

706. 949953

THEATRUM URBIS

Personaggi e vedute di Vicenza

a cura di
Sergio Marinelli
Chiara Rigoni



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI VERONA VICENZA
BELLUNO E ANCONA

Questo volume, offerto a quanti amano Vicenza,
è stato promosso dalla Fondazione Cassa di Risparmio
di Verona Vicenza Belluno e Ancona
Verona, dicembre 2003

Sergio Marinelli

**RITRATTI NELLA PITTURA DELL'OTTOCENTO
E DEL PRIMO NOVECENTO A VICENZA**

SEMPRE NELLA CONVINZIONE che l'arte possa essere, ad una attenta lettura, il documento più completo e profondo della storia, il periodo che va dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale, a Vicenza e nel suo territorio, è forse il meno impervio nella ricostruzione di un possibile percorso d'immagini, anche se mancano gli specialisti ufficiali del ritratto, perché, come si potrà osservare, anche Busato è ancora troppo poco noto per esser considerato tale. Ne risulta comunque una galleria di figure ed episodi sorprendenti, forse più complessa che in altri territori, con una rete avviluppata di combinazioni molteplici.

L'unità politica copre, più ancora che in passato, una serie di realtà locali spesso di fatto autonome, a partire dalla stessa Vicenza, naturalmente Bassano, ma poi anche, nei diversi periodi, Schio, Thiene, Arzignano, Lonigo, che di volta in volta si isolano e si intrecciano nei rapporti. Ma poi all'interno delle realtà locali sembrano contare di più i rapporti familiari, vere e proprie diramate saghe parentali, e le amicizie intellettuali, che stringono alla fine in uno stesso cerchio ristretto e sempre definibile tutti i committenti e tutti gli artisti. In questa storia, come in un fluviale romanzo-saga ottocentesco, con tanti personaggi di diverse generazioni, quasi tutti partono, verso Roma, Venezia, Torino, Milano; poi quasi tutti, quelli che non muoiono in incidenti, tornano; alcuni, pochi, non partono mai. Questo apparente labirinto, che si rivela piccolo alla fine, perché di piccole città si tratta, presenta diverse entrate, con diversi percorsi, diverse alternative possibili, tra cui quella che sarà qui seguita.

Nell'atmosfera del discrimine tra Sette e Ottocento sembra opportuno iniziare la nostra sequenza, proprio per la valenza iconografica, con l'*Autoritratto* (fig. 1) di Giovanni Folo (1764-1826), uno dei più celebri e attivi incisori bassanesi, conservato al Museo di Bassano. Dalla Bassano dei Remondini passò nel 1781 alla Roma di Volpato e quindi della cerchia di Canova, fino ad essere eletto nel 1812 membro dell'Accademia di San Luca. Spe-

cialista d'incisione, con esiti particolarmente felici nella traduzione delle opere di Canova, egli dovette dedicarsi molto saltuariamente e per proprio eccezionale piacere privato alla pittura, in questo caso per autocelebrazione e promozione dell'attività incisoria. Si raffigura infatti tenendo in mano una sua opera grafica, forse addirittura un profilo dello stesso personaggio, guardando fisso l'osservatore, o meglio la propria immagine nello specchio, come nella prassi degli autoritratti. In realtà la mancanza di ulteriore documentazione circa un'attività pittorica di Folo ha fatto ragionevolmente dubitare in passato, anche se in forme non tanto esplicite e dichiarate, dell'autografia del dipinto, pur senza discutere dell'identità del personaggio. Il gioco degli specchi tuttavia, e l'atteggiamento esplicito di autopresentazione, restano a favore dell'ipotesi dell'autoritratto, anche se del "pittore" non si è ritrovata nessun'altra opera e se questa, pittoricamente ineccepibile, non pare il primo ed unico lavoro di un dilettante della tecnica. In realtà alcuni disegni di ritratti, sempre conservati al Museo di Bassano, attribuiti unicamente per tradizione a Folo, mostrano altrettanta perizia e altrettanta qualità. La tensione dello sguardo e le spigolosità insistenti di panneggi e colletti si placano nelle ampie curve che raccolgono e delimitano il campo visivo. L'ovale e anche i tratti del costume, almeno i capelli riportano ancora al Settecento. Ma a quello "serio", degli artisti e studiosi nordici "impegnati", che parte dai ritratti, o meglio dagli autoritratti, di Mengs, arrivando fino a Fabre, in parallelo a Bernardino Nocchi e Stefano Toffanelli.

Veramente la Bassano di questi anni vive di riflesso su Roma, in una cultura internazionale assolutamente europea, che scavalca Vicenza. Per i dati del costume appunto e l'ipotetica età dell'effigiato la datazione del dipinto è sempre stata posta alla metà dell'ultimo decennio del Settecento. Forse il 1794, l'anno in cui Folo aprì a Roma una bottega autonoma, potrebbe essere il più probabile per spiegare un'immagine dai significati così scopertamente promozionali. Anche Vicenza tuttavia, nel rime-



1. GIOVANNI FOLLO, *Autoritratto*, Bassano (Vicenza), Museo Civico



2. GIACOMO CASANOVA, *Autoretrato*, Venezia, Museo Casanova

scolamento di quegli anni, la spregiudicata
 zionalità e lo si vede nel *Portrait of a Young Man*,
 firmato e datato 1681 da Francesco Casanova.
 Il pittore, che già aveva detto: "Mio padre
 Villa Medici, fuggiva nel 1527, e si rifugiò
 sotto la protezione di un nobile veneziano,
 che lo aveva conosciuto, il pittore, che
 lo aveva conosciuto, il pittore, che lo aveva
 conosciuto, il pittore, che lo aveva conosciuto,
 effigiati nella tela apparenza di una
 famiglia di mercanti di sera e senza
 ramo della celebre dinastia dei
 menti dell'economia spagnola
 vie ereditarie la tela è piena di
 quindi alla Pinacoteca Nazionale
 sito della Cassa di Risparmio di Venezia
 senza ha perduto la scena
 miliare, dipinta all'oscuro, di
 (203 x 163 cm). Benché
 recente (1992), il dipinto
 zione a varie mostre, propo-
 lustrare la dimensione princi-



2. GIACOMO CAMBRUZZI, *Ritratto di Chiara Ghellini*,
Vicenza, raccolte Ipab

scolamento di quegli anni, ha qualche brivido d'internazionalità e lo si vede nel *Ritratto della famiglia Tiepolo* firmato e datato 1801 da François Guillaume Ménageot. Il pittore, che già aveva diretto l'Accademia di Francia a Villa Medici, fuggiva ora i disordini di Roma riparando sotto la protezione di un amico vicentino, dilettante pittore, che là aveva conosciuto, il conte Camillo Valle. Gli effigiati nella tela appartengono a una ricchissima famiglia di mercanti di sete e tessuti d'origine veneziana, un ramo della celebre dinastia dei Tiepolo, che ora i mutamenti dell'economia spingevano verso la terraferma. Per vie ereditarie la tela è passata ai Massari di Ferrara e quindi alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara come deposito della Cassa di Risparmio della stessa città. Così Vicenza ha perduto la scena forse più esemplare di vita familiare, dipinta all'esordio del secolo, su una grande tela (203x163 cm). Benché pubblicato infatti in epoca assai recente (1992), il dipinto è diventato famoso per l'esposizione a varie mostre, proprio per la sua esemplarità a illustrare la dimensione privata in provincia all'inizio del-



3. GIACOMO CAMBRUZZI, *Ritratto di Francesco Sangiovanni*,
Vicenza, Museo Civico

l'età napoleonica. In realtà, a parte l'altisonante firma dell'autore francese, sempre confrontato, inevitabilmente ma anche, nella sostanza, impropriamente, col contemporaneo e rivale David, l'immagine si risolve in una grande scena di genere familiare, che s'inserisce ancora bene nella tarda tradizione settecentesca veneta, tra Pietro Longhi e Saverio Dalla Rosa, con l'antenato nell'ovale settecentesco sul fondo. «... Il fulcro sembra essere nello scialle rosso della giovane gentildonna atteggiata un po' leziosamente al centro della composizione mentre cerca qualche accordo alla chitarra. Intorno si dispongono il marito, i figli e, in secondo piano, altri personaggi familiari» (Agostini 1997, pp. 241).

Alla stessa data 1801 risale il *Ritratto di Chiara Ghellini* (fig. 2) della collezione dell'Ipab di Vicenza, firmato da Giacomo Cambruzzi. La signora appartiene a una delle più note famiglie vicentine e la sua immagine è entrata nelle collezioni come benefattrice. L'autore è un pittore trevigiano, di Pieve di Soligo, oggi caduto totalmente nell'oblio, ma celebre allora per una vasta at-

tività esclusivamente "internazionale". «Le fonti ricordano numerosi ritratti eseguiti da Cambruzzi alla fine del Settecento: tra gli altri il ritratto della principessa di Sassonia, Maria Antonia, quello dell'illuminato principe Elettore Massimiliano Federico a Colonia, quello dell'infante don Gabriele di Spagna e molte altre opere presso la corte di Versailles e a Parigi... Solo a partire dal 1774 l'artista risulta attivo in Italia nel Granducato di Toscana dove dipingerà il ritratto di Ferdinando III e della moglie Maria Luisa di Borbone...» (Millozzi 2002, p. 167). Federica Millozzi ha collegato giustamente la committenza del ritratto al desiderio di adeguamento da parte dell'effigiata alla moda internazionale del tempo. «Una scelta che si pone in linea con la cultura illuminista del suo secondo marito, Francesco Sangiovanni, un uomo raffinato e colto, del quale resta conservato presso la Biblioteca Bertoliana un fitto carteggio (1771-1790) con Francesco Milizia, proprio negli anni della stesura del testo fondamentale del trattatista dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno...» (Millozzi, *Ibidem*). Va forse ancora precisato che egli divenne, nel 1785, il Venerabile della prima loggia massonica vicentina. Si conosce anche il biglietto di presentazione del personaggio, inciso nel 1783 da Cristoforo Dell'Acqua, una "summa" capricciosa ma programmatica dei capolavori dell'architettura vicentina (Marini, *supra*).

In realtà al Museo di Vicenza si conserva inedito anche il *Ritratto di Francesco Sangiovanni* (fig. 3), che presenta la medesima tecnica e dimensione di quello della moglie e spetta sempre ovviamente allo stesso Giacomo Cambruzzi, come risulta da un'iscrizione sul retro, che reca tuttavia la data 28 marzo 1791. Tale data è credibile anche in considerazione degli estremi cronologici di Francesco Sangiovanni (1724-1806). Il divario temporale tra le due opere si può forse leggere anche nel costume dei due ritratti, ancora settecentesco, con parrucca, lui; tutta "impero", come una Joséphine di provincia, lei. La tecnica leggera ed aerea del pastello si presta molto alle due immagini, piccole cose, di quasi snobistica semplicità, col vestito appena accennato della signora aggiornato sull'ultima foggia "classica". Il pastello si è subito combinato con la nuova moda classicista anche in pittura ed i



4. FRANCESCO BOLDRINI, *Ritratto di Ottavio Trento*, Vicenza, raccolte Ipab

debiti di Mengs con i pastelli della Carriera presenti da subito nella collezione di Dresda non sono mai stati abbastanza rilevati. Più insolito è il supporto su pergamena, non estraneo tuttavia alla tradizione settecentesca, come provano le opere di Marco Ricci. Cambruzzi era certo un artista affermato e il suo *Autoritratto* era entrato nella Galleria degli Uffizi: i gusti dei coniugi Sangiovanni-Ghellini erano sofisticati e difficili ma certamente la loro commissione significa anche che non c'era allora nessun ritrattista vicentino in grado di soddisfarli, tanto più Boldrini.

Francesco Boldrini (1762-1825) vicentino, trovò fortuna a Milano e a Verona, dove fu anche ritrattista dell'imperatore al Congresso del 1822, ma poca nella sua città natale, dove evidentemente scareggiava la committenza, in anni tuttavia difficili per la nobiltà. A lui sono attribuite due versioni del *Ritratto di Ottavio Trento* (fig.

4). sempre nelle collezioni di Ottavio Trento (1729-1806) che lo aveva visto tra il 1774 e il 1775 nella pubblica di Verona nella quale, si ritira a via privata, malversazione da parte del governo, se gli costò un anno e un lamento, prima dell'assegnazione di una cospicua donazione per la sua ricezione da Napoleone Bonaparte nel 1806. La reale della Corona di Francia può notare nel ritratto, il suo la giacca» (Millozzi *supra*, p. 167). La passata esperienza con la quale un ritratto celebrativo nella lotta "verità", anche attraverso la ciatura, resi con puntualità una lunga giacca in velluto, nano a decorare le maniche per la cravatta, puntale di perla bianca e uno spiraglio di azzurro e rosa» (Millozzi *supra*, p. 167).

Lo stesso spiraglio di pinto da vero pastello, stessa eredità e sempre l'Ipab, fu esposto nella mostra del 1814. Volle ricordare il benemerito funebre al Venerabile nel 1814 (Gazzoni, *supra*, p. 167). Trento molto meglio di Boldrini, dove... dove... tratta dal naturale con "sublime"...» (Gazzoni *supra*, p. 167). che, dalla descrizione di Boldrini: A Canova è attribuito di Ottavio Trento sempre

4), sempre nelle collezioni dell'Ipab di Vicenza. «Il conte Ottavio Trento (1729-1812), dopo una carriera pubblica che lo aveva visto tra il 1792 e il 1795 Podestà per la Repubblica di Venezia nelle città di Chioggia, Crema e Bergamo, si ritirò a vita privata a Vicenza dopo le accuse di malversazione da parte dei bergamaschi...» (Grandesso 2000, p. 198). Un incidente che dovette lasciare il segno, se gli costò un anno e mezzo di carcere duro, in isolamento, prima dell'assoluzione. «... Trento promise la cospicua donazione per la Casa di Ricovero e Industria ricevendo da Napoleone la nomina a cavaliere dell'ordine reale della Corona di Ferro, onorificenza che, come si può notare nel ritratto, il conte porta già appuntata sulla giacca» (Millozzi 2002, p. 164). L'atteggiamento favorevole al nuovo regime si spiega certo per reazione con la passata esperienza sotto il governo veneto. Per essere un ritratto celebrativo nulla è risparmiato al benefattore della propria infelicità fisica, in nome della nuova assoluta "verità", anche artistica. «L'abbigliamento e l'acconciatura, resi con puntualità, seguono la moda francese: una lunga giacca in velluto dai grandi bottoni che ritornano a decorare le maniche, un leggero ricamo di pizzo per la cravatta, pantaloni al ginocchio chiusi da una fibbia che lasciano intravedere un piccolo lembo della calza bianca e uno splendido panciotto dai vivaci colori giallo, azzurro e rosa» (Millozzi, *Ibidem*).

Lo stesso splendido panciotto che, raffigurato nel dipinto da vero protagonista di bellezza, arrivato con la stessa eredità e sempre conservato nelle collezioni dell'Ipab, fu esposto accanto al suo "ritratto" in occasione della mostra del 2002. Nel 1812 il Municipio di Vicenza volle ricordare il benefattore commissionando il suo monumento funebre ad Antonio Canova, siglato dallo scultore nel 1814 (Guerriero, *supra*). Canova trattò il conte Trento molto meglio di Boldrini, in un'immagine di profilo "dove... aveva saputo congiungere la fisionomia ritratta dal naturale con gli elementi di un'idealizzazione "sublime"...» (Grandesso 2000, *Ibidem*). Per la realizzazione della stele Canova lavorò sulla base di un ritratto che, dalla descrizione, non corrisponde a quello di Boldrini. A Canova è attribuito anche un rilievo col *Ritratto di Ottavio Trento*, sempre conservato al Museo di Vicen-

za, probabilmente preparatorio della stele. Certamente però i ritratti di Boldrini e Canova, inconfondibili, mostrano l'assoluta diversità degli esiti che si possono raggiungere partendo da presupposti estetici e psicologici differenti, con diversità di qualità e di tecniche. Si potrebbe dire, con anche troppo facile ironia, che i due ritratti si assomigliano tra loro come la malversazione e la beneficenza, che possono essere tuttavia due aspetti della stessa anima. Anche la riconoscibilità del personaggio, senza la documentazione, risulterebbe dal confronto oltremodo problematica, se non di fatto impossibile.

La fama di Boldrini è comunque perdurata presso i vicentini e gli architetti per motivo di un altro ritratto che nessun percorso attraverso la storia di Vicenza può eludere; più che un ritratto, un'allegoria: *Ottone Calderari, incoronato d'alloro, viene legittimato da Palladio succedergli nel ruolo di massimo architetto vicentino* (fig. 6), una grande tela (297x226,5 cm) già dei committenti Antonio Maria Porto e ora in collezione privata a Vicenza.

La titolazione stessa del dipinto mostra già tutta la complessità e la difficoltà programmatica dei temi storico-morali trattati nella grande accademia ottocentesca.

Della composizione esiste una esemplare disanimazione iconografica di Margaret Binotto, che veramente esige ulteriori approfondimenti. «Al centro della composizione è in atto la solenne cerimonia dell'investitura del Calderari, cui Palladio affida la prestigiosa missione di tramandare ai posteri la propria eredità. Assistono all'evento, insieme al pittore Francesco Boldrini, Antonio Maria Porto, committente della villa di Vivaro, e i suoi figli Ludovico e Giulio... Nella parte superiore del dipinto, oltre il muro e il colonnato, sono rappresentate a sinistra la carena e le arcate superiori della Basilica, e a destra il pronao e i podi della villa da Porto, nella quale si trovava il dipinto prima di essere trasferito nella residenza di città della famiglia». Analizzando poi gli attributi del genio funebre (indubbiamente tale per l'attributo classico della fiaccola rovesciata) in parallelo a quello canoviano del *Monumento a papa Clemente XIII*, l'autrice conclude giustamente che «... nel quadro si celebrano l'investitura e l'apoteosi del grande architetto «ne la cui gran mente l'immenso genio del Palladio è sce-



5. FRANÇOIS GUILLAUME MÉNAGEOT, *Ritratto della famiglia Tiepolo*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale



6. FRANCESCO BOLDRINI, *Allegoria di Ottone Calderari*, collezione privata

so» (Velo 1791, p. 16) e nel contempo se ne recita l'ora-zione funebre». Altra postilla importante è che «... nell'abbraccio affettuoso dei due fratelli Porto si adombra il ricordo della recente morte di Ludovico...» avvenuta, come quella di Calderari, nel 1803 (Binotto 1999, p. 183).

Il dipinto dunque viene a cadere probabilmente alla metà del primo decennio del secolo. Per chi non conosce la storia, la trama sottile dei significati di morte e gloria eterna, che s'intrecciano, sfugge sotto altri più elementari e apparentemente superficiali: «Il noto quadro di Francesco Boldrini... malgrado gli ingredienti classicisti, rappresenta più che altro una scena familiare... Padre Palladio e i suoi! A ben guardare il gesto della figura posta alle spalle della sedia dell'anziano maestro sembra adattare il figlio prediletto: Ottone Calderari, il quale gli sfiora affettuosamente il braccio e la mano sinistra. Ecco così raffigurato un rapporto di particolare intimità...» (Oechslin 1999, p. 13). Così Werner Oechslin, che non conosceva ancora i risultati della ricerca della Binotto,

esprimeva con buon senso una ben visibile e condivisibile verità. L'allegoria è costruita esattamente come i ritratti di famiglia, da quelli di Dalla Rosa a quelli di Craffonara. Perfino la popolarissima ma non certo innovativa immagine della *Famiglia Fossati* di Grigoletti rientra ancora in una simile variazione di schemi.

Nel caso più preciso del nostro dipinto è chiara l'influenza del *Ritratto della famiglia Tiepolo* (fig. 5) di François Guillaume Ménageot, del 1801: cambiando il fondo domestico con quello aulico, spostando i personaggi spesso tuttavia mantenuti nelle stesse pose...

Del resto Camillo Valle, che generosamente aveva ospitato Ménageot, doveva essere un ammiratore di Calderari se dipinse per l'Accademia Olimpica un suo raro ritratto, firmato e datato 1804, oggi conservato alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza. È da questo ritratto di profilo, che tiene un libro, che evidentemente deriva la figura di Boldrini nel quadro allegorico, che tiene invece affettuosamente la mano e il braccio di Palladio.



7. GIOVANNI MARTINO DE BONI, *Ritratto di Antonio Canova e Giovanni Battista Sartori Canova*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

Un'ultima considerazione, non polemica ma "storicamente" inevitabile, che la grande allegoria impone, è la discrepanza tra la sublimità dei significati e l'impaccio della sua composizione di fantocci. Per dirla chiaramente, non si fosse trattato delle religiose memorie di Palladio, Calderari e della nobile famiglia Porto insieme, la tela avrebbe rischiato facilmente, come tante altre della stessa qualità e dello stesso linguaggio, di andar bruciata nella seconda metà dell'Ottocento.

Al di là di ogni predilezione estetica dovrebbe risultare per tutti (ma non è mai così) imbarazzante il confronto, ad esempio, con l'aerea, elegantissima "conversazione" dei contadini affrescata solo poco più di mezzo secolo prima da Giandomenico Tiepolo sulle pareti della villa Valmarana. Per la sua sola esistenza la figura seduta, con il giubbotto azzurro e il gran cappello di paglia giallo, di cui non si vede neppure il volto, nella misura in cui esiste l'eternità dell'arte, è consegnata a quell'eternità. Boldrini, che testimonia la regressione tecnica ed espressiva incredibile della pittura sullo scorcio del Settecento, che però non si ritrova certo in contemporanei come David e Turner, era stato allievo di Canova a Roma. Ma del Canova pittore si vergognava anche Hayez, che pure dell'uomo e dello scultore pensava solo cose bellissime. «Canova... venne a dirmi che egli pure dipingeva; io non ebbi il coraggio di chiedergli che mi mostrasse le sue opere, ma col tempo successivo le ho potute vedere, e ne restai mortificato vedendo quale differenza vi fosse tra il pittore e lo scultore» (Hayez, ed. 1995, p. 56). Boldrini tuttavia, come s'è visto per il *Ritratto di Ottavio Trento*, sotto l'aspetto stilistico, non sembra aver conservato nulla neppure di canoviano. L'importanza documentaria delle sue opere e la coerenza indubbia del suo scarno neoprimitivismo formale stanno tuttavia facendo riconsiderare l'importanza della sua arte agli occhi di una critica storicistica che ha ormai preso il largo nel mare del relativismo senza esclusioni.

Un percorso come il nostro non può escludere un'immagine di Canova, che vicentino certo non è ma a cui Bassano, e anche Vicenza, devono tantissimo. La ritrattistica canoviana, da Lawrence ad Appiani, fu veramente un'ovazione universale, uno spontaneo omaggio eu-

ropeo all'uomo e all'artista, quasi un genere alla ritrattistica tra Sette e Ottocento. Lo ricolgo soltanto attraverso il meno conosciuto *Ritratto di Canova e di Giovanni Battista Sartori Canova* (fig. 7) di Giovanni Martino De Boni (1753-1810?), conservato al Museo di Bassano.

L'abate Giovan Battista Sartori Canova è, con lui, l'autore dell'importante lascito che ha sigillato il rapporto tra Bassano e l'eredità canoviana. Era soprattutto, come Folo, incisore delle opere d'arte, molto legato sia a Volpato prima, sia poi ai due fratelli del dipinto. Si tratta quindi di un "ritratto d'artista" un segno d'affetto, evidente come tale anche nella parte dell'immagine, la quale doveva godere della ben acccondiscendente autorizzazione dello scultore, e non trascurando la consueta modestia, sfoggia la decenza della milizia aurea, conferita nel 1801. Di questa ma d'orgoglio familiare è consapevolmente povero il dipinto, e ne sembra partecipe anche il pittore. I due fratelli posano piegando il capo con lo stesso segno, come rispecchiandosi l'uno nell'altro, come per dire ed esibire la loro fratellanza, che si poteva anche mettere in dubbio in quanto parziale. Il fondo scuro dei volti e accentua la valenza della riflessione reciproca, risulta alla fine un'opposizione in qualche modo evidente, una specie di doppio figurativo, dove l'immagine dell'abate, più interrogativa e sfuggente, prevale sulla più canonica, "ornata" e scontata dello scultore, per la sua posizione formale e percettiva nel campo dell'immagine, alla sinistra, dove l'occhio, secondo i canoni di Kandinsky, abitualmente più indugia e si ferma. Giovanni Battista probabilmente il vero committente dell'opera, in ogni caso il vero protagonista. Il dipinto proviene anch'esso dall'eredità canoviana e si può supporre si trovasse in origine nelle stanze dell'abate. Il dipinto malamente vien fatto risalire al periodo 1809-1810, quando i due fratelli, a Roma, abitavano insieme.

Tra le prime rivelazioni con cui si apre il sentiero da includere anche il monumentale *Ritratto di Canova e di Ignor Giuseppe Manfrin Provedi* (fig. 8), veneziano di Chioggia, figlio di Bartolomeo e Caterina Corradini, parroco a Schio dal 1785 al 1820, dal periodo de-



8. LATTANZIO QUERENA, *Ritratto di monsignor Giuseppe Manfrin Provedi*, Schio (Vicenza), duomo di San Pietro

minismo quindi fino alla restaurazione. Nel 1820 rientrò come vescovo nella sua patria, Chioggia, dove morì nel 1829. L'autore, Lattanzio Querena, bergamasco di Clusone (1768-1853), era stato uno degli ultimi imitatori di Giambettino Cignaroli nel nuovo secolo. Il modello archetipico appare qui immediatamente il monumentale ritratto del patriarca Giovanni Bragadin, capolavoro ritrattistico di Giambettino, oggi conservato al Museo Civico di Padova.

Alla data ipotizzata per la sua esecuzione, 1819, il momento della partenza da Schio, il ritratto è impressionante. La figura, avvolta e fasciata nell'abito liturgico, pare gigantesca, anche in confronto alle dimensioni del volto, di fattezze tuttavia massicce. L'iconografia della posa conserva tutti i tratti della tradizione settecentesca, solo ingigantiti dalla nuova enfasi imperiale. Il prelado tiene una mano sul vangelo e apre l'altra in un antico gesto predicatorio. Dietro a lui sta un pastorale, che indica la nuova nomina del prelado, appoggiato a una colonna, e una sedia vescovile istoriata come un trono. Quindi sulla destra uno scorcio di tenda s'apre sul nuovo neoclassico duomo di Schio, opera di Antonio Diedo. Si è notato qualche problema di fedeltà dell'immagine: «... il pittore ha costruito un pronao quale non esisteva nel 1820: il bassorilievo sul timpano richiama il Duomo di Colonia Veneta; le nicchie, approntate dal Diedo, non ospiteranno alcuna statua fino al 1877, la fascia scultorea che corre nell'attico sarà scolpita solo nel 1900; il campanile di sinistra ospiterà sì una campana, ma *Regina pacis* è del 1959. Infine la gradinata che collega la chiesa alla piazza è brevissima. Tutto ciò ci fa chiaramente intuire che il pittore non è mai stato a Schio e per il suo disegno si è basato sulle informazioni, che nulla ci vieta di pensare gli avessero dato lo stesso Manfrin Provedi e – forse – il Diedo» (Zacchello 2001, p. 25). In realtà appare ovvio che Querena si è basato su un progetto di Diedo realizzato solamente lungo il tempo. Le macchiette, di spirito squisitamente settecentesco (non manca neppure il cane), vivacizzano la veduta architettonica. L'immagine del duomo di Schio sta comunque solo a rappresentare il coronamento simbolico dell'opera e della lunga attività del parroco nella cittadina. Ma tutto scompare

dietro la gigantesca figura di monsignor Manvedi che assurge, forse più di ogni altra, ad icona della chiesa della restaurazione. Il prelado era stato insignito dell'alta onorificenza della corona dall'imperatore Francesco I d'Austria. In seguito dipingerà semplici e colorati ritratti romantici frontabili con questo, che rispecchieranno la società ottocentesca.

Mentre il ritratto del vescovo Provedi si attardava ancora nell'aura della monumentalità settecentesca, nello stesso anno, il 1819, il *Ritratto del conte Roberti* (fig. 9) di Francesco Hayez, conservato al Museo Civico di Bassano, è forse il primo vero ritratto del secolo in territorio vicentino. Come si vede in altri ritratti per le occasioni importanti vengono da Venezia i pittori Querena, Fabris, Malatesta (che era allora a Bassano), Molmenti, Zona, come nella seconda metà del secolo i pittori Stefani (che stava per andare a Venezia) e Milanesi. I pittori locali del resto frequentano l'Accademia di Bassano, mai quella di Brera e neppure quella della più vicina Verona. A Verona i pittori vicentini non espongono, ma non per due assolutamente sporadiche apparizioni nel 1864, Chiericati nel 1900. Le borse di studio e la formazione a Roma, come per Busato, Ippolito, Roi e Peterlin. Solo alla fine del secolo Milano sarà la meta e attrazione eccezionale di studi per Toniato e Biondi. Il ritratto di Francesco Roberti è un miracolo in quanto anche per il giovane Hayez, che entrò evidentemente in sintonia di spirito giovanile con l'effigiato che, nel 1789, era solo di due anni più anziano di lui e con lui trent'anni. Francesco Roberti era nobile, con una vocazione d'artista in una famiglia dove quasi tutti erano aspirazioni d'artista e tutti erano benevolmente protetti da Canova, il quale era, a sua volta, il protettore ufficiale di Hayez. Il giovane conte Roberti realizzò una misura assai contenuta le speranze sue (e forse anche gli altri), copiando un quadro di Tiziano e poi (con la penna) altri di Bassano e Rembrandt. Ritrassero tre concittadini illustri e altre 46 glorie locali (ma con la penna). Nel 1833 diresse la Scuola di Disegno a Bassano. Intorno al 1814 aveva dipinto il *Ritratto del conte Roberti* di Pietro Stecchini, oggi al Museo di Bassano.



9. FRANCESCO HAYEZ, *Ritratto del conte Francesco Roberti*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

sonaggio vicino ai Canova, sposo nel 1821 di una nipote dell'abate Sartori Canova. Ancor più, intorno al 1817, il *Ritratto del giureconsulto Domenico Brocchi*, fratello di Giambattista, fondatore del Museo Civico di Bassano nel 1828, a sua volta direttore del Museo nel 1842-1846, rivela non pochi contatti, generici ma evidentemente non casuali, con la ritrattistica del giovane Hayez. Di gusto più settecentesco e meno felice, per l'evidente preoccupazione della resa fisiognomica e della simbologia dell'impostazione, è il *Ritratto di Bartolomeo Gamba*, del 1816, pure conservato, come i due precedenti, al Museo di Bassano. È comunque certo che Hayez poteva vedere nel conte Roberti un amico coetaneo, che poteva capire le ragioni dell'arte, non un committente passivo, e forse i due si frequentarono nel periodo 1817-1819, che fu per Hayez il più ansioso di dubbi e incertezze sull'avvenire della sua vita, prima del trasferimento definitivo a Milano.

Francesco Roberti non è in veste di pittore (era nobile). L'impostazione felicissima e viva parte dalle larghe fasce, cromaticamente appena percepibili, del busto, fino al taglio dorato del gilet, l'unico vero colore, e al capriccio bianco del colletto. Poi lo sguardo incredibilmente vivo e la luce sul volto ruotato rispetto alle spalle puntualizzano certo l'aggiornamento sulla pittura europea più moderna, anche quella di Giuseppe Bossi, ma con ben altra forza, seppur forse inconsapevole, della storia. Gli abiti moderni non coprono infatti la luce del ricordo del giovane Tintoretto, qui evocato per le intensissime teste del periodo iniziale, apparizioni luminose dagli sguardi febbrili e brucianti. I ritratti dipinti da Hayez negli anni seguenti sono certo più significativi, complessi e aristocratici, ma composti e gelidi e riflettono la spesso scarsa simpatia del pittore verso i superbi committenti lombardi, spesso esplicitamente dichiarata anche nelle sue memorie. Il confronto inevitabile era con i modelli di Appiani e di Palagi. Solo più tardi la ritrattistica di Hayez tornerà a riscaldarsi, con il progressivo attenuarsi dell'ostracismo ufficiale alla pittura veneta antica.

Nell'immagine di Francesco Roberti sembra spirare invece ancora l'ultima aura napoleonica, nel senso della cultura di Canova e di Foscolo, di cui non sappia-

mo quanto anche il giovane conte bassanese fosse sapevole. Forse era tutto solo nella testa di Hayez con questo ritratto dà l'addio alla sua giovinezza e parte immediatamente dopo per Milano. Il conte Roberti è appena una decina d'anni posteriore al canoviano di De Boni ed è esattamente contemporaneo a quello di Querena per il parroco-vescovo di Bassano e, eppure, anche per psicologia e costume, ormai è così incalcolabile sembra separarli.

La commissione del ritratto del conte Roberti sembra in qualche modo legata al suo matrimonio con Vittorelli, celebrato il 21 giugno 1819. Hayez non ritrasse la sposa come pure, apparentemente solo Francesco Roberti. Resta invece di lei, sempre a Bassano, il ritratto dipinto da un giovane del marito, Pietro Menegatti (1809-1848). È un ritratto di scialli e cuffiette, di quel *béguinage* di piegnate donatrici, vedove, assistenti, infermiere, di cui sarà specialista impareggiabile Busato. Il ritratto del 1839, ma è solo un documento di costume, di una civiltà senza tempo, ormai di un'altra civiltà (se così si può dire) rispetto a quella di un'altra vita senza speranze evidenti) rispetto a quella di vent'anni prima, Hayez ritraeva il giovane sp

L'unico coerente seguito al ritratto di Hayez a Bassano è il *Ritratto di Alfonso D'Alfonso* (fig. 10) di Placido Fabris (1802-1859) al Museo di Bassano. Senza dubbio è uno dei massimi raggiungimenti di questo pittore, ma anche forse dei più anomali, per il valore di un chiaroscuro luministico veneto su un disegno "tedesco". Una luce teatrale circonda il volto e ritorna poi di riflesso dal fondo scuro, dove un alone luminoso che stacca la figura da e con lo stesso volto è calato in fasce verticali di luce e di ombra a seconda appunto del battere della luce, in sintoniche fasce di bianco e nero dell'abito, determinando una immagine fortemente strutturata, che ben corrisponde allo sguardo sicuro e deciso del personaggio. Su Fabris la scheda dell'ultimo catalogo bassanese è larga e generosa: «...Per quanto attiene alla ritrattistica, Fabris anticipa la suggestione derivata dalla pittura degli Impressionisti e degli artisti veneti dell'Ottocento: Hayez, Grigoletti, Tominz, mentre il suo ling



10. PLACIDO FABRIS, *Ritratto di Alfonso Dendrini*, Bassano (Vicenza), Museo Civico



11. ADEODATO MALATESTA, *Ritratto di Antonio Bosa*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

pittorico appare lontano dalla tradizione locale» (*Pittura dell'Ottocento...*, 2000, p. 66). Almeno gli impressionisti, per qualche problema cronologico, bisognerà lasciarli stare. Il personaggio doveva rientrare nell'*entourage* dei conti Muzzarelli, col cui lascito anche il suo ritratto è entrato a far parte delle collezioni di Bassano.

Il *Ritratto di Antonio Bosa* (fig. 11) del modenese Adeodato Malatesta (1806-1891) continua l'aura internazionale della cultura bassanese nella prima metà dell'Ottocento. Antonio Bosa (1780-1845) attivo anche nel *Monumento a Canova* ai Frari, fu soprattutto celebrato come autore del cenotafio di Winckelmann, nel Lapidario della chiesa di San Giusto a Trieste. Il figlio Francesco fu amico di Adeodato Malatesta nel suo soggiorno veneziano (1833-1839) e poi a lungo suo informatore e corrispondente. Fu lui a richiedere al pittore il ritratto del padre. Il giovane Malatesta, che sarà poi tra i maggiori ritrattisti del secolo, ha lasciato qui una prova tra le sue più alte, mostrando deferenza e rispetto per il più anziano scultore. Antonio Bosa non è raffigurato tra gessi

e scalpelli, nell'esercizio "meccanico" dell'arte, e un grande "antico" o un "cittadino" dello spirito tempo. Quello che probabilmente è solo un camice lavoro buttato sulle spalle diventa un'ampia tu- sguardo luminoso ma sereno, col sicuro controllo proprie passioni, è quello di un intellettuale "a the". La fascia gialla tra il bianco della camicia e del camice è anche qui l'unica nota cromatica d- to. I lembi svolazzanti e grandi del colletto cos- no invece l'elemento mobile di quest'immagine i- ferma, l'unica nota fantasiosa, di libertà, quasi c- to di un mago. Il fondo luminoso ma indefinito c- agisce perfettamente in funzione della plasticità gura, come ormai si usava a partire da David. ' dendo la storia contingente dello scultore Anton è il ritratto della dignità dell'artista, l'immagine va di se stesso l'artista del primo Ottocento. Si che tutto questo venga da Malatesta, l'unico ve- re di corte italiano del secolo, autore quasi semp- riopinti ritratti aristocratici. Meno singolare ch- da uno degli ultimi cultori autentici di Raffaello

L'aura di Canova consentiva evidentemente a questa data, a Bassano, una ritrattistica subli- brativa in particolar modo della figura dell'artis-

Il *Ritratto del conte Vespasiano Muzzarelli* è, dopo quello di Francesco Roberti, l'altra men- icona ritrattistica del secolo. L'autore del dipinto- vato al Museo di Bassano, è Pompeo Marino M- ti, il gran maestro dell'Accademia di Venezia into- metà del secolo, il maestro di Favretto e di Non- innovatori veneti del secondo Ottocento. Semp- valutato nella prospettiva di una datazione int- 1860, il dipinto in realtà risulta già esposto a Ven- 1846, come ha documentato Lucia Ievolella. All'- te strettamente veneziano appartiene tuttavia il- che a Bassano è giunto forse solo per lascito te- tario. Ma a Venezia, non più a Roma, guarda or- che la Bassano del tempo. L'opera, si sa, fu dipin- base di un dagherrotipo, segno che il conte Mu- da personaggio veramente alla moda, aveva già- gherrotipo di sé a quella data, forse anteriore al 18- l'a priori fotografico è veramente fatto dimenti-



12. POMPEO MARINO MOLMENTI, *Ritratto del conte Vespasiano Muzzarelli*, Bassano (Vicenza), Museo Civico



13. ANTONIO ZONA, *Ritratto di Bartolomeo Bongiovanni*, Vicenza, Museo Civico

un risultato che più pittorico di così, all'epoca, non poteva essere. L'impianto, col taglio dei mobili e dei quadri e la porta aperta sullo sfondo viene direttamente dai quadri olandesi di genere, come forse il rutilante, variopinto tappeto. Su questo sfondo di conformistica tradizione risaltano ad evidenza i particolari moderni "rivoluzionari" suggeriti probabilmente dalla posa fotografica: il cilindro nero rovesciato sul tappeto, gli splendidi pantaloni a righe, la posa delle gambe accavallate, che segna anch'essa, in modo perentorio, la fine dell'accademia. È un gremio d'oggetti e di colori dominato perfettamente in un'esecuzione miniaturistica controllatissima; solo la parete soprastante alla testa dell'effigiato è sgombra, anche di colore, per non contrastarne negativamente l'immagine, e questo volto è ben disegnato, nobile, sicuramente espressivo di nobili pensieri e sentimenti che non sono banalizzati nella manifestazione, nella tradizione dei ritratti di Veronese o, poi, di Degas. Il nome di Veronese vien fuori spontaneo alla fine anche dal cromatismo, come modello naturale e antico tanto per l'effigiato come per il pittore. I termini dei confronti altisonanti non sono sprecati per il piccolo capolavoro di Molmenti, che restò anche per lui, purtroppo, un *unicum* irripetuto. Dispiace invece che un critico tante altre volte intelligente come Fogolari parli del «... signore che fuma in poltrona, accanto al divano, di una schiacciante mediocrità borghese, di una verità meticolosa e pettegola, ma dove tutto è ricercato e riprodotto con tanto amore, con tanto equilibrio, con tanta giustezza di toni che è bello e dà veramente piacere» (Fogolari 1923, p. 228). Ma si era non a caso nel 1923 e bisognava piegarsi alla schiacciante realtà contingente per poter riconoscere ed esprimere poi, neppure tanto tra le righe, gli autentici valori e "piaceri" della storia. Il conte Vespasiano Muzzarelli in nessun caso si poteva definire un borghese. E per di più mediocre! Aveva sposato Alfonsina Clement, figlia adottiva di Giuseppe Dal Niel, fondatore nel 1822 dell'Hotel Danieli, dove la coppia era andata ad abitare nel 1840, occupando tutto il primo piano dell'ex palazzo Dandolo.

Il *Ritratto di Bartolomeo Bongiovanni* (fig. 13) del veneziano Antonio Zona (1814-1892) è forse l'ultimo importante ritratto veneziano a Vicenza nell'epoca austria-

ca. Importante naturalmente è il personaggio, anche il suo nome è noto forse solo agli specialisti. Bartolomeo Bongiovanni, nativo di Creazzo (1791-1864), è allievo e collaboratore all'Accademia di Venezia di Cicognara e Borsato, tra i maggiori esperti ornatisti del tempo, professore alla scuola di disegno di Vicenza, troverà tuttavia il riconoscimento del suo ruolo e della sua funzione solo nel 1837, quando sarà chiamato come docente all'Accademia di Vienna, dove resterà circa vent'anni. Sua specialità è la ceroplastica, tecnica in cui risultano eseguiti una serie di 25 medaglioni con ritratti di principi e sovrani, alcuni donati dallo stesso Bongiovanni, oggi conservati al Museo di Vicenza. Si tratta di immagini in parte da identificare, ma anche in parte di personaggi fittizi, che documentano le diramate e importanti relazioni di Bongiovanni, come quello del conte Orazio veneto Porto (1848, ma modellato nel 1825), di Giuseppe Fogazzaro (1848, ma modellato nel 1837), dell'arciduca austriaco viennese Rigel (1848), dell'imperatore Francesco Giuseppe (1849), di Hayez (1852), di papa Pio VI (1855), di papa Pio VII (1855), di papa Pio VIII (1855), di papa Pio IX (1856), l'*Autoritratto* (1856, su un modello di Giuseppe Relli del 1822) (Guerriero, *supra*). Mazzocca vede probabilmente in queste immagini la costituzione di un *theon* personale da parte di un personaggio che per tutta la vita aveva frequentato i potenti. È inevitabile allora richiamare il caso simile di Antonio Abondio, il primo, specialista alla fine del Cinquecento di profili di principi e sovrani proprio alla corte di Vienna e soprattutto di Praga, Rodolfo II, e dall'altra in qualche modo anche la maniera classicistica, protorinascimentale e manieristica, che si affaccia sulle cere che con il profilo dei potenti aveva diritti di frequentazione prioritari e antichi. Il giovane Zona riprende invece Bongiovanni solo col compasso in mano, a indicare la sua più generica attività di ornatista e docente d'accademia. Il personaggio è colto in una posa inedita, come se si girasse dalla sedia della sua scrivania con la mano che regge il compasso sospesa sul braccio, come a riposo, in un momento di riflessione. L'atteggiamento al personaggio è dunque amichevole e psicologicamente felice, piuttosto anticonvenzionale, come la posa fotografica, anche se non sottintende necessa-



14. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di monsignor Paolo Antonio Smiderle*, Schio (Vicenza), duomo di San Pietro



15. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Antonio Bernati*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

mente una fotografia. L'opera presuppone infatti un rapporto "da artista ad artista" ed era proprietà dello stesso Bongiovanni, donata dal figlio al Museo di Vicenza. Bongiovanni è documentato pure come autore di un ritratto ad olio. Si può supporre anche, data la differenza d'età, un omaggio di Zona all'ormai celebre professore dell'Accademia di Vienna. Ma al di là delle importanti esperienze viennesi, Bongiovanni sembra esser stato determinante soprattutto per Vicenza dove, mancando un'accademia, la Scuola di Disegno, con la sua presenza, sembra aver funzionato un po' come tale. Bongiovanni e Bernati saranno comunque i primi maestri di quasi tutti gli artisti vicentini dell'Ottocento.

Il dipinto è datato da Mazzocca intorno al 1847 e ciò potrebbe corrispondere all'apparente età dell'effigiato. Il giovane Zona, tanto sostenuto da Pietro Selvatico, è qui all'inizio della sua felice attività di ritrattista, che lo confermerà tra i maggiori specialisti del genere nel secolo.

La storia di Giovanni Busato (1806-1886) è quella esemplare di un ottocentista di provincia, che tuttavia viaggia da Corfù a San Pietroburgo, dipinge sipari teatrali, saloni di ville, pale d'altare, ma torna periodicamente e poi definitivamente nella sua città, bruciando il successo effimero nell'oblio dopo la morte, con poche fiammelle di ricordo nelle memorie degli eruditi locali. Tra tanti tentativi d'affermazione d'incerta o contraddittoria accoglienza, l'attività ritrattistica rappresentò tuttavia alla fine la sua ancora di salvezza economica, la valvola di sicurezza della sopravvivenza e, come tutti i buoni accademici, se mai fu ritrattista *malgré lui*, fu tuttavia buon ritrattista. A una prima considerazione i suoi ritratti sembrano tutti fortemente condizionati dalla fotografia, ed evidentemente spesso la presuppongono, soprattutto, ovviamente, nell'ultimo periodo. In questi casi il persistere del ritratto dipinto in luogo della fotografia (o dopo di essa) sembra legato a un significato consacratore conservato dalla tradizione. Il campionario dei committenti noti non è vario, ma sembra limitarsi alla sola Vicenza. I personaggi sono quasi tutti benefattori o patrioti.

Al momento dell'attività pittorica di Busato a Schio, legato alla committenza di Alessandro Rossi, era sta-

to riferito nella scheda d'inventariazione mir anche il *Ritratto di monsignor Paolo Antonice* (fig. 14), conservato nella sacrestia del duomo di Vicenza. Anche qui, come sempre nel ritratto, resta il dubbio che la lettura di un altro tempo, possa essere stata nei significati. Il giovane ecclesiastico, con lo sguardo deciso, rinforzato dagli occhiali, e la testa trota per i braccini corti, a noi può sembrare soltanto un esemplare di abatino di provincia in carrizzone, con lo sfondo di piazza San Pietro e il suo obelisco, e un riquadro aperto a destra del ritratto, che pare un'immagine di un sogno. Se si tien conto tuttavia che il povero è nato l'8 ottobre 1798 e dimostra nel ritratto un'età poco più di trent'anni, un'epoca che non è ancora documentata con la fotografia, è inevitabile che gli anni Trenta dell'Ottocento e alla storia della fotografia dell'effigiato.

«... Dottore in Sacra Teologia, professore nel seminario di Vicenza di lingua latina, storia e geografia, professore del Collegio Teologico dell'Università di Padua, meriti segreti di S.S. Gregorio papa XVI, protettore apostolico, socio dell'Arcadia romana, canonico della chiesa cattedrale...» (Ghiotto 1993, 1) a questo punto diventa probabile che il dipinto fosse almeno impostato a Roma, che compare giustamente nello sfondo, nel momento in cui la carriera di un giovane monsignore si apriva alle speranze più rosee, forse dalla morte del bellunese papa Gregorio XVI, e anche nel momento in cui il giovane Busato, dopo la laurea a Venezia, scendeva con una borsa a fare quella di San Luca a Roma, soggiornando nel seminario almeno tra il 1830 e il 1834. La presenza di papa Gregorio XVI, ritratto anche da Pietro Paoletti, può essere stata qualche speranza di commissione nei panni di un pittore. Anche Busato dipinse il pontefice nel 1834. Il ritratto canonico Smiderle è accompagnato tuttavia da una dedica che lo dice eseguito da Busato nel 1844: «Il ritratto di Giovanni Busato. faceva in Venezia nell'ottobre 1844. Se questa ha fondamento è lecito pensare che l'opera, preparata già in precedenza da un disegno di Busato, fu querello, come in altri casi documentati del pittore, e la sua stesura pittorica solo a quella

Il *Ritratto di Antonio Bernati* (fig. 15) al Museo di Bassano, benché non datato, dovrebbe pure appartenere al periodo giovanile di Busato. Questi fu allievo giovanissimo del paesaggista nel 1825, e quindi prima di passare a Venezia e poi a Roma. Bernati, nato nel 1792, non dovrebbe aver qui tanto più di quarant'anni e la sua immagine dovrebbe essere un omaggio di Busato al maestro a dimostrazione degli apprendimenti conseguiti nelle più prestigiose accademie. Contrariamente a quanto si è scritto non sembra un ritratto basato sulla fotografia, sconosciuta a una data che difficilmente dovrebbe superare il 1835. Il primo pittore veneto documentato a basarsi sul dagherrotipo è Pompeo Marino Molmenti per il *Ritratto di Vespasiano Muzzarelli*, dipinto a Venezia nel 1846. La controprova è che, al museo di Vicenza, si conserva uno schizzo grande al vero della testa di Bernati, evidentemente preparatorio del ritratto. Quello di Bernati è un ritratto di simpatia, alla Tominz, tutto concentrato sul volto, analizzato con la precisione che in altri tempi si sarebbe detta fiamminga e ora tedesco-biedermeier. Anche se si legge la traccia di un velluto che circonda il collo, aiutando la resa della profondità della figura, il ritratto è quello di un volto e di un sorriso, ammiccante e beffardo, trattenuto a stento, oltre che di un paio di occhialini che, essendo l'unico oggetto chiaramente raffigurato, fanno da protagonisti nell'immagine inquadrando, con le folte sopracciglia, gli occhi vivacissimi del maestro paesaggista. Si direbbe questo il ritratto più vivo e umano di Busato se un sorriso in qualche modo simile non tornasse molti anni dopo, molto più inquietante, nel ritratto della vecchia Maria Caterina Reineri al Museo di Vicenza.

Di *Francesco Miglioranza* (1798-1861) resta invece un piccolo acquerello (fig. 16), di una serie di quattro, al Museo di Vicenza. Il personaggio è significativo ed importante, perché rappresenta per Vicenza l'esempio vero di viaggiatore irrequieto, di romantico appassionato e quindi, come architetto, di realizzatore eclettico negli ultimi anni della sua vita. Figlio di un cocchiere, «... irrequieto e insofferente di studio e botteghe, si diede ai più disparati lavori, passando dall'apprendistato presso un calzolaio a una legatoria di libri. Dopo un periodo



16. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Francesco Miglioranza*, Vicenza, Museo Civico

nel quale pareva dovesse entrare in seminario, intrise il mestiere di falegname ebanista, professione che lo stimolò a frequentare le scuole d'ornato per apprendere disegno ed elementi d'architettura sotto la direzione di Antonio Bernati... Questa formazione artistica lo portò a nuovi interessi, tanto da indurlo ad effettuare una serie di scavi alla ricerca di tracce dell'antico teatro romano... » (Villa 2000, p. 122). All'Accademia di Venezia, nel 1825, con Borsato, poi a Roma e nel Mediterraneo nel 1840, fu quindi autore a Vicenza di numerosi progetti ed architetture. Da una parte l'attività di viaggiatore di scavi fa di lui quasi un piccolo Schliemann o meglio un Andrea Monga vicentino, dall'altra l'attività di architetto, forse il più importante della prima metà del secolo a Vicenza, fa di lui un personaggio unico e determinante per la città. E di lui al Museo di Vicenza resta anche, come pittore, due *Vedute del tempio di Paesana*. Busato lo coglie in un piccolo acquerello, firmato e datato 1840, che assomma freschezza e precisione. I

le sarebbe fotografico, ma è quasi impossibile pensare a un dagherrotipo a quella data, anche per un viaggiatore. Alla voluta genericità, che fa appunto di molti ritratti ottocenteschi dei quadri di genere, si aggiunge solo l'irrequietezza dello sguardo laterale, unica spia del carattere del personaggio, difficile certo da bloccare e far "posare" lungamente.

Beatrice Salvi Anselmi (fig. 17) è in una posa studiata, in diagonale di tre quarti, secondo la gran moda europea imposta da Ingres e da Hayez.

Eppure dall'anonimato di tante altre contemporanee la salva proprio una stesura levigatissima, iperrealistica, che sembra negare la pittura stessa. Una pittura di velature, non di pennellate percepibili, quasi da effetto di pellicola fotografica.

Busato non era un pittore di *routine*, ma un vero sperimentatore e come nell'affresco aveva brevettato la tecnica della "stereocromia", seguita poi dagli allievi scledensi Pupin, così anche nella pittura ad olio impiega chiaramente soluzioni originali, tese ad effetti iperrealistici e lontane dalla pittura di tocco.

La gara ansiosa con la fotografia sembra qui vinta dal pittore. La resa dei veli sulle bordure dell'abito e sui polsini sembra rispecchiare, e far sentire, la realtà materica senza più il minimo scarto d'incertezza. La bella mano in primo piano evoca i ritratti del Rinascimento. La "tattilità" dei capelli è, in misura sconcertante, perfetta. Poi, sarà solo un effetto incontrollato e falsato del mutare del tempo, lo sguardo, diretto all'osservatore, e le labbra di questa signora, possono sembrare inquietanti, espressione di un messaggio non chiaro, ma non sereno e limpido. La quasi innaturale somiglianza alla persona viva non si risolve in una vitalità eterna e felice, come nei grandi ritratti del Rinascimento, ma in qualcosa di necrofilo, di *morbide*, come in una storia di Dorian Gray di provincia, ma con un protagonista naturalmente femminile. Sembrerebbe che il pittore e la nobile modella, forse solo con gli sguardi, si siano detti qualcosa. La realtà è invece sempre più sorprendente della più fantasiosa interpretazione.

Beatrice Salvi Anselmi, nei *Memorabili* di Giovanni da Schio è ricordata in una vivida memoria dell'autore,

venata certo dalla consueta misoginia, come «... Gian Battista, e moglie di Luigi Anselmi. Nessorse (forse fuori di me) che l'intero, e la mente erano affetti di morbidi gentilizzi. Io lo intravidi in malinconie, e nelli di lei ragionamenti. Fu cattiva e sterile. Ritornò alla casa paterna. Nel 1848 fu che gettò il vessillo tricolore a sventolare fuor palco in Venezia alla Fenice. Cantò in quel teatro dei poveri. I suoi mali l'uccisero durante la rivolta nel suo palazzo ai Carmini (oggi degli Armeni) bandonata, non avendo voluto imitare l'emigrazione dei suoi genitori». Una vita che è più di un romanzo l'eroina, che non vuole lasciare Venezia, chiusa da sola nel mitico palazzo che era stato degli sotto i soffitti esaltanti di Dorigny, mentre fu morbo infuria, il pan ci manca / sul ponte sverdiava bianca». Sembra già un film di Visconti. Una ribelle, dipinta anch'essa probabilmente da Beatrice Salvi morì a 23 anni, il 23 maggio 1848. Non c'è da pensare che Busato abbia potuto eseguire tanto rifinito nei giorni della rivolta o prima lavorava a Venezia in palazzo Giovanelli. L'espressione del suo volto, conoscendo la storia, sembra ora carica di quasi di esplicita sfida. Non è ancora chiaro dopo la sua morte, e per conto di chi, sia stato dipinto il suo ritratto. La tecnica, per quanto può valere argomento in Busato, sembra quella dei ritratti di Busato e anche "psicologicamente" sembra che del ritratto di Busato si siano lasciati passare degli anni per permettere di "cantare" un'immagine, per chi conosceva la storia, con così espliciti e, allora, scandalosi messaggi. Non è tuttavia come possibile committente del dipinto il padre, sopravvissuto per pochi anni nel confinato di Albettono, cui l'avevano relegato gli austriaci per non poter tornare a Venezia. E anche Busato del resto non fece solo brevissimi e rischiosi ritorni a Vicenza, ma morì nel 1866...

Francesco Bressan (1786-1868), «cittadino benemerito», come recita l'iscrizione sul verso, uomo di cui si parla nel libro di Busato, è ritratto con lo sguardo sereno e benevolo dal libro aperto, in un'aula di un osservatore, sullo sfondo di una loggia palladiana



17. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto della contessa Beatrice Salvi Anselmi*, Vicenza, Museo Civico



18. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Francesco Bressan*,
Vicenza, Museo Civico



19. GIOVANNI BUSATO, *Elisabetta Ziggiotti Manin
e il figlio Angelo*, Vicenza, Museo Civico

L'impianto, come è stato notato, è quello dei grandi ritratti della seconda metà del Cinquecento, Tiziano e più ancora Veronese. Eppure la posa scivolosa in diagonale, con le gambe accavallate, l'impianto diagonale della loggia stessa, la pittura antiveneta, o meglio non-veneta ma piuttosto fotografico-fiamminga, sortiscono un esito insolito e sconcertante, originale alla fine anche nel concerto ottocentesco. Gli effetti materici, come il lucido della pelle e del legno e il fazzoletto sulla consolle sono strabilianti. Il dipinto fu donato dall'effigiato stesso nel 1867 al Museo di Vicenza, quindi dovrebbe essere, almeno di poco, antecedente a quella data. Si tratta quindi di uno dei pochi casi di ritratto eseguito ancora "dal vivo" tra quelli di Busato della seconda metà dell'Ottocento.

Elisabetta Ziggiotti Manin con il figlio Angelo (fig. 19) costituisce innanzitutto il più bel campionario di stoffe ottocentesche che si possa immaginare, di misuratisima eleganza domestica. Ma sapere che l'effigiata morì a soli 28 anni nel 1849, già faceva dubitare fortemente

che il suo distacco triste, contrapposto alla genua dello sguardo del bambino, fosse occasione di un ritratto eseguito comunque da Busato per ricordare la madre. Anche la miniatura del marito, Benedetto Manin, che lei portava sempre allora il significato di una fedeltà dissolubilmente eterna. E, al rovescio, pare un'offerta di fedeltà da parte del marito alla defunta. La donna sopra quella del figlio, gesto naturale della madre, poteva allora significare al tempo stesso la promessa di un non definitivo abbandono e una presenza assistenziale ultraterrena. La circostanza è chiaramente chiarita dalla Brandellero, è in più straziante: quando Elisabetta morì, il figlio lo aveva solo pochi mesi. Lo stesso morì ne anni. Col ritratto il padre (probabilmente) l'ha donato alla madre. L'immagine quindi rientra nel repertorio patetico-cimiteriale di cui Busato era diviso, come dimostra l'altro ritratto di Rer-



20. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Guido Garbinati*,
Vicenza, Museo Civico

anche lui un bambino morto, recentemente acquisito dal Museo di Vicenza. Questo pietoso dramma familiare si colora della normale familiarità delle stoffe, che alleggeriscono anche i significati storici tradizionali dello sfondo monumentale, con la colonna sopra il basamento, di un palazzo avito. L'evidente bellezza degli effetti materici, con la variazione della luce sui tessuti, che alla fine sono i soli oggetti, se non vivi, veri, reali, s'impone sulla convenzionalità inevitabile e generica dei volti dei defunti e nell'immagine si verifica un capovolgimento di ruoli, tra figure e sfondo, che determina un'atmosfera psicologica originale ma straniante, come della sopravvivenza degli oggetti sui personaggi. Considerando le vicende iconografiche interne dell'immagine e le assenze "politiche" di Busato da Vicenza, la datazione dell'opera va spostata abbastanza avanti, forse a dopo il 1866. Risulta inoltre che Busato abbia dipinto, prima di questo, altri personaggi della famiglia Ziggionti e della famiglia Manin, tra cui anche quello del marito Benedetto.

Guido Garbinati (fig. 20) è l'eroe risorgimentale tanto di medaglie e onorificenze guadagnate, la mostra sul petto. Lo sguardo d'aquila, i bascapelli, persino l'orecchio, l'elemento più frontale dell'immagine, molto importante, sono da eroe. Benché come sempre è il disegno delle mani che s'inserisce nel libro. Ma forse l'elemento dominante dell'immagine è la stupenda poltrona rossa, valorizzata dal confronto con la sobria monocromia dell'abito del personaggio e della del fondo, resa con un effetto illusionistico e molto così efficace da richiamare effettivamente i più nobili esiti della pittura fiamminga. Il volto, con i lunghissimi bassettoni, è indagato insieme con disdegnata precisione animalistica. Il ritratto, conservato al Museo di Vicenza, per i suoi attributi simbolici, è forse naturalmente posteriore alla riunificazione italiana del 1866. Pare in realtà ora documentato del 1870, fatto dopo la morte dell'effigiato, quando Busato l'aveva raffigurato di sola memoria, senza fotografia, o forse con l'aiuto di qualche foto parziale.

Angelo Moni, in un ritratto pure del Museo di Vicenza, (fig. 21) dove la data 6 maggio 1881 apposta sulla tela potrebbe far fede anche della fine dell'esecuzione pittorica, che solo il gran cilindro appena visibile tra le mani porterebbe indietro, è presentato unicamente con la figura, senza alcun indizio di "storia". Del resto era un commerciante di panni, sicuramente affermato, che voleva e pagarsi un ritratto. La sobria ma accurata bellezza lo presenta quasi, conoscendo la sua condizione, come un modello dell'abbigliamento che commercializzava. La furba vivacità dello sguardo laterale conferisce via anche a quest'immagine un'originalità precisa, fermando l'esercizio d'osservazione e d'analisi psicologica sempre desto nel pittore.

Al conte Gerolamo Salvi (1804-1878), notissimo finanziere a Vicenza, piuttosto che a Bressan, cui lo ritrae da una seconda scritta, dovrebbe riferirsi un piccolo ritratto su carta (fig. 22), conservato in una casa aristocratica cittadina con un'attribuzione tradizionale a Busato. Il ritratto sembra pienamente condivisibile. È un'immagine raffinata, anche nella costruzione dell'interno, all'olandese, secondo una tecnica che era molto usata negli studi



21. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Angelo Moni*, Vicenza, Museo Civico

cademici. Busato evidentemente preparava i ritratti con studi dal vero, come nel caso di quello di Bernati, ma anche con piccoli bozzetti finiti ad acquerello o ad olio.

Maria Caterina Brigitta Reineri (1802-1869), come racconta una lunghissima scritta sul retro della tela (fig. 23), ospitò a Torino l'esule patriota vicentino conte Gerolamo Salvi e una sua figlia, Caterina Lucia, seguì poi il conte a Vicenza. L'espressione fissa e involontariamente comica dello sguardo denuncia che il ritratto è stato palesemente ricavato da fotografia e benché anche Busato sia stato a Torino, dove risiedeva la signora, nel 1853, quando lei era appena cinquantenne, e poi ancora nel 1862, è evidente che la foto di partenza è di poco precedente alla morte dell'effigiata e l'esecuzione del dipinto ancora posteriore, tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento. Il formato ovale, che è quello tipico delle grandi fotografie da appendere in salotto, come nel caso del ritratto della figlia, sembra denunciare anch'esso il modello tecnico di partenza. I ritratti delle Reineri furono voluti evidentemente per riconoscenza dai conti Salvi, anche quello di Maria Caterina che «...visse vita laboriosa e santa...» come è ricordato appunto sul retro della tela. L'esito dell'immagine, tra nastri, colletti, collari, cuffietta, è comunque straordinariamente felice nella documentazione del tempo, anche se l'effetto della resa espressiva della vecchia aristocratica piemontese, per nulla abbellita e idealizzata da Busato, resta, tra il benevolo e l'ironico, esilarante. Le viole del pensiero, che ingentiliscono la sua cuffietta, e a cui s'intona anche il grande nastro violaceo al collo, fanno risaltare ancor più lo spirito di spietato positivismo lombrosiano sottinteso all'immagine, che non toglie neppure il sospetto di una paresi alla bocca.

Caterina Lucia Maria Reineri Goano (1834-1911), figlia di Maria Caterina Brigitta Reineri, è la premurosa governante che ha assistito «...il Conte Gerolamo Salvi fino alla sua morte 22 8bre 1878 dopo quasi dieci anni di indicibili sofferenze», come testimonia una lunga scritta sul verso del dipinto. Tutti questi ritratti, anche quello della Goano, tra i più laconici e "fotografici", presuppongono il racconto di lunghe e complicate storie, di vite ricordate sempre più per il dolore che per le gioie.



22. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto del conte Gerolamo Salvi*, collezione privata

Anna Zennaro (fig. 24) è un ritratto esemplare di Busato. Le note di costume sono minime, ma importanti: una cuffia di piegoline di velo inamidate, fissata da un nastro di raso verde allacciato sotto il mento. Poi una fibbia importante, elegantissima su un abito scuro coperto da un gran collo di pelliccia, che si confonde con esso. In questi minimi particolari si vede il pittore di teatro e il disegnatore di costumi, qual effettivamente fu Busato. Lo sfondo neutro e piatto, appena variato dalla luce, è tipico della più antica accademia ottocentesca in funzione del rilievo della figura. La quale poi esprime tutta la sua forza in uno sguardo in tralice, da istitutrice severa, cui fa da contrappunto divertito il particolare delle treccine grigie, come da bambina, che emergono dalla cuffia. Qui veramente Busato si rivela un genio della psicologia del ritratto. In assenza di altri indizi cronologici, il fatto che il quadro sia stato riprodotto nel 1880 su un biglietto da visita emesso dalla parrocchia vicentina



23. GIOVANNI BUSATO, *Ritratto di Maria Caterina Brigitta Reineri*, Vicenza, Museo Civico

na di Santo Stefano, potrebbe far pensare anche che non sia stato dipinto molti anni prima, come invece il costume potrebbe far supporre. La Zennaro era morta del resto nel 1873 e la commissione del ritratto sembra esser stata motivata, anche in questo caso, da un ricordo di gratitudine alla benefattrice. Il dipinto fa parte della collezione dell'Ipab di Vicenza.

La *Contessa Veronica Capra* (fig. 25) compare in un ritratto firmato e datato 1881 sul dorso del libro posato sul tavolo accanto all'effigiata. La qualità materica e cromatica è anche qui straordinaria, dalla cuffietta col nastro rosa, simile a quella della Zennaro, al grigio luminoso del vestito, al piccolo scialle di quadrati bianchi e verdi. Una singolare sinfonia di grigi, dal fondo ai capelli, al vestito, si accorda armoniosamente nell'immagine forse più anticonvenzionale e dimessa, e questa volta apparentemente affettuosa, di una vecchia aristocratica dell'Ottocento. La viva presenza dell'anziana signora, col suo vigile sguardo parlante, regge e domina il confronto con gli oggetti, più che altri personaggi ritratti dal pittore vicentino. Veramente Busato qui appare il piccolo Moroni del suo secolo. Anche questo dipinto è conservato al Museo di Vicenza.

Ora anche nel suo caso tuttavia i pochi dati anagrafici ritrovati sembrerebbero riportare a una Veronica Capra nata intorno al 1770 e quindi morta molto avanti al momento dell'esecuzione del ritratto, stante l'evidenza dell'autografia della data apposta dal pittore. Era madre di Alessandro e Ottavio Barbaran, che furono committenti di una pala sacra di Busato. Sconcerta anche qui scoprire che l'effigiata era morta tanto tempo prima, in anni forse precedenti alla conoscenza della fotografia. La vecchietta sembra infatti vivacissima, più di tante altre figure già esplicitamente "imbalsamate" di Busato.

Legati alle commissioni nel duomo di Schio, e conseguenza forse più tarda di quelle, sono i due ritratti di *Alessandro Rossi* e della moglie *Marietta Maraschin*, (figg. 26-27) ora conservati nella sede di un ente assistenziale di Schio. Anche qui tutto era in apparenza predisposto dalla tradizione. *Marietta Maraschin* è dipinta su una loggia, accanto a un fusto di colonna, nel ruolo già interpretato dalle gran dame del passato, come

la Giustiniana Giustiniani Barbaro di Paolo Veror Maser. Dietro a lei un amabile e dolcissimo paesaggio d'alberi evoca immancabilmente gli sfondi dipinti studi fotografici contemporanei. Poi si scopre per questo bellissimo paesaggio "finto" è il giardino villa di Santorso, in cui Antonio Caregaro Negrin pugnò per un lunghissimo periodo dal 1865 al 1888. vestita di sobria modestia, guarda premurosa (e sa) il marito, non diversamente dalle mogli degli o. Le sue piccole mani, trattenute e chiuse, di madre miglia che sta al suo posto ma che, quando è necessario interviene fino al sacrificio, sono un vero capolavoro di Busato. *Alessandro Rossi* è invece ruota una posa disinvolta, "moderna". Dietro di lui la terzata lascia intravedere un paesaggio industriale corciminiera che fuma. È forse a Vicenza il primo ritex-voto della civiltà industriale. La fabbrica, in questo paesaggio pubblico e sociale, fa da sfondo all'immagine del marito come il giardino di casa, paesaggio dorco, fa da sfondo all'immagine della moglie. Le mani sono una "in riposo", da ritratto cinquecentesco, l' più avanzata e aperta, quasi in ingrandimento fotografico, indicatrice della libertà d'azione. Anche il suo tutto tuttavia non è idealizzato ma come "scientificamente analizzato e riprodotto sempre in uno spirito darwiniano-lombrosiano, questa volta però sicuramente pivo. La posa del *Ritratto di Alessandro Rossi* corride, senza naturalmente lo sfondo, a una fotografia personaggio (*Schio e Alessandro Rossi* 1986, pag. I due dipinti dovevano ricordare i munifici benefa dell'ospedale di Schio.

La ritrattistica di Giovanni Busato, pur non condo forse immagini di unicità assoluta, che sono rare l'Ottocento italiano, sfiorate solo dalla *Juva Branc Hayez* o perfino dal *Vespasiano Muzzarelli* di Molm si ricompona *a posteriori* nella descrizione e nella nazione di una società, fatto che è possibile perché ap to di una piccola e circoscritta società si tratta. È qu che farà subito dopo, e inevitabilmente in forma più ga e dettagliata, con più duttilità e agilità, la fotogr se si pensa solo al caso inarrivabile di August Sar che poté organizzare coscientemente e sistematica



26-27. GIOVANNI BUSATO, *Ritratti di Marietta Maraschin e Alessandro Rossi*, Schio (Vicenza), Azienda Ospedaliera

te il campo d'insieme dei suoi personaggi. Busato dispone di un ventaglio sociale inevitabilmente più ristretto, quello che poteva accedere economicamente al ritratto, e di immagini limitate al volto, al mezzobusto, eccezionalmente al ritratto di tre quarti. Eppure alla fine, e lo sarà più chiaramente quando il tempo ci avrà restituito le altre immagini mancanti, ne esce un quadro completo della borghesia e della piccola borghesia, della nobiltà e della piccola nobiltà, che sembrano, e forse sono, ormai uguali, con un permanere sconcertante dei costumi nel tempo ma anche con una continuità di racconto che costituisce la più vivace descrizione della Vicenza ottocentesca, come qualcosa appunto che anticipa l'*Antlitz der Zeit* di Sander o lo *Spoon River* di Lee Masters. Gli esempi sono validi anche nel senso che i ritratti di Busato non parlano "dall'eternità" come il *Giuseppe Porto* di Paolo Veronese o il *Marcantonio Thiene* di Alessandro Vittoria, ma da una generazione passata di morti, molti sono dipinti già da morti, col filtro quasi assaporato del-

la necrofilia eppure con lo struggente attaccamento delissimo delle persone care. La volontà del ricomporre molla evidente di tutte queste commissioni, si vede nell'effigie che di quelli cui era destinata l'opera. Che la maggior parte, almeno di quelle note finite in pubbliche istituzioni, è pure molto significativa della storia della città. In fondo Busato si assunse completamente per Vicenza quel ruolo di ritratto di benefattori defunti, che vediamo condiviso da tanti in altre città, come a Milano, nella quadreria di benefattori della Ca' Granda. Chiara Rigoni segnò i ritratti di benefattori dipinti da Busato al Museo di Thiene, sicuramente quello di *Caterina Chilesotti* e probabilmente anche quello di *Giobatta Rossi*. La vita dovette essere considerevole se già nel 1850 po Cabianca ricorda eseguiti da lui più di cento

Nella vicina, e tanto diversa, Verona una galleria di ritratti di simile rilievo la troviamo solo nelle fidei commessi dei Lotze e di Kaiser, che partono appunto dal 1

a Vicenza il più modesto studio Farina-Bolo non riuscì evidentemente ad imporsi con immagini di tale forza e prestigio. La fotografia in ogni caso poteva riguardare solo i vivi (o i morti come cadaveri), mentre il ritratto dipinto, che tuttavia doveva essere fedele come la fotografia e documentarsi su essa, doveva sostituirsi in maniera credibile alla vita stessa, in una dimensione "eterna" di Eliso domestico.

Vicende parallele a quelle di Busato presenta in qualche modo anche il più giovane Agostino Bottazzi (1822-1877). Allievo dell'Accademia di Venezia tra il 1841 e il 1846, poi, dopo i moti del 1848, a Torino e a Genova. Rientrato a Vicenza tra il 1858 e il 1877, cercò infine fortuna a Pernambuco, in Brasile, dove però morì lo stesso anno di febbre gialla. La storia di questi artisti non è dunque molto diversa da quella degli artigiani e dei contadini, costretti a emigrare dalla regione in misura massiccia nella seconda metà del secolo, specialmente dopo il 1866. Quella di Bottazzi in più è complicata, nella prima parte, come del resto quelle di Busato e di Roi, dall'attiva partecipazione ai moti risorgimentali. Anche nel suo caso il ritratto più importante e documentato riguarda una defunta, la moglie del conte Ottaviano Porto, ripresa in numerose repliche di vario formato. L'immagine più icastica nota resta invece il *Ritratto del colonnello Giacomo Zanellato* (fig. 28), conservato al Museo del Risorgimento di Vicenza. L'effigiato «... celebre protagonista delle lotte risorgimentali beriche... dopo essersi distinto durante le guerre napoleoniche, in particolare nella campagna di Russia per cui gli venne conferito l'Ordine della corona ferrea... partecipò in seguito anche agli eventi del 1848, prese parte alla difesa di Vicenza prima e poi di Venezia in qualità di colonnello della legione Brenta-Bacchiglione... Zanellato fu il primo alfiere della bandiera della città di Vicenza quando, il 18 novembre 1866 essa fu decorata da Vittorio Emanuele II» (Cera 2000, p. 84). Le decorazioni sulla bandiera italiana fanno ritenere il dipinto posteriore al 1866 e anzi fanno logicamente presupporre che quell'evento sia all'origine della commissione dell'opera. Al Museo del Risorgimento di Vicenza, dove il dipinto è ora esposto, si conservano pure gli orecchini, "s-cione" in linguaggio

veneto, che il personaggio porta nel dipinto. Forse qui, probabilmente solo per effetto del caso, l'immagine è indimenticabile: l'irriducibile soldato napoleonico mezzo busto, impugna l'attributo della bandiera col santo guerriero (in seconda fila superiore) di un polai di Crivelli o di Cima. Il manico azzurro della bandiera tricolore è una nota cromatica ardita, insolita e altrettanto indimenticabile. Il cielo quasi a tutto campo, striso di nuvole tempestose, dietro alla testa del vecchio, semplice ma efficace sfondo per suggerire un'atmosfera romantica. Quanto vi è di duro e tagliente, anche logicamente, nell'immagine che, se non fosse per i dati databili, potrebbe risalire stilisticamente anche a cinquant'anni prima, ricorda molta pittura ottocentesca periferica e senza tempo, e anche novecentesca, come il celebre *Gotico americano*, che è appunto del 1930. Il lembo di paesaggio verticale visibile sopra la città, la basilica, la campagna, i monti, è di una semplicità sconcertante.

Alla base del ritratto vi è ovviamente una nota fotografica del personaggio, un ritratto "scattato" cui il dipinto è fedelissimo (Franzina 1980, fig. 175) e che già riporta la determinatezza e la fede impresse nella stessa dell'espressione facciale, antropologica del personaggio che è la sua maschera.

Le decorazioni che stanno sulla bandiera e sulla giacca di Zanellato vengono da una cerimonia ben precisa, immortalata dal più importante e ufficiale dipinto patriottico vicentino di tutto il secolo, il *Vittorio Emanuele II nell'atto di decorare la bandiera del X Giugno 1848*, ora al Museo del Risorgimento di Vicenza (fig. 29), firmato da Domenico Peterlin ed eseguito probabilmente subito alla fine del 1866. «L'episodio... si riferisce alla visita di Vittorio Emanuele II a Vicenza, avvenuta il 18 novembre 1866... Vi sono rappresentati tutti i principali esponenti della vita culturale e politica della città... il podestà Costantini... l'artista... sua moglie Adele e il figlio Mario... Giovanni Busato... Ottaviano Mocenigo... Paolo Liroy, Sebastiano Tecchio, don Giuseppe Fogazzaro, (il farmacista) Stefano Dalla Vecchia, Jacopo Cabianca, Vincenzo Mazza, il notaio Antonio Mariotto, la contessa Drusilla Loschi, Fedele Lam

tico, Daniele Braschi, l'architetto Negrin, Luigi Piovene, il colonnello Zanellato, Camillo Franco, il conte Ercole Thiene, il musicista Giuseppe Apolloni e Giacomo Zanella» (Zatti 2000, p. 146). La tela che illustra questo *pantheon* patriottico, inventariata dal Museo di Vicenza nel 1870, risulterebbe di provenienza ancora ignota ma dovrebbe essere logicamente di committenza pubblica, della municipalità, anche per le consistenti dimensioni (164x130,5 cm).

Domenico Peterlin (1822-1897) di Bagnolo di Lonigo, protetto dei conti Pisani Barbarigo, fu allievo anche lui di Bernati e quindi frequentò l'Accademia di Venezia alla metà degli anni Quaranta. Il susseguente soggiorno romano fu interrotto dai moti del 1848, che lo riportarono, come combattente, a Venezia. Si dedicò poi a una pittura di soggetti prevalentemente allegorico-letterari, risiedendo a Firenze. Fu comunque anche ritrattista e lasciò esempi pregevoli nel genere, come il *Ritratto del violinista Cesare Trombini*, del Museo di Padova. Tornò a Vicenza nel 1865 e nel 1872 divenne conservatore del Museo della città. È chiaro che egli fu chiamato a dipingere questo tema anche per i suoi passati meriti patriottici e forse anche per il ruolo pubblico che si apprestava a rivestire. Il dipinto è però ovviamente anomalo rispetto al resto della sua produzione. Come nel caso dei dipinti celebrativi e commemorativi delle antiche confraternite egli fu certamente "obbligato" a inserire tutti i personaggi riconosciuti, e a renderli in maniera riconoscibile, a dispetto della relativa esiguità del campo d'immagine. Così le teste si affollano una accanto all'altra, una sopra l'altra, ma con la precisione richiesta dall'esigenza di riconoscibilità, a confermare la presenza dei singoli personaggi al fatto, tutti con l'occhio ansiosamente fisso sull'osservatore. Il pittore deve aver avuto a disposizione una serie di fotografie dei personaggi e l'effetto finale è quello effettivamente dei grandi cartoni fotografici di fine secolo, di sodalizi e compagnie, con tante piccole immaginette affiancate in serie e giustapposte. Poi dietro è la città, come quinta teatrale, con le finestre gremitte di gente e di bandiere, che ricordano lontane scene di vedutismo settecentesco. Ma qui manca l'aria del Settecento. Domenico Peterlin fu indubbiamente un buon pit-

tore accademico, ma l'accademia italiana si è sempre incapace di fornire i mezzi espressivi per vere scene di gruppo o di folla e i rapporti formali e spaziali tra le figure. Rispetto all'epoca di Tiepolo simili immagini testimoniano un'ingenuità e assoluta regressione. Sono tuttavia i dipinti di questo tempo e questa, pur nella sua goffaggine, più significative. I particolari sono anche dettagliatamente descritti. Anche il bambino in primo piano, che potrebbe essere il figlio dell'artista. È ovvio che il dipinto di pittura sarà subito dimenticato o amabilmente rievocato o presto rivissuto nella regressione del grottesco nei quadri patriottici e cerimoniali del Dogar-

Nel clima dell'entusiasmo patriottico del 1848, Peterlin dipinse *Ritratto del colonnello Zanellato* e *Il vittorioso II nell'atto di decorare la bandiera del X giugno* di Peterlin, s'aggiunge anche il *Maggio 1848* tribuito a Pietro Negrisolo (1813-1890). L'immagine si inserisce perfettamente nel discorso in quanto un "ritratto di famiglia" patriottico. «Il dipinto raffigura l'erezione di una barricata in Contra' del tuale Corso Palladio, a Vicenza; si riferisce a un fatto avvenuto nel maggio 1848 presso la farmacia Dalla Vecchia all'angolo con Contra' Porti. Una riunione di giunta straordinaria del comune di Vicenza indette l'elezione di un Comitato di difesa che facevano parte Stefano Dalla Vecchia e, in qualità di ausiliario, il fratello Luigi, ingegnere. Terzo della famiglia era Francesco, messosi in luce patriotta avendo impedito il sequestro da parte dei francesi di un carico di armi inviate da Venezia nella città il 24 marzo 1848... nel dipinto sono raffigurati Stefano Dalla Vecchia nell'atto di discutere col fratello Luigi, il genio svizzero incaricato di sovrintendere all'opera (dal generale piemontese Giovanni Durando, 2000, p. 133).

Il farmacista Stefano Dalla Vecchia, che è raffigurato nel quadro votivo-politico collettivo, come se ne aveva voluto dunque uno per lui solo e la famiglia. L'incredibile ex-voto patriottico (di ragionate dimensioni: 108x142 cm) pare possibile nat-



30. PIETRO NEGRISOLO, *Maggio 1848*, Vicenza, Museo del Risorgimento

solo al momento della liberazione, 1866, e come conseguenza del dipinto di Peterlin, di cui riporta molte soluzioni formali e "psicologiche", come i gesti di saluto col braccio teso che tiene il cappello e i bambini (qui invero adolescenti), a fianco dei padri. Ma sia la composizione, di significato di per sé complesso, che la stesura a pittura liscia (i nuovi artisti avrebbero già detto "legnosa"), sono di una ingenuità assolutamente fuori del tempo da non far evocare qui neppure il Doganiere "patriottico" ma forse solo, nelle volutamente maliziose arcaicità e incertezze, certe scene di strada di Balthus, nel senso che Balthus si servì di questi dipinti sgrammaticati e "senza tempo", presenti nella storia d'ogni paese europeo, come nuovo linguaggio paradossale ingenuo d'effetto contrapposto alle sue situazioni cerebrali e scabrose. Qui, inve-

ce dell'erotismo di Balthus, il patriottismo dei vicentini risulta persino più divertente: un 1848 di famiglia, con madri e figlie sulla porta della farmacia, il farmacista in momento di gloria al centro della strada, che ascolta e pondera il discorso dell'esotico geniere svizzero-sabaudo, mentre il figlioletto vestito da festa lo tira per la giacca. La serie dei parenti, vestiti inappuntabili, tutti col *papillon* al collo, circonda un "povero" operaio (l'unico senza *papillon*) che, in scorcio difficoltoso (ma solo per il pittore) si arresta un istante nel suo lavoro, mentre sta appuntando un palo, per contemplare la gloria del farmacista. In contrapposizione, dall'altra parte, secondo le leggi della simmetria accademica, e nello stesso atteggiamento, sta un cane, troppo piccolo però, tanto da sbilanciare il peso delle proporzioni. La totale mancanza



31. PIETRO ROI, *Ritratto di Fabrizio Franco*, collezione privata



32. PIETRO ROI, *Ritratto dell'arciprete Giovanni Colombara*, Vicenza, Museo Civico

d'ironia della composizione ne fa, a suo modo, un dipinto incantevole, che viene attribuito appunto a Pietro Negrisolò, docente dal 1866 nella Scuola di Disegno, dove trovò collega ma anche tenace e furibondo nemico denigratore l'architetto Antonio Caregaro Negrin, che scrisse alla sua morte una contro-epigrafe con alcune osservazioni che sarebbero interessanti se si riferissero anche a questo dipinto: «... non era della Città e nel 1848 non prese parte a nessun fatto di difesa, fu bensì *guardia civica* come tutti i vicentini e partiti con le truppe di Durando i difensori della città, egli rimase tranquillo, senza molestia, da parte dell'Austria a Vicenza... Fu nemico della geometria che non conosceva (siano a prova le sue pitture)...» (Cera 2000, p. 132). I singoli ritratti pubblicati di Negrisolò mancano in effetti di ogni proficua possibilità di lettura ma il discusso personaggio ebbe certamente una sua vivace vicenda, culminata a Londra, negli anni 1863-1866 con il disegno e la messa in opera di alcuni mosaici per la cupola della cattedrale di San Paolo, per conto della ditta Salviati di Venezia.

Ma il pittore forse più noto da sempre to vicentino è Pietro Roi (1819-1896), allievo di Biondo Biondi alla Scuola di Disegno prima del 1837, poi all'Accademia di Venezia con i fratelli Lipparini nel periodo 1837-1841, qui a Roma tra circoli puristi e nazzeareni. Delle sue opere per l'arte rinascimentale, altre volte espreesaltate e polemiche, è prova il nitido, cristallino ritratto del giovane Fabrizio Franco (fig. 31), figlio dei suoi mecenati, nato nel 1822 e qui diciottenne nel 1840. Nel 1847 si afferma con un *Ritratto di Sebastiano* di cui avrebbe eseguito almeno 50 repliche per commissione di Sebastiano Tecchio a Vicenza, segno che il giovane artista aveva del tutto compreso il senso degli affari e dell'adeguamento alla vita continua molto romanticamente attraverso la protezione, dei conti Franco e in cui partecipò attivamente. In seguito s'impegnò attivamente nella pittura di storia, con un'opera già nel 1855 dal museo cittadino, accettand



33. PIETRO ROI, *Ritratto di Camillo Franco*, collezione privata



34. PIETRO ROI, *Ritratto di Giuseppina Muzzarelli Roux*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

mente però, a una data molto scottante, nel 1859, l'incarico del governo austriaco a dipingere l'*Ingresso degli austriaci a Venezia*, che il più saggio e accreditato veneziano Zona aveva sensatamente rifiutato. Finalmente il matrimonio con una contessa russa, nel 1864, gli consentì di coronare il suo particolare sogno di nobiltà, coltivato con l'emulazione dei suoi mecenati Franco, in una nuova esistenza di viaggi e di mostre internazionali.

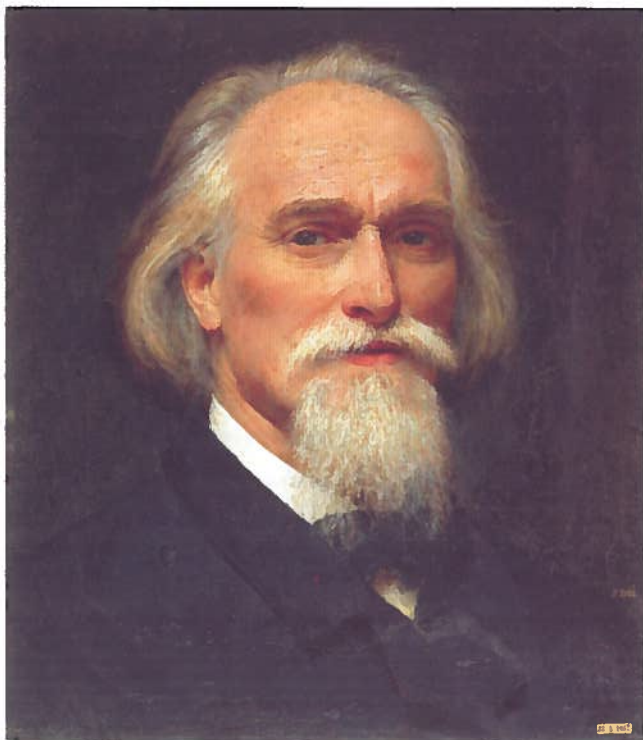
Nella trama di una vita tanto varia e mutevole, non è facile calare la varietà spesso discordante dello spirito delle opere. Il *Ritratto dell'arciprete Giovanni Battista Colombara* (fig. 32), conservato al Museo di Vicenza, risale certamente agli esordi del pittore. L'effigiato era parroco di Lupia, presso Sandrigo, paese natale di Roi. Un'immagine come questa, espressiva del laconico, eloquente solo in negativo al confronto delle prove future, mescola un vago ricordo settecentesco a un primitivismo ancora neoclassico. Al di là dell'anacronismo formale e della negazione dei dati di costume, limitati al nero dell'abito talare, non manca un tentativo inte-

ressante d'analisi psicologica per una figura presentata tuttavia in una maniera apparentemente scostante e poco affettuosa, con uno sguardo che si potrebbe leggere come vagamente minaccioso, di severità colpevolizzante. Sarebbe necessario pure in questo caso, per una comprensione effettiva dell'opera, sapere esattamente se Roi raffigurò il personaggio vivo o defunto.

Il momento più sincero ed eroico di Roi, come si è anticipato, è legato ai moti del 1848 e a quell'occasione rimanda il *Ritratto di Camillo Franco* (fig. 33), con il nobile giovinetto, di salute visibilmente cagionevole, a guardia della città liberata e di nuovo in pericolo, col fucile della sentinella, la fascia e lo stemma municipale biancorosso come un crociato (e "crociati" si chiamavano i giovani di quel corpo). Ma il giovane Camillo Franco era morto proprio in quei giorni del 1848. L'immagine è dunque solo quella della sua memoria. Un volto di giovane adolescente che sembra già lontano nel ricordo, mentre la città, con Monte Berico, dove egli era caduto, sullo sfondo, è uno dei più nitidi paesaggi ottocenteschi di Vicenza.



35. PIETRO ROI, *Autoritratto*, Vicenza, Museo Civico



36. PIETRO ROI, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Il padre, dello stesso nome, comparirà invece a quadro patriottico-votivo di Peterlin del 1866.

Roi dipinse poi il diversissimo *Ritratto della Giuseppina Muzzarelli Roux* (fig. 34), conservato di Bassano insieme con tutto il lascito dell'attrice. Anche nella dimensione della tela (cm 110) è evitato ogni confronto diretto con il precedente del padre, dipinto da Pompeo Marino Molmenti ricordi della grande ritrattistica veneta, cinquecentesca e settecentesca, si fondono in una dolce e te figura seduta, che tiene in mano un libro chiuso solo per compiacere una posa antica (è la «lettrice» nell'Alceide di Fogolari). Dietro la tenda rossa, di ricordo tizianesco, s'apre su un quadro lontano di Venezia, l'isola di San Giorgio Maggiore era quello che lei vedeva dalla sua stanza in Dandolo, divenuto già l'Hotel Danieli.

Inevitabile il richiamo al *Ritratto di Enrico Bord*, con la Salute sullo sfondo, del 1851, e a quello di *Lisena Menotti*, del 1869, di Adeodato Malatesta vestita di nero, salvo i pizzi emergenti sull'abito. *Giuseppina Muzzarelli* sembra l'immagine di una vedova.

L'*Autoritratto* (fig. 35) di Roi, firmato e datato 1851, è conservato al Museo di Vicenza. Trascorrendo l'ineludibile data apposta dallo stesso autore, tutta la vita passata ha visto nell'immagine i caratteri di un eroe romantico e risorgimentale, a partire dai tratti del viso, che è ancora inevitabile citare: «... potete ammirare la nobiltà della figura, vero tipo del Romanticismo settecentesco... i capelli lunghi alla Nazzarena, l'occhio sognante, il cappello ampio alla calabrese, il viso tondo all'Italiana e alla garibaldina. Anche la maniera d'arte è dipinta di molta finezza: ma vale più come segno dei tempi, della nobiltà di quei tempi» (Fogolari 1927, ed. 1986, p. 47). Il confronto era determinato soprattutto dall'accostamento di questo con l'*Autoritratto* del 1884, (fig. 36) inventato negli Uffizi nel 1886, limitato al solo volto, molto segnato e vecchiano rispetto al precedente, e dagli accenti «fotografici». Malgrado la vanità di cui era capace, l'artista mostra, a ben guardare, anche qui la sua ma certamente vi è un'autoidealizzazione teatrale.

piaciuta che risente, di sicuro indirettamente, ormai dei tempi della Scapigliatura. L'artista, scambiato per eroe risorgimentale, è in realtà il marito della contessa russa che, contrariamente ai colleghi come Busato e Bottazzi, ha risolto i suoi problemi economici e viaggia per l'Europa, vestito sempre da artista eccentrico, che a noi sembra già un po' alla Buffalo Bill (ma è prima). Solo la mano, appena accennata, sembra debole e incongrua. Il dipinto comunque, anche per l'aspetto del costume, non inventa niente: esiste un *Autoritratto* relativamente giovanile e sicuramente precedente di Vincenzo Cabianca di profilo, con lo stesso cappello e lo stesso mantello; i due si assomigliano pure fisicamente. L'*Autoritratto* di Roi agli Uffizi, assai meno significativo sotto l'aspetto pittorico e della composizione, rappresenta tuttavia un'affermazione internazionale, che deve aver avuto un'eco notevole anche nella provincia. Da secoli ormai i pittori veneti non erano più ricercati per la celeberrima galleria d'autoritratti del cardinal Leopoldo. Vi era entrato poi finalmente il "milanese" Hayez nel 1862, quindi Zona nel 1865, e Roi seguì di poco, col suo, nel 1886.

A queste date comunque altrove l'irruzione della fotografia ha già cambiato la storia del ritratto pittorico. La storia della fotografia invece a Vicenza manca ancora sia di un disegno generale organico sia di ricerche archivistiche specifiche pubblicate. Alla documentazione sistematica offerta dallo studio Farina Bolo, che sembra tenere per molti anni il monopolio locale con onesta ma non sempre brillante professionalità, fanno riscontro le fotografie che i vicentini "viaggiatori" commissionano fuori, come la *carte de visite* di Giuseppe Lattini (con studio a Torino dal 1864) per il giovane Antonio Fogazzaro (fig. 37), studente nei primi anni Sessanta all'Università di Torino. Ma anche i vicentini "residenti" per le fotografie più importanti sembrano rivolgersi fuori, spesso ad Antonio Sorgato, il più reputato professionista veneto. Così le tre *Sorelle Casalini* (fig. 38), di una famiglia di commercianti, posano in una raffinata *carte de visite*, con preziose sfumature da grigioazzurro a seppia, derivate dai sali di platino, che imitano addirittura lo smalto. L'arte è nella tecnica ma anche nella posa sofisticata, che partecipa del teatro e del mimo. Ma ormai fotografano



37. GIUSEPPE LATTINI, *Antonio Fogazzaro*, collezione privata



38. ANTONIO SORGATO, *Le sorelle Casalini*, Vicenza, Biblioteca Bertoliana



39. *Alessandro Rossi e familiari in Engadina*, collezione privata

tutti e la vita entra nella storia anche negli aspetti meno ufficiali. Nel 1872 Alessandro Rossi posa con i familiari in Engadina, in una disposizione di gruppo studiata e sapiente, quasi araldica, ancora a piramide composta (fig. 39). In un'altra immagine anonima (fig. 40), intorno al 1880, Antonio Fogazzaro, nel momento della scoperta dell'ebbrezza dell'alta montagna, si fa trascinare come un salame sulla neve del Monte Bianco dall'amico e coetaneo Arrigo Boito (erano nati entrambi nel 1842), sotto l'occhio vigile di Francesco Franco. In un'altra fotografia del 1895, con dedica di Giacosa «alla signora Fogazzaro Valmarana», lo scrittore è a tavola con Giacosa e altre persone (fig. 41).

Il momento di fine secolo, nell'ebbrezza postunitaria, fu anche per Vicenza quello di nuove aperture. Ripresero persino i contatti con Verona, quasi totalmente interrotti dai tempi di Dalla Rosa (ma non per i "paesaggisti" Ferrari e Lotze o gli scultori, come gli Spazzi). Nel maggio del 1884 Vincenzo De Stefani, nuova promessa della pittura veronese, ritraeva il vicentino Sebastiano

Tecchio, allora Presidente del Senato (e già me governo provvisorio vicentino del 1848, presente nel quadrone patriottico votivo di Peterlin del 1848, la sede dei reduci delle patrie battaglie di Verona). È un bel vecchio, con una barba filante e lumi simbolista e natalizia, che naturalmente fu molto ta dai recensori dei giornali veronesi all'esposizione del 1884. La foto ufficiale, da cui il ritratto è evidentemente ricavato, presenta ancora più marcati i caratteri del nonno ottocentesco (Franzina 1980, fig. 181).

De Stefani, che aveva dato il suo meglio nei "panoramici" della Torre di San Martino, nel 1884, insieme con il padovano Vittorio Bressanin, fu assente a Vicenza con lo stesso compagno nel 1884 per affreschi dei Misteri del Rosario per le cappelle del santuario di Monte Berico. Al Museo di Vicenza è approdato anche il *Ritratto del procuratore tista Cisotti* del veronese Luigi Sorio, dipinto mente ormai agli inizi del Novecento. Come per la donazione del senatore vicentino Domenico sono entrati tre ritratti del napoletano Vincenzo fusco, dipinti probabilmente a Napoli all'inizio del decennio dell'Ottocento. Un bel ritratto del senatore giovane, in punta di mustacchi, si confonde tutta l'immagine generazionale, avventurosa e tenet tutta la gioventù del tempo aspirava. Come per il solo documento di una fresca stagione di vita, per la "storia", con i suoi segni corrosivi e, prima che i ritratti, identificanti.

Cade al 1885 il secondo ritratto vicentino, anonimo, di Antonio Zona, il *Ritratto del Commendatario Vanzo Mercante* (fig. 43), del Museo di Vicenza. In realtà il dipinto risulta eseguito, come dall'autografa apposta, a Roma, la nuova capitale, da Antonio Zona, divenuto ormai ritrattista di grande successo si era trasferito. Conte, artista e benefattore, calabassanese risistemata da Caregaro Negrin nel 1885, il ritratto risulta evidentemente una personalità colta quasi in una smorfia d'attore, tra cinico e patetico con gli occhi e la bocca sottilmente espressivi. Siamo lontanissimi dalle immagini più antiche ispirate a languide interpretazioni del rinascimento.



40. Antonio Fogazzaro, *Arrigo Boito e Francesco Franco in montagna*, collezione privata



41. Antonio Fogazzaro e Giuseppe Giacosa, collezione privata



42. VINCENZO DE STEFANI, *Ritratto di Sebastiano Tecchio*, Verona, Galleria d'Arte Moderna

neziario. Questa figura sanguigna discende piuttosto dalle sculture di Borro e da ricordi del Sei-Settecento, per la pastosità della materia, dove il rosso, tra il bianco, il nero e il grigio, è l'unica nota di colore dominante. Forse un ricordo antico di Bernardo Strozzi, di cui condivide per affinità le pastosità cromatiche, è riaffiorato nella memoria inconsapevole di Zona. Ma certo alla fine il cinico e sprezzante naturalismo della Roma (e anche della Venezia) di fine secolo trabocca nell'immagine.

Tra le figure dipinte allora da pittori vicentini poche altre sembrano comunque memorabili. Come, se non altro per il soggetto, il *Ritratto di Giovanni Busato*, di Giuseppe Cingano (fig. 44), conseguente probabilmente alla morte del maestro, risultando firmato e datato 1887. Dell'autore si suppone che sia un allievo di Busato passato all'Accademia di Venezia, dove poté vedere i due autoritratti tardi inviati in dono da Hayez, specialmente quello del 1878, qui puntualmente rievocati nella posa e perfino nella fisionomia di Busato. In tale genericità d'impostazione, pur sostenuta da una esecuzione pittoricamen-

te corretta, poco s'intuisce dell'anima dell'acrittista vicentino, se non forse dagli occhi mi e quasi ferini.

Anche il *Ritratto di Guglielmo Zannini* (fig. 45), di Antonio Saccardo, conservato al Museo di Vicenza, è datato 1887. Saccardo fu ingegnere e architetto e quindi anche politico, figlio di una contessa Velo, e quindi, come il fratello, benché reputato paesaggista, non fu mai pittore. Questo, di Zannini, sembrerebbe essere il primo ritratto fino ad ora noto e pubblicato. Sicuramente si staglia nel panorama artistico locale, e anche vicentino, per l'insolito chiarismo lombardo, che richiama il lavoro di Felice Ranzoni, se non anticipa addirittura esiti novecenteschi. Nell'estrema semplicità della figura e della posa, nella pochezza dell'abito e il colore indefinito del fondo creato con un effetto di grande astrazione, mitigato tuttavia dalla matericità della pittura e dal gioco del chiaroscuro, come in tanta pittura del primo Novecento. Il soggetto raffigurato era un benefattore, morto a 29 anni, il 29 gennaio 1886, ricordato ancora con una cerimonia annuale. «Si tratta di una tradizione legata al testamento dello Zannini, datato 21 gennaio 1886. L'allora 29enne venne, in procinto di partire per la sua ultima missione, a dire di lui fatale, in una spedizione in Porro diretta in Africa, nel dare le sue ultime disposizioni volle donare un sostanzioso lascito al Comune di Sessò, a patto che lo stesso ente locale edificasse una cappella e mantenesse l'oratorio che fungeva da sepolcrale per la famiglia»... (Dellai 2003, p. 22). Zannini morì il 9 aprile dello stesso anno. Quindi anche quell'altro ritratto di Zannini, come accade per non pochi ritratti della pittura ottocentesca, è il ritratto di un defunto. L'insolito è il bianco, con cui la sua immagine è stata consegnata in memoria, è probabilmente quello con cui il suo corpo fu stato consegnato alla morte, la "divisa" di un soldato in Africa. La cappella della villa Sesso-Zannini, costruita da Antonio Caregaro Negrin, è decorata da Giovanni Busato.

Viaggiatore più fortunato fu Adolfo Farsini (1858-1898), che rientrò intorno al 1890 a Vicenza dopo trent'anni trascorsi negli Stati Uniti d'America. Il suo tutto in Giappone, svolgendo l'attività di fotografo. Il Giappone sembra che sia subentrato nello stud-



44. GIUSEPPE CINGANO, *Ritratto di Giovanni Busato*,
Vicenza, Museo Civico

tico primo fotografo, il veneziano Felice Beato, a Yokohama, n. 16 Bund. L'album di fotografie originali che di lui si conserva al Museo di Vicenza, *Viste e costumi del Giappone* (sottotitolo: *manda alla sua famiglia l'autore*) contiene immagini assolutamente strepitose, con leggere e raffinate coloriture, di un Giappone ancora intatto e ora quasi totalmente perduto, privilegiando rispetto a Beato, con cui in passato è stato confuso, l'architettura e il paesaggio (meglio: l'architettura nel paesaggio). Memorabile come esempio è l'immagine del *Buddha di Kamakura* (fig. 47), ancora immerso nell'aria del bosco, non ancora



45. VITTORIO SACCARDO, *Ritratto di Guglielmo Zarbi*,
Vicenza, Museo Civico

assediato e asfissiato dalle nuove moderne costruzioni.

Un secondo album fotografico di Farsari, riprodotto e elaborato nelle immagini, sempre con vedute del Giappone, si conserva alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

Farsari stampò le sue immagini anche in vari opuscoli di guide e libri, come della *Keeling's Guide to Yokohama* edita a Yokohama da Kelby et Walsh nel 1889, per le quali le fotografie sono antecedenti alla data. L'album con una fotografia dell'autore nel suo studio (fig. 48) dovrebbe esser stata aggiunta logicamente al suo album in Italia. È una delle più belle immagini fotografiche

terno di fine secolo. Lo studio, non fosse per i campioni di colore appesi alla parete, sembra un salotto che, non sovrappeso dall'ingombro d'oggetti di gozzaniana o danunziana memoria, si offre con una misura di sobrietà, se non di vuoto, appresa certamente nel soggiorno giapponese. Al centro di una ripresa lievemente in tralice troncheggia, sopra il caminetto il ritratto di Vittorio Emanuele II, presenza non così scontata se si pensa che i Farsari s'imparentarono con i Garbinati, la famiglia del patriota dipinto da Busato, e che l'album di fotografie giapponesi, come segnala Renato Zirona, giunse al Museo di Vicenza nel 1920 per donazione di Emma Garbinati-Farsari, insieme con il «Ritratto ad oglio del signor Guido Garbinati dipinto da Giovanni Busato» (AMC Vi copialettere, ms. sec. XIX, aa. 1907-1925, c. 60r.). Vicenza è relativamente piccola e quelli che contano, anche nella cultura, sono tutti, più o meno alla lontana, legati o ad-

dirittura imparentati. Anche Adolfo Farsari dove una sua idea patriottica e libertaria, se prese negli Stati Uniti, alla Guerra di secessione.

Nel salotto, da una parte un tavolo, con un mo tappeto pendente sopra un altro bellissimo a terra, sotto la tenda che si apre. Dall'altra, da un paravento, il protagonista, vestito bianco eleo, in una elegante e sofisticata posa di lettore tizzato a un tavolino. Nulla del genere purtroppo trova nella pittura del tempo a Vicenza. E forse fuori, in Italia.

Un'eco della raffinatezza della fotografia (o *fo Farsari nel suo studio* si coglie ancora in un'ne dello studio Bordignon datata 1908, riprendo interno di Bassano, con raffinati arredi liberty, gretario e paggetto in livrea (fig. 48). L'altrettanto finato proprietario, colto nell'atto di leggere una



48. FOTO BORDIGNON, *Carlo Remondini nello studio*, collezione privata

come nei quadri di Vermeer, si firma Carlo Remondini. Era probabilmente l'ultimo discendente della gloriosa dinastia dei Remondini, anche se del ramo collaterale "delle Grazie", non più stampatore ma possidente, due volte sindaco di Bassano tra il 1904 e il 1909, allora tra i maggiori esponenti del Liberalismo nella regione. Come quasi sempre accade nella fotografia, è il caso a dare il tocco magico all'immagine, con le presenze sfuocate e fantasmatiche dei giovani contrapposte alla nitida "messa a fuoco" del protagonista, e degli oggetti preziosi della casa.

Adolfo Farsari non era il solo vicentino contagiato dalla moda giapponese. Il giovane conte Alessandro Zileri seguì come segretario nel 1887-1889 Enrico di Borbone, conte di Bardi, nel mitico viaggio che diede origine alla collezione del Museo Orientale di Venezia. Fu lui a stendere il diario del viaggio e le foto amatoriali di quell'occasione confermano l'edenica ed effimera felicità del paese ancora incontaminato.

Se il grande pittore ritrattista venuto dall'esterno, al passaggio dei due secoli, a Vicenza fu Milesi, quello dall'interno avrebbe potuto essere forse Achille Beltrame, di Arzignano (1871-1945). Ma Beltrame, allievo della Regia Scuola Tecnica di Vicenza, erede dell'antica Scuola di Disegno, già nel 1886 passò a Milano all'Accademia di Brera, con rientri sempre più brevi e sporadici nella provincia natale, finché, con l'inizio di una sistematica attività di collaboratore alla «Domenica del Corriere» nel 1899, divenne milanese a tutti gli effetti. Della sua prima attività, di giovane artista indubbiamente dotato ma ancora alla ricerca d'identità e fortuna, resta qualche ritratto, segno sicuro comunque che avrebbe potuto essere un buon specialista del genere. I soggetti appartengono tuttavia al suo privato, come il *Ritratto di Luigi Toniato* (fig. 49), suo professore alla Scuola Tecnica di Vicenza, datato 1891, *Mia sorella Argia* del 1894 al Municipio d'Arzignano, l'*Autoritratto*, intorno al 1900, il *Ritratto del padre*, datato 1903, il primo e i due ultimi conservati presso la Pinacoteca di Palazzo Chiericati, segno che il pittore non era abbastanza conosciuto fuori di una stretta cerchia quasi familiare, non aveva una committenza o forse non aveva fatto neppure

tempo a costruirselo negli anni giovanili di frequenti spostamenti.

Ma di autentici e importanti ritratti, e non solo esercizi giovanili, si tratta. «Luigi Toniato (1834-1900) professore di disegno di Beltrame presso la Regia Scuola Tecnica di Vicenza negli anni scolastici 1884-1885-1886... dal 1862 studiò all'Accademia di Brera impegnandosi nell'architettura del Medioevo lombardo del primo Rinascimento fiorentino; suoi maestri furono Giovanni Miglioranza e Camillo Boito. Insegnò disegno a Vicenza e Mantova, riproponendo ai suoi allievi la visione boitiana e fornendo loro quale materia di studio i rilievi degli edifici medievali e rinascimentali di Vicenza anteriori a Palladio, e proponendosi così uno tra i primi a considerare l'architettura gotica e barocca della città... Concorse alla progettazione di edifici quali il Municipio di Vicenza, la facciata del Duomo di Milano, di Arezzo e di San Petronio a Bologna, la facciata di Santa Giustina a Padova. Per la città di Vicenza seguì studi e progetti sulla facciata del Duomo, su Palazzo Angaran, sull'ampliamento della loggia del Capitolo, sul rinnovo di Porta Castello, sulla facciata del Teatro Olimpico e sul restauro della chiesa di San Felice. Toniato firmò i restauri della chiesa di Santa Corona e di Palazzo Thiene, ora sede della Banca Popolare (Cera 2000, p. 69).

Sulla cultura e sulla figura di Toniato polemista e stauratore ha lasciato forse le pagine più acute e interessanti Francesco Curcio, scrivendo sul caso del restauro di Palazzo Thiene, insieme con una spiritosa foto del chitetto, da cui il ritratto di Beltrame risulta somigliantissimo. Anche Toniato era stato coinvolto nei moti risorgimentali e a Brera era arrivato alla fine di un percorso "politico", camminando a piedi, per mancanza di mezzi come allora si usava e anche Giambattista Cavalcasaveva fatto. Come il suo maestro Francesco Miglioranza, cui per molti aspetti assomiglia, era un personaggio di grandi e indomite passioni. Non sappiamo esattamente quanto il giovane e avventuroso Beltrame, che si vide ventenne nel 1891, fosse consapevole e partecipe della problematicità e complessità della figura del soggetto ritratto. Certamente si tratta di un ritratto d'affetto,



51. ALESSANDRO MILESI, *Ritratto di Giovanni Ferraro*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

dirittura d'amore, quello che forse ogni professore vorrebbe da un suo allievo. Il primo piano del tavolo si rifà chiaramente ad archetipi rinascimentali, come i ritratti d'architetti, o i geografi di Holbein, con la mano che disegna col compasso su una pianta, una matita, un calamaio, un libro di bordura rossa, gli occhiali. Tutti gli oggetti sono collocati in diverse posizioni diagonali, come ostacoli sulla fuga prospettica. Sul fondo scuro il perso-

naggio si stacca, non per il vestito, ma solo per il polsino bianco e la mano che lo sostiene, delimitata dal tagliato. È il ritratto di un momento di riflessione, forse di sogno ad occhi aperti, che potrebbe anche proporre una lettura della visione psicologica che l'allievo aveva del maestro, sicuramente dal verso. Con tutto l'affetto, particolarmente riflesso nel suo sguardo, quasi bagnato di commozione, Toni-

come un sognatore, con la mano bloccata sul foglio, sul cui bianco le sbarrette incrociate e chiuse degli occhiali assumono una strana evidenza, come di "lapsus freudiano". Il volto tenero e fragile, di una psicologia indubbiamente sentimentale, sembra difendersi dietro il polso nodoso che lo sostiene. Il grande orecchio frontale, sul fondo oscuro, ha l'evidenza come in un ritratto del Greco, che stava allora tornando di moda. Sembra emergere l'immagine di un uomo di dubbi, di progetti, più che di realizzazioni, rimasto in fondo ad insegnare disegno in una scuola secondaria di provincia, senza trovare, e forse neppure cercare, il successo mondano e il potere dei suoi maestri, come appunto Camillo Boito. Dovette certo impegnarsi scrupolosamente anche nell'insegnamento, se fu ricambiato da Beltrame con tanto affetto nel ritratto, e fu probabilmente lui ad indirizzare il giovane promettente allievo all'Accademia di Brera, che già lui aveva frequentato. In realtà il carattere del ritratto sembra assolutamente lombardo, allineato con gli esempi milanesi di fine secolo, anche nella sobrietà cromatica e psicologica, del tutto diverso dagli esempi veneti contemporanei. Beltrame condivideva allora lo studio a Milano con Cesare Tallone.

L'allievo, che aveva frequentato l'accademia milanese, voleva certamente dimostrare al maestro i progressi là raggiunti. In base al fatto che Toniato depositò il ritratto alla Biblioteca Bertoliana già nel 1899, quando era ancora in vita, Annalisa Cera ipotizza che volesse disfarsene, per poca affezione. Se ne potrebbe dedurre anche il contrario, tenendo conto che un'immagine sgradita ha più frequentemente il destino di essere nascosta o distrutta.

L'*Autoritratto* (fig. 50) di Beltrame, dipinto una decina d'anni più tardi, non ha più nulla a che vedere con questa pittura. Il personaggio, voltato di tre quarti, quasi sfida e minaccia l'osservatore. Il vestito è un mantello rosso avvolgente, di pennellate sfrangiate, larghe e volutamente inconcluse alla fine. Il grande cappello rotondo giallo sembra riassumere i moti del piegamento e dello sguardo. Anche qui l'orecchio è grande ed evidente ma, senza voler indicare la spiritualità di quello di Toniato, si fonde come ulteriore particolare sanguigno nella figura. Certamente è un'immagine aggressiva, luciferina,

che rivela già pienamente, nella psicologia e nella forma, lo spregiudicato illustratore e cartellonista. È quasi un voltar la schiena, un addio di sfida e di vincia natale. Anche qui tuttavia, se qualche riferimento si vuol trovare, è più all'estrema Scapigliatura lombarda che agli esiti, comunque paralleli, ma psicologicamente molto lontani, della pittura veneta contemporanea, avendo mutato l'angolatura della posa e i colori come è ancora quello della "divisa del pittore", come è visto negli *Autoritratti* di Cabianca e Roi. Il fatto che il pittore voleva dare all'*Autoritratto* non è evidentemente anche il linguaggio e la tecnica del *Ritratto del padre*, datato 1903, ripropone invece un attento realismo della ricostruzione affettiva, con l'esito di un'immagine quasi monocroma per le pretese espressive, quasi per la paura che alla fine si rivela la fisionomia del ricordo.

Alla fine del secolo tuttavia, come prima per le impressioni eccezionali delle fotografie si erano rivolti a Sordani (già padovano) Sorgato, i vicentini per le impressioni eccezionali dei dipinti preferirono Alessandro Moresani (1856-1945), il ritrattista più in voga a Venezia, e

Per Bassano Milesi dipinse il *Ritratto di Giovanni Lorenzoni* nel 1899, conservato con altre opere al museo di Bassano. Era un allievo di Milesi che era diventato direttore della scuola di Disegno di Bassano. Anche il *Ritratto di Giovanni Ferraro* (fig. 51), conservato nello stesso Museo, risulta dalla scritta apposta a Bassano nel 1901. Il personaggio era parte di un ambiente locale, fondatore nel 1897 del patronato scolastico per gli alunni poveri e quindi, con altri, del giornale «Il Prealpe» nel 1906. Si presume fosse amico di Milesi che forse solo in nome della consuetudine si permetteva un ritratto al limite del disinvolto. Era del resto gli anni d'oro della caricatura giornalistica, giustificano anche il contesto di "politica locale" dipinto. Il personaggio, non certo idealizzato, è rivelato via simpatico nel contrasto tra il faccione e la moda, diagonalmente impostato con l'inizio di una carriera che s'intuisce importante, in una pittura di spagna, da illustrazione giornalistica, come quelle di Beltrame, ma certo con più studiato e alato



56. ALESSANDRO MILESI, *Ritratto di Ascanio Chiericati*, Vicenza, Museo Civico

Un atteggiamento di partenza assolutamente diverso è ovviamente nel *Ritratto di Giuseppina Valmarana Franco* (fig. 53), del 1907, ma preparato da un disegno, che si conserva nella stessa collezione privata, datato 1906. È questo forse il momento di grazia di Milesi, quello in ogni caso dell'assestamento del successo, segnato da memorabili ritratti femminili, come la *Contessina di Castiglione*, del 1905, o la *Signora Callegari Penzo* del 1906. Come questi, la Valmarana Franco è un fuoco d'artificio di virtuosismo di tocchi aerei e sospesi, cui ben si prestavano allora i vestiti alla spumeggiante moda della *belle époque* e una tuttavia corrispondente

immagine della donna, angelicata e aristocratica, scende come un sogno. L'evanescente pittura si libera però spegnendosi a due note cromatiche fondamentali: il bianco dell'abito, e della figura, e il verde di fondo, con bagliori frammentari di rosa. La pittura della lettrice in giardino, anche se il libro è chiuso, tutto in quegli anni, significa l'anticamera del successo. La contessa, nata nel 1875, era la nipote amata e preferita di Antonio Fogazzaro.

Nello stesso spirito sono i due stupendi ritratti di Tilde Rossi, (figg. 54-55) bambina di forse neppure tre anni (era nata nel dicembre 1906), e risulta firmata

la tela maggiore, «A. Milesi Venezia 1909». Si tratta infatti di una grande composizione (cm. 116x80), dove la bambina compare in piedi, a tutta figura, davanti a un divano, che presuppone il fondo indistinto di un salotto. Il suo presunto bozzetto (cm. 55x40), con la figura di tre quarti, in una dimensione che in realtà costituisce un'altra versione del dipinto, presumibilmente la prima, reca anche una dedica autonoma e autografa del pittore alla nonna, che portava lo stesso nome, «Alla gentile Signora Clotilde Dalle Ore Marzotto». La bambina si trovava infatti ad avere Alessandro Rossi come bisnonno e Gaetano Marzotto come prozio. In entrambi i dipinti la bambina indossa lo stesso vestito, con la stessa bambola di *voile* viola, posata tuttavia su un braccio diverso. Il cosiddetto bozzetto presenta una stesura di getto più rapida, con colori più intensi e vividi, e una più diretta presa emotiva, con la bambina che fissa direttamente l'osservatore/pittore, senza distrarsi a guardare fuori, come nell'altra composizione. La stessa pittura frantumata a tocchi, da impressionismo estremo, del ritratto Valmarana ne fa un'immagine amabilissima e straordinariamente suggestiva di vita. È il medesimo momento di felice attenzione all'infanzia condiviso, seppur con un linguaggio pittorico già diverso, dal giovane Felice Casorati nei suoi indimenticabili ritratti contemporanei di bambini. E lo stesso spirito di sentimenti familiari si ritrova nel *Ritratto di Gaetano Marzotto* (fig. 52) del 1910, un bozzetto che prepara un altro ritratto maggiore, col personaggio seduto su una poltrona a leggere un giornale, ben diverso dal pionieristico e programmatico *Alessandro Rossi* di Busato.

Il *Ritratto di Ascanio Chiericati* (fig. 56), firmato e datato «Vicenza 1910», conservato al Museo di Vicenza, raffigura al tempo stesso un aristocratico e un giovane artista dilettante, morto precocemente nel 1913. Milesi scrive nella dedica «All'amico». Del giovane conte Chiericati è presente allo stesso Museo di Vicenza una *Testa di operaio*, molto in sintonia con lo spirito del socialismo del tempo. La costruzione del ritratto, elegantemente composto, volutamente non indaga la psicologia dell'effigiato, dagli abiti (e dai tratti) comunque sicuramente aristocratici. Così faceva in quegli anni anche Sargent.



57. GASPARE FONTANA, *Ritratto di Giuseppe Gerola*, Bassano (Vicenza), Museo Civico

Anche l'immagine di madonna donatelliana che tiene mano in primo piano resta da decifrare sul significato. Milesi, che già nel 1900 aveva dipinto il senatore Rossi e ancora nel 1910 Gaetano Marzotto, riuscì probabilmente a fare un abile uso promozionale di questi ritratti vicentini di personaggi noti e importanti e alcuni, con quelli della Valmarana Franco e di Gaetano Marzotto furono esposti a Venezia nel 1912, alla X Biennale.

Al di là del suo valore intrinseco estetico e storico un'immagine che vogliamo assolutamente ricordare come primo Novecento vicentino è il *Ritratto di Giuseppe Gerola* (fig. 57), conservato al Museo di Bassano, dipinto da Gaspare Fontana (1871-1943). Il pittore era un artista locale probabilmente amico di Gerola che, forse su sua indicazione, eseguì anche copie di pittura bassanese, come *La crocefissione e due santi del Foro Boario*, pure conservata al Museo di Bassano, e altri affreschi. L'aspetto del personaggio, pur non distaccandosi dai modi generici di primo Novecento, mostra un'esecuzione pittorica confidente e corretta. Nella figura, tanto affettuosa quanto

apparentemente ingenua (nel senso positivo di genuino e sincero), del direttore, allora nel 1907 trentenne, brilla, a renderla riconoscibile tra i tanti volti del tempo, lo sguardo intelligente e vivacissimo, come già si vede nelle fotografie storiche della missione archeologica a Creta di pochi anni prima. Un punto d'ironia, chissà se dovuto al committente, è lo stemma di famiglia quattrocentesco. Ma note indubbe di tenerezza sono anche il grande papillon azzurro, il fiore all'occhiello, i grandi occhi spalancati, che sembrano profondamente buoni, il vestito chiaro che contrasta la gran barba nera, come un signore di campagna della *belle époque*, il fondo vagamente azzurro, viennese, da dimensione di sogno. Nei limiti di Gaspare Fontana, che non sarà stato certo Klimt, è un ritratto d'amore e forse nessun direttore di museo è stato più tanto amato, né a Bassano, né a Verona. Il ritratto fu donato dallo stesso pittore al Museo nel 1907, al momento che Gerola lasciava l'incarico a Bassano per passare al Museo di Verona. Forse, più che una sua iniziativa, doveva trattarsi di un dono collettivo ripassato poi alla collezione museo. Lo studioso, nativo d'Arsiero, fu per Bassano e Verona il primo autentico storico dell'arte patentato ed incise in maniera fondamentale, ma in tempi troppo brevi, nella storia delle collezioni di entrambe le città.

Se Milesi restò l'iconografo di lusso dell'aristocrazia e della grande borghesia vicentina, e in questo Vicenza fu pari a Venezia, dove il pittore fino al tempo della seconda Guerra Mondiale ritrasse dive e ministri, qualcosa qui cominciò a cambiare probabilmente già alla fine del primo grande conflitto. Le avanguardie, nate dal Futurismo, polemizzavano soprattutto con questa pittura, che s'identificava con la società del passato. Se l'ineffabile Vespasiano Muzzarelli poteva sembrare ai loro occhi un "mediocre borghese", Milesi era perfetto ad incarnare «la lebbra della pittura veneziana» esecrata da Boccioni. La conseguenza è che probabilmente finiscono qui i grandi ritratti "storici", almeno secondo la conoscenza fornita dalla pubblicistica più accessibile.

A Vicenza c'è poi solo un pittore storicamente importante, la cui notorietà esula dal territorio, Ubaldo Oppi. Ma Oppi, nato a Bologna, risiede stabilmente a Vicenza,

dopo continui e vorticosi spostamenti, solo dal 1911 a lui resta un interessante *Autoritratto* vagamente sionista, conservato al Museo di Vicenza, ma è dopo. E poi ci sono anche molti altri ritratti, opere forse le validissime, specialmente negli anni fino al 1911. È proprio sulla valenza del ritratto che il discorso si fa. *I Chirurghi* del 1926, (fig. 58) conservato al Museo di Vicenza, rappresentano un bellissimo teorema pittorico che scendano davanti a un fondale prospettico d'architettura razionalistica. I loro volti, come i loro gesti e i loro sguardi sono naturalisticamente ben definiti. I personaggi, se non altro, avrebbero potuto facilmente riconoscersi e si in qualche modo, o del tutto, somiglianti. I loro nomi, tuttavia non sono mai stati dichiarati. C'è nel loro volto una voluta assenza di espressione sentimentale, di storia, che i gesti non sopperiscono, per cui queste, tutte naturalisticamente ben definite, sono all'apparenza tutte uguali, si possono ritrovare senza problemi in altri ruoli e altri contesti della pittura di Oppi. La figura centrale dei *Chirurghi*, a credere in una identificazione, sarebbe perfettamente confrontabile con l'*Autoritratto* di *la moglie* del 1920. Il significato artistico dell'opera è evidentemente altro. Diversamente da De Chirico e Casorati o perfino del meno noto veronese Zamboni nei ritratti ha lasciato forse le sue cose migliori. Con i suoi modi diversi, giocano ancora con la "psicologia"; volutamente la esclude. Il quadro è tutto suo, anch'è volutamente non è appartenuto ad altri, prima del lasciarlo al Museo di Vicenza. Apparenti ed ufficiali eccezioni, come il *Ritratto del vescovo Rodolfo* del 1911, risolvono in icone devozionali dove l'interpretazione della tecnica stessa dell'artista, restano in una posizione di neutralità assoluta, senza minimamente penetrare nell'immagine, più di quanto di solito accade, anche se, inconsapevolmente, nella stessa fotografia.

Prima d'allora, e ancora nella buona società provinciale del primo Novecento, come ha acutamente scritto Caterina Viridis, il ritratto corrisponde sempre a un contratto, tra pittore ed effigiato, un contratto in cui si rispettano precise regole, anche se quasi sempre scritte, di verosimiglianza e di idealizzazione (anch'è scherno se l'artista può, sa e vuole barare al gioco)

buona accoglienza di un ritratto sta nella coincidenza tra l'immagine che il ritrattato ha di sé o vuole dare e quella che il pittore offre, o è in grado di dare. Il vero ritratto è quindi sempre in qualche modo "un lavoro a due", con un contratto che è insieme economico e psicologico. Questo era forse più chiaro, anzi scontato, nel passato, e facilitava spesso anche il lavoro dell'artista, mentre il pittore del Novecento, nel vuoto della sua illusoria libertà, non ha trovato più controparte e i ritratti, come i paesaggi o le nature morte, trattati indifferentemente, hanno perso quasi sempre un significato storico specifico calati in un universo autistico, dove sono emersi altri valori formali, fino alla coerente dissoluzione delle immagini. E non è solo perché invece di politici e poeti i ritratti riguardano bambine e signore sconosciute, che sono evidentemente pretesti di un linguaggio pittorico più che immagini di una "storia" diversa.

Perciò il ritratto, pur sempre con formidabili eccezioni, che si ritrovano tuttavia altrove e ben lontano dal contesto qui trattato, non è più stato il genere più importante della pittura, come è stato forse nell'Ottocento, e anzi forse non è più stato un genere. Questa considerazione, e anche il fatto che la nostra conoscenza del ritratto nella pittura a Vicenza del più avanzato Novecento è ancora lacunosa e non decantata, impongono di interrompere qui il discorso. Anche se non mancano i nomi su cui proseguire le indagini, come Guido Andrioli, Mina Anselmi, Luigi Brunello, Nino Busetto, Otello De Maria, Miro Gasparello, Ernesto Lomazzi, Antonio Lorenzoni, Gino Maran, Francesco Noro, Carlo Potente e altri che si riscopriranno. In fondo anche la riscoperta e la rivalutazione critica dell'Ottocento vicentino è solo di qualche anno fa, o è ancora in corso.

A questa sospensione di giudizio, *epoché* d'attesa, sul Novecento, vogliamo fare un'eccezione. Un personale ricordo, ma anche una testimonianza del valore umano, oltre che artistico, della sua opera, è l'*Autoritratto in veste di vescovo* (fig. 59) di Beppe Perin (1950-1994), pittore e restauratore di Zermeghedo, collaboratore di Baj a Milano, cui la serie degli *Autoritratti*, dipinti come questo intorno al 1973, idealmente si collega.

Beppe rappresenta se stesso in una serie di momenti impossibili, patetici e deliranti, che coinvolgono insieme un teatrino e una *performance* di teatro sulla sua scena-cornice.

La sua citazione, in questo contesto, è molto significativa. È un appassionato della pittura di Francesco Maffei, sostenitore della necessità di rinascita del genere del ritratto nella cultura contemporanea, col linguaggio contemporaneo ma con tutte le sue implicazioni di "contratto", incontro-scontro tra pittore e ritrattato, quindi, consapevolmente anche del pittore come attore. Sicuramente ci avrebbe aiutati per questo libro.



59. BEPPE PERIN, *Autoritratto in veste di vescovo*, collezione privata

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli decimottavo e decimonono*, Vicenza 1905, 1, ad vocem Farsari.
- G. MANTESE, *Storia di Schio*, Schio 1955.
- Ubaldo Oppi, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza 1969.
- B. PASSAMANI, L. MAGAGNATO, *Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, Venezia 1978.
- Tendenze/giovani*, catalogo della mostra, Verona 1979.
- E. GHIOTTO, *Schede archivistiche IX. Giuseppe Manfrin Provedi* in «Bollettino del Duomo-S. Pietro», agosto-settembre 1980, pp. 20-21.
- E. FRANZINA, *Vicenza. Storia di una città, 1404-1866*, Vicenza 1980.
- Momenti d'arte a Vicenza 1900-1930*, catalogo della mostra, Vicenza 1984.
- La pittura a Verona dall'Ottocento al primo Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1986.
- L. ROMIN MENEGHELLO, *Vincenzo De Stefani*, Ibidem, pp. 269-274.
- M. REPETTO CONTALDO, *Vincenzo Cabianca*, Ibidem, pp. 215-223.
- La pittura di Pietro Roi e del figlio Giovanni Basile Roy*, catalogo della mostra, Vicenza 1986.
- Schio e Alessandro Rossi*, a cura di G. C. Fontana, Roma 1986.
- B. RICATTI TAVONE, *Antonio Caregaro Negrin architetto urbanista di A. Rossi*, Ibidem, pp. 687-730.
- Giovanni Volpato*, catalogo della mostra a cura di G. Marini, Bassano 1988.
- S. A. CURUNI, L. DONATI, *Creta veneziana*, Venezia 1988.
- C. B. TIOZZO, *Alessandro Milesi pittore*, Venezia 1989.
- Il Veneto e l'Austria*, catalogo della mostra a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca, Milano 1989.
- F. MAZZOCCA, *Arti e politica nel veneto asburgico*, Ibidem, pp. 40-79.
- IDEM, *Adeodato Malatesta*, Ibidem, p. 164.
- La pittura in Italia. L'Ottocento, 1*, a cura di G. Pavoncello, Milano 1990.
- B. RIGON BARBIERI, *Vicenza*, Ibidem, pp. 213-218.
- Remondini. Un editore del Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano 1990.
- G. MARINI, *Le stampe fini moderne*, Ibidem, pp. 266-275.
- Palazzo Thiene*, Vicenza 1992.
- F. CURCIO, *Vicende di restauro*, Ibidem, pp. 9-33.
- E. GHIOTTO, *Schede archivistiche, XLIV. Paolo Antonio Smiderle*, «Bollettino del Duomo-S. Pietro», ottobre 1993, pp. 16-17.
- F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez, catalogo ragionato*, Milano 1994.
- G. COZZI - C. DEL MARE, *L'oro a Vicenza*, Verona 1994.
- F. HAYEZ, *Le mie memorie*, edizione a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995.
- La leggenda di un impero. Felice Beato e la scuola fotografica di Yokohama alla scoperta del Giappone 1860*, catalogo della mostra, Firenze 1995.
- Achille Beltrame*, catalogo della mostra a cura di F. Barbieri e A. Cera, Milano 1996.
- 1797 Bonaparte a Verona*, catalogo della mostra a cura di G. P. Marchi e P. Marini, Verona 1997.
- G. AGOSTINI, *François Guillaume Ménégeot*, Ibidem, pp. 240-241.
- S. MARINELLI, *Il mito di Napoleone e la realtà artistica veronese*, Ibidem, pp. 116-133.
- C. LIMENTANI VIRDIS, *Contratto e ritratto in Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 1997, pp. 297-302.
- Adeodato Malatesta*, catalogo della mostra, Milano 1998.
- F. MAZZOCCA, *Gli anni veneziani 1833-1837. Il rapporto con Selvatico*, Ibidem, pp. 41-45.
- IDEM, *Antonio Bosa*, Ibidem, pp. 128-129.
- I disegni di Ottone Calderari al Museo civico di Vicenza*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, Venezia 1999.
- M. BINOTTO, *Iconografia calderariana*, Ibidem, p. 181-187.
- W. OECHSLIN, *Prefazione*, Ibidem, p. 13.
- La chiesa di Sanzuliàn in Vicenza*, Vicenza 1999.
- Dipinti e sculture del XIX secolo*, catalogo a cura di F. Mazzocca, Vicenza 2000.
- F. CASTELLANI, *scheda*, Ibidem, pp. 150-154.
- A. CERA, *scheda*, Ibidem, pp. 68-70.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 77-84.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 124-125.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 130-133.
- S. GRANDESSO, *scheda*, Ibidem, pp. 198-199.
- IDEM, *scheda*, Ibidem, pp. 88-95.
- F. MAZZOCCA, *scheda*, Ibidem, pp. 162-163.
- IDEM, *scheda*, Ibidem, pp. 186-197.
- M. PIETROGIOVANNA, *scheda*, Ibidem, p. 105.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 127-130.
- G. VILLA, *scheda*, Ibidem, pp. 122-123.
- IDEM, *scheda*, Ibidem, pp. 133-135.
- IDEM, *scheda*, Ibidem, pp. 156-157.
- P. ZATTI, *scheda*, Ibidem, pp. 144-146.
- Pittura dell'Ottocento e del Novecento*, catalogo a cura di M. Guderzo, Vicenza 2000.
- Artisti vicentini del Novecento*, a cura di G. Menato, Padova 2000.
- G. ZACCHELLO, *La nuova copertina*, «Bollettino del Duomo-Parrocchia di S. Pietro-Schio», Novembre 2001, pp. 25-26.
- L'Ottocento a Verona*, a cura di S. Marinelli, Milano 2001.
- E. CASOTTO, *Il verismo pittorico*, Ibidem, pp. 311-341.
- L. IEVOLELLA, *La pittura di figura e storia (1800-1873)*, Ibidem, pp. 115-145.
- S. MARINELLI, *Il Regno Italico e l'età austriaca*, Ibidem, pp. 9-41.
- IDEM, *Gli anni della riunificazione italiana*, Ibidem, pp. 247-275.
- L. IEVOLELLA, *Pompeo Marino Molmenti, dall'accademia al realismo*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 25, 2001, pp. 221-285.
- D. RESTIGLIAN, *Thiene ritrova i suoi antenati*, «La difesa del popolo», 18 marzo 2001, p. 23.
- M. BRANDELLERO, *Il pittore Giovanni Busato (1806-1886): per un regesto delle sue opere*, tesi di laurea, Università di Padova, a.a. 2001-2002.
- La carità a Vicenza*, catalogo a cura di C. Rigoni, Venezia 2002.
- F. MILLOZZI, *scheda*, Ibidem, pp. 164-165.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 168, 171.
- EADEM, *scheda*, Ibidem, pp. 166-167.
- C. RIGONI, *scheda*, Ibidem, pp. 225-227.
- La pittura nel Veneto, l'Ottocento, 1*, a cura di G. Pavanello, Milano 2002.

A. PRANOVI, F. RIGON, *Vicenza*, *Ibidem*, pp. 261-310.
F. SPADAVECCHIA, *Museo di Arte Orientale di Venezia*, Milano 2002.
G. DELLAI *L'ex villa Zannini riapre i cancelli del parco*, «Il Giornale di

Vicenza», 12 aprile 2003, p. 22.
M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Dorigny e Venezia*, in *Louis Dor*
go a cura di G. Marini, P. Marini, Venezia 2003, pp. 36-5