cura di Giuseppe Bergamini, Alessio Geretti, Milano 2004.
 Fondazione Cassamarca 2004
Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella Marca Trivigiana 2000-2004, a cura di Giorgio Fossaluzza, Treviso 2004.
 Fossaluzza 2004¹
 Giorgio Fossaluzza, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, catalogo della mostra (Rancate (Ticino), Pinacoteca Cantonale Giovanni Zusto, 17 settembre - 18 novembre 2004), a cura di Andrea Spiriti, Simona Capelli, Milano 2004¹, pp. 33-53.
 Fossaluzza 2004²
 Giorgio Fossaluzza, *Gli affreschi di Marco da Mel (1568)*, in *San Martino di Castelciés e i segni della storia*, a cura di Anna Nicoletta Rigoni, Caerano San Marco-Montebelluna 2004², pp. 67-80.

Fossaluzza 2004³
 Giorgio Fossaluzza, *Paolo Campsa e Giovanni di Malines per Monopoli. Un episodio della fortuna adriatica di una bottega di intagliatori veneziani fra Quattro e Cinquecento*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, Atti del Convegno Internazionale (Bitonto, 21-22 marzo 2001), Bari 2004³, pp. 127-157.
 Giordani - Canova - Sartori 2004
 Pietro Giordani - Antonio Canova - Giovanni Battista Sartori, *Carteggio*, edizione critica a cura di Matteo Ceppi, Claudio Giambonini, Piacenza 2004.
 Kasl 2004
 Ronda Kasl, *Holy Households: Art and Devotion in Renaissance Venice*, in *Giovanni Bellini and the Art of Devotion*, Edited by Ronda Kasl, Indianapolis (IN), pp. 58-89.
 Mamoli Zorzi 2004
 Rosella Mamoli Zorzi, "Gondola days": *Isabella Stewart Gardner e il suo mondo a Palazzo Barbaro-Curtis*, Monfalcone 2004.
 Ritter 2004
 Catrin Ritter *ad vocem* Forbes, Charles Stuart, in *SAUR. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 42, München-Leipzig 2004, p. 253.
 Tagliaferro 2004
 Giorgio Tagliaferro, *ad vocem* Ingannati, Pietro degli, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma 2004, pp. 355-356.
 Visser Travagli 2004
 Anna Maria Visser Travagli, *I musei locali fra centralismo e autonomia*, in *Governare il museo. Differenti soluzioni istituzionali e gestionali*, a cura di Barbara Sibilio Parri, Milano 2004, pp. 29-45.

2005
 Bralić - Kudiš Burić 2005
 Višnja Bralić - Nina Kudiš Burić, *Istria pittoresca. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola*, Rovigno-Trieste 2005 (Collana degli Atti. Centro Ricerche Storiche di Rovigno, 25).
El esplendor 2005

El esplendor de la ruina, catalogo della mostra (Barcelona, Fundació Caixa Catalunya La Pedrera, 12 de julio - 30 de octubre 2005), Barcelona 2005.

Felicetti 2005

Chiara Felicetti, *ad vocem* Longo, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 695-698.

La pittura di paesaggio 2005

La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento, a cura di Anna Ottani Cavina, Emilia Calbi, Milano 2005.

Levi Pisetsky 2005

Rosita Levi Pisetsky, *Storia del costume in Italia*, 2 voll., Roma 2005.

Parasio 2005

Chiara Parasio, *Giorgio Duranti 1687-1753*, Brescia 2005.

Rolfi Ožvald 2005

Serenella Rolfi Ožvald, *Roma moderna e le arti una guida del 1808 "Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità ..."*, in «Studi di storia dell'arte», 16 (2005), pp. 285-298.

Stephan Kessler 2005

Stephan Kessler (1622-1700). *Un pittore tirolese dell'età di Rubens*, catalogo della mostra (Bresanone, Museo diocesano, Abbazia di Novacella, Castel Scena, Castel Fahlburg, 1 giugno - 31 ottobre 2005), a cura di Leo Andergassen, Helmut Stampfer, Velturmo 2005.

The Wrightsman 2005

The Wrightsman Pictures, edited by Everett Fahy, New York-New Haven-London 2005.

2006

Chessa 2006

Silvia Chessa, *Fili di Arianna da Montale a Malipiero («Botta e risposta I», «Keepsake» e il mottetto degli sciacalli)*, in «Studi di Filologia Italiana», LXIV (2006), pp. 409-429.

de Ramaix 2006

Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch*, 71 Part 1 (Supplement), *Raphael Sadeler I*, New York 2006.

del Rey Fajardo 2006

José del Rey Fajardo, *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*, Bogotá 2006.

Gerdts 2006

William H. Gerdts, *The International Mielu*, in *Sargent's Venice*, New Haven-London 2006, pp. 160-190.

Lorenzoni 2006

Laura Lorenzoni, *Umberto Moggioni*, in *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007), a cura di Nico Stringa, Venezia 2006, p. 365.

Mantegna e Padova 2006

Mantegna e Padova. 1445-1460, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di Davide Banzato, Alberta De Nicolò Salma-zo, Anna Maria Spiazzi, Ginevra-Milano 2006.

Noè 2006

Enrico Noè, *Recuperi nella pittura seicentesca a Venezia: Palma il Giovane, Fialetti, Langetti, Lazzarini*, in «Arte Veneta», 63 (2006), pp. 250-266.

Vergani 2006

Raffaello Vergani, *Villa e acqua (1400-1600). Il caso della Brentella trevigiana*, in *Villa. Siti e contesti*, a cura di Renzo Derosas, Treviso 2006, pp. 199-210.

2007

Bellingeri 2007

Lia Bellingeri, *Genovesino*, Lecce 2007.

Cocchiara 2007

Francesca Cocchiara, *Palma il Giovane e Schiavone: un intreccio ritrovato su una nota di cronaca*, in «Arte Veneta», 63 (2007), pp. 150-155.

Conti 2007

Angelo Conti, *Giorgione*, a cura di Ricciarda Ricorda, Novi Ligure [2007].

Dipinti antichi 2007

Dipinti antichi, Milano, Palazzo Broggi, Sotheby's, martedì 29 maggio 2007, Milano 2007.

Fantelli 2007

Pier Luigi Fantelli, *Francesco Onorati, Domenico Zanella, Alessandro Grevenbroeck*, in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, a cura

di Chiara Ceschi, Pierluigi Fantelli, Francesca Flores d'Arcais, Saonara 2007, pp. 135-138.

Importanti dipinti 2007

Importanti dipinti antichi, Milano esposizione dal 12 al 16 maggio 2007, asta 1375, 16 maggio 2007, Finarte casa d'aste, Milano 2007.

Importanti mobili 2007

Importanti mobili, dipinti antichi e oggetti d'arte, Venezia esposizione dal 3 al 10 marzo 2007, asta 1367, 11 marzo 2007, Semenzato casa d'aste, Venezia 2007.

Mazzanti 2007

Anna Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze 2007.

Mobili, arredi 2007

Mobili, arredi, dipinti di villa la Giraffa e di altre committenze. Seconda parte, Goito esposizione dal 17 al 20 maggio 2007, asta 1377, 20 maggio, Semenzato casa d'aste, Venezia 2007.

Old Master Paintings 2007

Old Master Paintings, London, Sotheby's, Thursday 6 December, London 2007.

Pavanello 2007

Giuseppe Pavanello, *Domenico Manera, cugino di Canova, scultore*, in «Arte Veneta», 64 (2007), pp. 118-137.

2008

Bernardoni 2008

Virgilio Bernardoni, *ad vocem* Malipiero, Gian Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma 2008, pp. 206-210

Bernini 2008

Rita Bernini, *I ritratti di Canova incisi*, in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 11 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Quinto di Treviso 2008, pp. 45-49.

Canaletto 2008

Canaletto e Bellotto. L'arte della veduta, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 14 marzo - 15 giugno 2008), a cura di Božena Anna Kowalczyk, Cinisello Balsamo 2008.

Cavarzan 2008

Marcello Cavarzan, *Le "Reliquie" e le memorie di Canova a Possagno*, in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 11 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Quinto di Treviso 2008, pp. 85-92.

Dal rilievo alla pittura 2008

Dal rilievo alla pittura. La Madonna delle Candelabre di Antonio Rossellino, a cura di Giancarlo Gentilini, Firenze 2008.

del Rey Fajardo 2008

José del Rey Fajardo, *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la historia de la cultura y al arte*, Bogotá 2008.

Fossaluzza 2008¹

Giorgio Fossaluzza, *Da Andrea Celesti ad Antonio Arrigoni: disegni, precisazioni e proposte*, in «Radovi instituta za povijest umjetnosti», 32 (2008¹), pp. 167-224.

Fossaluzza 2008²

Giorgio Fossaluzza, *Francesco Frigimelica inconsueto e una "variazione sul tema" da Paris Bordon*, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», 79, 338 (2008²), pp. 167-188.

Gardonio 2008

Matteo Gardonio, *Appunti per Giuliano Zasso pittore dell'Ottocento veneto*, in «Archivio Storico di Belluno e Feltre e Cadore», 79, 336 (2008), pp. 73-78.

Gioeffi 2008

Decio Gioeffi, *Andrea Palladio*, a cura di Franco Firmiani (dispense del corso monografico di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trieste, a.a. 1972-1973), Empoli 2008.

Honour 2008

Hugh Honour, «Nome de pittori e scultori che hanno fatto il ritratto del sig. Canova», in *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 11 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Quinto di Treviso 2008, pp. 30-44.

La mano e il volto 2008

La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza, catalogo della mostra (Possagno, Museo Gipsoteca Antonio Canova, 11 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Quinto di Treviso 2008.

Lo sguardo sulla Natura 2008

Lo sguardo sulla Natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 14 ottobre 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di Paolo Biscottini, Eugenia Bianchi, Cinisello Balsamo 2008.

Luser 2008

Federica Luser, *Umberto Moggioni. Magia del silenzio*, in *Umberto Moggioni. Magia del silenzio*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 2008), a cura di Mario Guderzo, Federica Luser, Alessandra Tiddia, Dolo 2008, pp. 15-53.

Old Master Paintings 2008

Old Master Paintings, London, Bonhams, Wednesday 3 December, 2008, London 2008.

Reghellin 2008

Cinzia Reghellin, *I due paleotipi slavi della collezione Tornieri nella Biblioteca Bertoliana*, in «Slovo», 58 (2008), pp. 21-44.

Umberto Moggioni 2008

Umberto Moggioni. Magia del silenzio, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, 2008), a cura di Mario Guderzo, Federica Luser, Alessandra Tiddia, Dolo 2008.

2008-2009

Sclosa 2008-2009

Meri Sclosa, *Le finestre di paesaggio nei ritratti di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano*, Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia dell'Arte XII ciclo, Venezia, Università Ca' Foscari, a.a. 2006/2007 - 2008/2009.

2009

Borean 2009

Linda Borean, *Il caso Manfrin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di Linda Borean, Stefania Mason, Venezia 2009, pp. 193-216, 230-232.

Crisafulli - Mezzaroba 2009

Cristina Crisafulli - Leonardo Mezzaroba, *Le medaglie rinascimentali di scuola veneziana nelle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 4 (2009), pp. 6-67.

Dipinti antichi 2009

Dipinti antichi, Roma, 28 maggio 2009, asta 1446, Finarte casa d'aste, Roma 2009.

Fossaluzza 2009

Giorgio Fossaluzza, *Pittura nella Marca trevigiana fra Quattro e Cinquecento*, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Ginevra-Milano 2009, pp. 71-86.

Giorgione 2009

Giorgione, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, Lionello Puppi, Ginevra-Milano 2009.

Il museo 2009

Il museo nella città e nel territorio: un cantiere per costruire l'appartenenza, Atti del XXVII Convegno Nazionale ANMLI Associazione dei Musei Locali e Istituzionali (Cagliari, Galleria Comunale d'Arte, 15-16 giugno 2006), a cura di Anna Maria Montaldo, Anna Maria Visser Travagli, Cagliari 2009.

Lo spirito 2009

Lo spirito e il corpo. 1550-1650. Cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 28 febbraio - 15 luglio 2009), a cura di Davide Banzato, Franca Pellegri, Milano 2009.

2010

Arredi e dipinti 2010

Arredi e dipinti dal XIV al XIX secolo da una casa milanese e da altre provenienze, Venezia, Palazzo Correr, asta 1490, 18-19 dicembre 2010, Finarte Semenzato casa d'aste, Milano 2010.

Brugnoli - Pollini 2010

Pierpaolo Brugnoli - Diana Pollini, *Per una bio-*

grafia di Battista del Moro, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. VIII, X, I, A (2010), pp. 191-207.

del Rey Fajardo 2010

José del Rey Fajardo, *Educadores, ascetas y empresarios. Los jesuitas en la Tunja colonial (1611-1767)*, 2 voll., Bogotá 2010.

Fossaluzza 2010¹

Giorgio Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore “del chiaro giorno alquanto nemico” (prima parte)*, in «Verona illustrata», 23 (2010¹), pp. 71-90.

Fossaluzza 2010²

Giorgio Fossaluzza, *Antichi dipinti nelle chiese di Istrana*, Paese 2010².

Grabsky 2010

Józef Grabsky, *The Portrait of Caterina Cornaro in Lorenzo Lotto's Adoration of the Christ Child in the National Museum in Cracow*, in «Artibus et Historiae», XXXI, 61 (2010), pp. 191-208.

Gurekian 2010

Armen Gurekian, *Premessa*, in Léon Gurekian, *Diario dopo Caporetto, Asolo 13 novembre 1917 - 18 aprile 1918*, trascrizione e traduzione di Armen Gurekian, Asolo 2010, pp. 5-8.

I Musei 2010

I Musei Civici del Veneto dalla tradizione verso una nuova identità, Atti del Convegno Regionale “Museo Civico. Tradizione e innovazione” (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 26 maggio 2008), a cura di Anna Maria Visser Travagli, Bologna 2010.

Mich 2010

Elvio Mich, *La quadreria dei Cappuccini. I dipinti dei secoli XVI-XIX nei conventi della Provincia Tridentina di Santa Croce*, saggio introduttivo di Lino Mocatti, Trento 2010 (Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni, 18).

Petrucci 2010

Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma 2010.

Puppi 2010

Lionello Puppi, *Il re delle Isole Fortunate e altre storie tra le «maraviglie dell'arte»*, Costabissara 2010.

Sclosa 2010

Meri Sclosa, *Vedute possibili: finestre paesaggistiche nella ritrattistica di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto*, in «Paragone», III s., LXI, 94, 729 (novembre 2010), pp. 33-52.

2011

Bernardo Bellotto 2011

Bernardo Bellotto. *Il Canaletto delle corti europee*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 11 novembre 2011 - 15 aprile 2012), a cura di Dario Succi, Venezia 2011.

Crosato 2011

Carlo Crosato, *Il Battesimo di Cristo e l'eredità del brand Bassano nelle botteghe dei figli di Jacopo*, in «Verona Illustrata», 24 (2011), pp. 63-83.

Dal Pozzolo 2011

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione. Stregonerie di Pietro della Vecchia nella Venezia falsofila del '600*, Treviso 2011.

Dissegna 2011

Orietta Dissegna, *Sulle tracce di Caterina Cornaro: fonti documentarie e testimonianze storiche di Asolo*, in *Caterina Cornaro. L'illusione del regno*, Atti del Convegno (Asolo, 9 ottobre 2010) a cura di Daria Perocco, Verona 2011, pp. 135-142.

Fossaluzza 2011

Giorgio Fossaluzza, *Annotazioni e aggiunte al catalogo di Pietro Negri, pittore “del chiaro giorno alquanto nemico” (seconda parte)*, in «Verona illustrata», 24 (2011), pp. 109-133.

2012

Antonio Joli 2012

Antonio Joli. *Tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali*, catalogo della mostra (Caserta, Reggia, giugno - ottobre 2012), a cura di Vega De Martini, Napoli-Roma 2012.

Canaletto et Guardi 2012

Canaletto et Guardi, *les deux maîtres de Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemard André, 14 settembre 2012 - 14 gennaio 2013), a cura di Božena Anna Kowalczyk, Bruxelles 2012.

Colbertaldo 2012

Antonio Colbertaldo, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di Daria Perocco, Padova 2012 [ms. sec. XVI].

Cunial 2012

Giancarlo Cunial, *Le Tempere di Possagno. Il genere grazioso di Canova*, in *Canova e la danza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, 3 marzo - 30 settembre 2012), a cura di Mario Guderzo, Crocetta del Montello 2012, pp. 40-49.

Dissegna 2012

Orietta Dissegna, *Robert Wiedeman Barrett (Pen) Browning. Firenze 1849 - Asolo 1912*, in *Robert Browning in Asolo*, Treviso 2012, pp. 51-57.

Dorger 2012

Cecelia M. Dorger, *Studies in the image of the Madonna Lactans in late Medieval and Renaissance Italy*, Dissertation Submitted to the Faculty of the College of Arts and Sciences, University of Louisville, Louisville (KY) 2012.

Fossaluzza 2012¹

Giorgio Fossaluzza, *Vittore Belliniano: un consuntivo, novità e problemi d'attribuzione*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 116-117 (2012¹), pp. 69-102.

Fossaluzza 2012²

Giorgio Fossaluzza, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore. 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, Zero Branco 2012².

Guderzo 2012

Mario Guderzo (a cura di), *Catalogo delle opere*, in *Canova e la danza*, catalogo della mostra (Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, 3 marzo - 30 settembre 2012), a cura di Mario Guderzo, Crocetta del Montello 2012, pp. 162-165.

Luser 2012

Federica Luser, *Primitiva bellezza del paesaggio*, in *Umberto Moggioli. Primitiva bellezza del paesaggio*, catalogo della mostra (Asolo, Museo Civico, 13 maggio - 24 giugno 2012), a cura di Mauro Guderzo, Federica Luser, Federico Fumolo, Asolo-Milano 2012.

Mamoli Zorzi 2012

Rosella Mamoli Zorzi, *Un'americana ad Asolo e a Venezia: Katbarine de Kay Bronson*, in *Robert Browning in Asolo*, Treviso 2012, pp. 33-49.

Perocco 2012

Daria Perocco, *Introduzione*, in Antonio Colbertaldo, *Storia di Caterina Corner regina di Cipro. La prima biografia*, a cura di Daria Perocco, Padova 2012, pp. 11-55.

Robert Browning 2012

Robert Browning in Asolo, Treviso 2012.

Robert e Pen Browning 2012

Robert e Pen Browning, opuscolo della mostra - catalogo delle opere (Asolo, Museo Civico, 10 novembre 2012 - 6 gennaio 2013), s.l. [2012].

Ruffilli 2012

Paolo Ruffilli, *Robert Browning in Asolo*, in *Robert Browning in Asolo*, Treviso 2012, pp. 17-30.

2013

Caterina Cornaro 2013

Caterina Cornaro. Last Queen of Cyprus and Daughter of Venice / Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia, herausgegeben von Sabine Rogge, Candida Syndikus, Münster 2013.

Fossaluzza 2013

Giorgio Fossaluzza, *Identificazione di Pase Pace e appunti sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle “Sette Maniere”*. Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo,

Accademia Carrara, 29 novembre 2013 - 6 gennaio 2014; Nembro, Biblioteca Centro Cultura, 11 gennaio - 14 febbraio 2014), a cura di Amalia Pacia, Cinisello Balsamo 2013, pp. 47-117.

Il museo 2013

Il museo nelle città italiane. Il cambiamento del ruolo sociale dei musei nei centri urbani, Atti del XXIX Convegno Nazionale ANMLI Associazione dei Musei Locali e Istituzionali (Ferrara, Salone del Restauro, 30-31 marzo 2012), a cura di Anna Maria Montaldo, Anna Maria Visser Travagli, Bologna 2013.

L'avanguardia intermedia 2013

L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica, 19 ottobre 2013 - 26 gennaio 2014), a cura di Alessandro Del Puppo, Trento 2013.

Lucchese 2013

Enrico Lucchese, *ad vocem* Negri, Pietro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013, p. 157 (vedi www.treccani.it/biografie/ pagina consultata il 14 marzo 2014).

Mario de Maria 2013

Mario de Maria (Marius Pictor). Il pittore delle lune 1852-1924, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo D'Accursio, 20 dicembre 2013 - 9 febbraio 2014), Bologna 2013.

Mazzocca 2013

Fernando Mazzocca, *Joséphine de Beaubarnais ammiratrice e collezionista di Canova*, in «Studi Neoclassici. Rivista Internazionale», I (2013),

pp. 19-25.

Molteni 2013

Monica Molteni, *Per l'iconografia cinquecentesca di Caterina Cornaro*, in *Caterina Cornaro. Last Queen of Cyprus and Daughter of Venice / Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia*, herausgegeben von Sabine Rogge, Candida Syndikus, Münster 2013, pp. 11-31.

Syndikus 2013

Candida Syndikus, *Tra autenticità storica e invenzione romantica. L'immagine di Caterina Cornaro nella tradizione artistica e storico-artistica dell'Otto e Novecento*, in *Caterina Cornaro. Last Queen of Cyprus and Daughter of Venice / Ultima regina di Cipro e figlia di Venezia*, herausgegeben von Sabine Rogge, Candida Syndikus, Münster 2013, pp. 33-79.

Verso Monet 2013

Verso Monet. Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 ottobre 2013 - 9 febbraio 2014; Vicenza, Basilica Palladiana, 22 febbraio - 4 maggio 2014), a cura di Marco Goldin, Treviso 2013.

2014

Dipinti antichi 2014

Dipinti antichi, Genova, 15 aprile 2014, asta 192, Casa d'aste Cambi, Genova 2014.

Manoukian 2014

Agop Manoukian, *Presenza Armena in Italia, 1915-2000*, Milano 2014.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
luglio 2014



Giorgio Fossaluzza

IL MUSEO CIVICO DI ASOLO



CITTÀ DI ASOLO
MUSEO CIVICO

